

Мар'ян КОРОЛЬ,
orcid.org/0000-0003-3890-2459

аспірант
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) m.m.korol@ukr.net

ТЕХНІКИ DIRECT CARVING I NON-FINITO НА СКУЛЬПТУРНИХ СИМПОЗИУМАХ: ФОРМОТВОРЧІ СТРАТЕГІЇ

Стаття присвячена дослідженню технік *direct carving* (прямої роботи з матеріалом без попередньої моделі) та *non-finito* (навмисної незавершеності форми) як засобів художнього висловлювання у сучасній кам'яній скульптурі. Проаналізовано історичні витоки цих технік, їх філософське наповнення та переосмислення у творчості українських мистців кінця ХХ – початку ХХІ століття. У фокусі – скульптурний симпозиум, як простір для експерименту, діалогу з матеріалом і формування «живої» форми. Камінь розглядається не лише як фізичний матеріал, а як активний співтворець образу. Проблематика дослідження зумовлена недостатньою увагою до художніх технік як ключових формотворчих стратегій у сучасному українському мистецтвознавстві. Зокрема, вивчення філософії матеріалу, відкритості форми та етики взаємодії з простором. Саме ці аспекти здебільшого залишаються поза фокусом наявних стилістичних або тематичних аналізів симпозиумної скульптури. На прикладі творчості українських скульпторів Білика М., Дацка А., Додатко О., Дяченка О., Вільгушинського Р., Волосенко В., Сбітнева С., Капустяка О., Корчового В., Татарського В., Шолудька В. обґрунтовано, що застосування даних технічних прийомів у сучасній українській скульптурі є не лише фактичним продовженням великої традиції, започаткованої ще в епоху Відродження, а й їх переосмисленням у контексті викликів сучасності. Підкреслено, що ці техніки мають не лише технічне, а й філософсько-естетичне значення, репрезентуючи мислення про форму як відкритий процес, а не як завершений результат, а також, що художники свідомо або інтуїтивно використовують техніку *non-finito* як художній прийом. У дослідженні використано історико-культурний підхід для аналізу розвитку даних технік, а також формальний і мистецтвознавчий аналіз творів сучасних українських скульпторів. Використано візуально-стилістичний аналіз для виявлення особливостей пластичної мови авторів. Крім того, застосовано порівняльний метод, що дозволяє зіставити естетичні характеристики української симпозиумної скульптури кінця ХХ – початку ХХІ століття з європейською художньою традицією.

Ключові слова: кам'яна скульптура, скульптурний симпозиум, техніка скульптури, форма скульптури, *direct carving*, *non-finito*.

Maryan KOROL,
orcid.org/0000-0003-3890-2459

PhD Student
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) m.m.korol@ukr.net

DIRECT CARVING AND NON-FINITO TECHNIQUES IN SCULPTURE SYMPOSIUM: FORM-MAKING STRATEGIES

This article explores the techniques of *direct carving* (working directly with material without a preliminary model) and *non-finito* (intentional incompleteness of form) as means of artistic expression in contemporary stone sculpture. It analyzes the historical origins of these techniques, their philosophical foundations, and their reinterpretation in the works of Ukrainian artists from the late 20th to the early 21st century. The focus is on the sculpture symposium as a space for experimentation, dialogue with the material, and the shaping of a “living” form. Stone is viewed not merely as a physical substance, but as an active co-creator of artistic meaning. The research problem arises from the lack of attention to artistic techniques as key form-making strategies in contemporary Ukrainian art scholarship—particularly regarding the philosophy of material, the openness of form, and the ethics of spatial interaction. These aspects remain largely outside the scope of existing stylistic or thematic analyses of symposium sculpture. Based on the creative practices of Ukrainian sculptors such as M. Bilyk, A. Datsko, O. Dodaiko, O. Dyachenko, R. Vilhushynskyi, V. Volosenko, S. Sbitnev, O. Kapustiak, V. Korchovi, V. Tatarskyi, and V. Sholudko, the study argues that the use of these technical approaches in contemporary Ukrainian sculpture is not only a continuation of a rich tradition rooted in the Renaissance, but also a rethinking of that tradition in light of present-day challenges. It is emphasized that these techniques carry not only technical but also philosophical and aesthetic significance, representing an understanding of form as an open-ended process rather than a finalized result, and that artists consciously or intuitively employ *non-finito* as a deliberate artistic device. The research applies a historical-cultural approach to trace the development of these techniques, alongside formal and art-critical analysis of works by contemporary Ukrainian sculptors. A visual-stylistic method is used to identify specific features of the artists’ plastic language, and a comparative approach is employed to contextualize the aesthetic characteristics of late 20th–early 21st century Ukrainian symposium sculpture within the broader European sculptural tradition.

Key words: stone sculpture, sculpture symposium, sculpture technique, sculpture form, *direct carving*, *non-finito*.

Постановка проблеми. У сучасному суспільстві, що в основному орієнтується на технічний прогрес, часто розглядається творчий процес як механічна функція, що отожднюється із виробничими процедурами. Це частково викликає проблеми знецінення творчого досвіду, сформованого на безпосередньому контакті мистця із матеріалом, що особливо спостерігається у скульптурній діяльності. До прикладу, все частіше на міжнародних скульптурних симпозиумах з'являються роботи, форма і трактування яких може бути виконана в «заводських» умовах, механічним способом і в більшій мірі не самим автором. Мистець лише презентує ідею, а підготовку та часткове виконання може брати на себе організатор проекту. Звичайно, що задум мистця є інтелектуальною власністю та вкладом у розвиток новизни, проте втрачається самий контакт скульптора із матеріалом. Такий характер симпозиумних робіт спостерігається в більшій мірі у країнах Близького Сходу, де через релігійні погляди орнаментальні композиції домінують над фігуративними. Також спостерігається тенденція авторського копіювання уже виконаних робіт, де умови в більшій мірі диктує «замовник».

Хоча у сучасному українському мистецтвознавстві скульптурна практика кінця XX – початку XXI століття зазвичай аналізується переважно крізь призму стилістичних змін, трансформації, національної ідентичності або тематичних орієнтацій, однак недостатньо вивченим є зв'язок скульптора із матеріалом, між художніми техніками, що інколи інтуїтивно використовуються молодими скульпторами а також їхнім історико-філософським підґрунтям. До прикладу, техніки *direct carving* і *non-finito* виступають як форми активного творчого досвіду, що мають глибоку традицію від епохи Відродження (Мікеланджело, Донателло) до модернізму (Костянтин Бранкузі, Генрі Мур) і розвивались у контексті протиставлення механістичному копіюванню форм. У мистецтвознавчих дослідженнях скульптури на симпозиумах спостерігається відсутність системного наукового осмислення цих процесів, що зумовлює актуальність дослідження філософсько-естетичних, етичних і формотворчих аспектів взаємодії художника з матеріалом у сучасному мистецькому просторі.

Аналіз досліджень. Одним із ключових джерел для осмислення феномену *non-finito* в історії мистецтва є дослідження Крейтона Е. Гілберта. У цій роботі автор класифікує різновиди незавершених творів, а також дає зрозуміти, що саме виражається через незавершеність – як естетичну, так і філософську категорію. До дослідження залучено елементи філософського аналізу мистецтва,

зокрема у працях Паули Карабелл, Юргена Шульца та Стівена Мака. Ґрунтовною є праця Сари Вікторії Тернер, яка через творчість британського скульптора Генрі Мура розкриває феномен техніки *direct carving*.

Мета статті – дослідити техніки *direct carving* і *non-finito* як формотворчі стратегії у творчості сучасних українських скульпторів на симпозиумах кінця XX – початку XXI століття та виявити їхню роль у розвитку художньої мови кам'яної скульптури. Завдання дослідження:

- окреслити історичні витоки та розвиток згаданих технік;
- проаналізувати філософські та естетичні аспекти;
- дослідити специфіку втілення в сучасній симпозиумній практиці;
- виявити приклади та тенденції у творчості українських скульпторів.

Виклад основного матеріалу. На скульптурному симпозиумі, характер якого позначається короткотривалим процесом та пришвидшеним темпом роботи, цінність творчого досвіду невід'ємна від акту безпосередньої дії, коли процес перебуває під повним контролем виконавця. Робота скульптора розвивається в полі мінливості й ймовірності, де натхнення, інтуїція та вміння імпровізувати визначають хід творення і не піддаються остаточному плануванню (Finegan, 1949: 34). У таких умовах важко опиратися на фіксовані правила чи універсальні технічні схеми. Натомість формується змінний і відкритий набір естетичних і пластичних принципів, що спонукають художника на сміливе прийняття рішень у кожній новій ситуації.

Процес створення скульптури під час симпозиуму стає не лише художньою дією, а й екзистенційним жестом, що відбувається в умовах постійної змінності, неповноти й відкритості. Попри неможливість встановити остаточні правила для творчого акту, необхідність їх пошуку залишається важливою частиною процесу (Büyükközkağa, 2013: 49; Kracke, 1981: 72). Формотворення у камені є безперервним діалогом між обставинами, матеріалом, самим собою та навколишнім світом. Таким чином, процес різьблення на скульптурному симпозиумі розглядається не стільки як механічний аналіз творчого акту, скільки як «жива» спроба досягти вищої художньої якості через безпосереднє застосування технічних підходів. Скульптор, перебуваючи у постійному діалозі з матеріалом, через пряму роботу із каменем прагне не лише відтворити визначену ідею, а виявити потенціал форми у процесі її становлення.

У цьому контексті набувають актуальності дві методики, які мають як історичне коріння, так і сучасну інтерпретацію: *direct carving* (пряма різьба) та *non-finito* (естетика незавершеності). Обидва підходи ґрунтуються на відмові від повного контролю над формою та акцентують взаємодію скульптора з матеріалом як творчий процес, а не лише механічну реалізацію задуму. Сучасні українські митці дедалі частіше звертаються до цих технік у рамках міжнародних скульптурних симпозиумів, а молоді скульптори інколи інтуїтивно використовують ці прийоми з метою досягти «живої» форми. Ці техніки характеризуються обробкою поверхні кам'яних скульптур дозволяючи нам побачити, де проходив ручний інструмент (Шпунг, троянка, скарпель), створюють ефект значно сильніший, ніж природна зернистість каменю.

Direct carving – це техніка скульптурної роботи, що передбачає безпосередню обробку каменю без попередньої глиняної моделі або детального ескізу. На відміну від академічного підходу, де скульптура спочатку формується у глині, а потім копіюється в камені за допомогою механічних пристроїв (пунктир-машинки), *direct carving* опирається на інтуїцію митця, його реакцію на матеріал і взаємодію з фактурою, текстурною палітрою кольору та графічною структурою матеріалу (Turner, 2015; Finegan, 1949: 22).

Суть цього методу полягає у роботі без проміжних стадій: форма виникає безпосередньо під час процесу різьблення. Скульптор тут не стільки реалізує заздалегідь продуманий задум, скільки співпрацює з матеріалом, реагує на природну форму, вади й особливості каменю, підлаштовується під його опір і потенціал. Такий підхід тісно пов'язаний із інтуїцією та авторським баченням твору. На відміну від моделювання в глині чи комп'ютерного проектування, ця техніка не допускає значних поправок – рішення ухвалюються тут і зараз. Це формує особливу експресивність, спонтанність «живого» характеру.

Хоча сам термін «*direct carving*» закріпився у ХХ столітті, практика такої різьби по каменю має глибокі історичні корені. Античні майстри, середньовічні каменотеси, скульптори епохи Відродження – усі вони часто працювали без детальних моделей.

Першим цю ідею сформулював Мікеланджело Буонарроті, стверджуючи, що: «...найкращий митець не вигадує форму, а лише вивільняє її з каменю...» (Wittkower, 1977: 151). Для нього кам'яна маса каменю була метафорою людського буття: тіло, що приховує в собі душу, яку потрібно

звільнити через мистецтво. Підхід Мікеланджело полягав у тому, щоб уявити полонене мистецтво в камені, а потім звільнити його силою руки, керованої або божественним духом або інтелектом (Carabell, 2014: 84).

Проте саме в ХХ столітті ця техніка набула концептуального значення. Даний принцип ручної роботи стає протестом проти механізації мистецтва, у час коли поширення копіювальних машин, які перетворювали скульптуру на продукт ремісничої точності, спричинило втрату інтуїтивної експресії та цілісності творів. На думку англійської дослідниці Тернер С. «...скульптура почала втрачати душу, стаючи вправним технічним виконанням без живого діалогу з матеріалом, а закінчена робота не представляла творчих зусиль скульптора в камені, лише вправну та слухняну працю майстра, який мучив камінь у формі, яка належать глині, а не каменю. Такий досвід є відчуттям втрати цілісності оригінального творіння. Скульптура стала порожньою та претензійною, разом із помітною, а часом і повною відсутністю формального змісту та втратою поваги до якостей каменю...» (Turner, 2015).

Проти цього явища виступила невелика група митців в Англії, яка повернулася до прямого різьблення, прагнучи реорганізувати свої концепції, щоб підкреслити відчуття матеріалу. Серед них були Генрі Мур, який досліджував органічну форму та взаємодію порожнечі з масою, Барбара Гепуорт, відома тим, що розвивала ідею «формотворення через виявлення», а не накладання волі митця на камінь, Константин Бранкузі і його знамениті «Нескінченні колони» або «Птах у просторі», котрі поєднують геометрію з енергією матеріалу. Ці митці намагались перетворити техніку *direct carving* на своєрідне мистецьке кредо. Вони наголошували на необхідності прямого контакту з матеріалом, без посередництва моделей, машин або помічників. Генрі Мур говорив про різьблення як про спосіб нав'язати матеріалу власне бачення, але співчутливо – з повагою до його природи. Згодом технічний метод *direct carving* став розглядатись не лише як підхід до творчості, а як своєрідна доктрина, також як *modus operandi* (фраза з латини, що означає метод дії, який може бути використаний при визначенні профілю мистця для розуміння його психології).

У сучасній українській скульптурі, особливо в контексті симпозиумної практики кінця ХХ – початку ХХІ століття, *direct carving* набув нового звучання. Яскравим прикладом осмисленого є творчість Василя Корчового. У його роботі «Торс гедоністичний» (Іл. 1) тілесність жіночої



Іл. 1. Василь Корчовий.
Пісковик. «Торс гедоністичний». 2018 р.
URL: <https://chervonechorne.com/texts/another-beauty-korchoviy> (дата звернення: 29.04.2025)



Іл. 2. Василь Татарський. «В роздумах».
Каррарський мармур. Вис. 185 см. Київ, 2023 р.
URL: <https://imaginepoint.gallery/ua/artists/138>
(дата звернення: 29.04.2025)



Іл. 3. Олександр Дяченко. «Торс». Граніт.
«Канівський міжнародний скульптурний симпозиум», м. Канів, 2013 р.
URL: <https://chervonechorne.com/tors>
(дата звернення: 29.04.2025)



Іл. 4. Олена Додатко. «Поєднані». Граніт.
I Міжнародний симпозиум «Музика міста», м. Покровськ, 2019 р.
URL: <https://pokrovsk.city/blogs/184735/scho-oznachayut-figuri-z-kamenu-u-skveri-sobornij>
(дата звернення: 29.04.2025)

постаті виникає безпосередньо з каменю, де груба поверхня пісковика співіснує з ретельно відполірованими об'ємами. Скульптор поєднує образ із графічною текстурою каменю, тим самим підкреслюючи природний, стихійний характер народження форми. Ще одним прикладом є скульптура «В роздумах» (Іл. 2) Василя Татарського, де техніка прямого різьблення в мармурі дозволяє досягти витонченої медитативності. Абстрагована фігура, пронизана м'якими лініями й наскрізними ажурними, відтворює стан внутрішнього зосередження. Татарський В. радше не підкорює матеріал, а веде з ним тонкий діалог, довіряючи інтуїції моменту. Інший художник, Олександр Дяченко у композиції «Торс» (Іл. 3) демонструє особливу пластичну чутливість. Використовуючи складний

для обробки граніт, він створює форму, що витікає з моноліту природно, неначе органічний витвір самої природи. Узагальнене трактування жіночої тілесності й поєднання шліфованих і шорстких площин надають скульптурі відчуття безперервного процесу формування. Особливий внесок у розвиток сучасної пластики демонструє Олена Додатко у композиції «Поєднані» (Іл. 4). Її твір є діалогом між геометрією й органікою, між строгістю і пластичністю. Технічний метод тут дозволяє скульпторці відмовитись від нав'язаних схем і віддати перевагу природному народженню форми. Через гру площин і об'ємів вона створює відкритий простір для інтерпретацій, втілюючи філософію живого становлення. Ще одним прикладом є композиція Владислава Волосенка «Формація»

(Іл. 5), яка поєднує грубу матеріальність граніту з експериментами над візуальною вагою й балансом. Завдяки поєднанню геометризованих об'ємів і природної фактури скульптор досягає ефекту левітації форм, створюючи враження внутрішнього руху й розвитку в нерухомому камені, трактуючи його не як статичну субстанцію, а як живу, пластичну масу. Особливе місце у симпозиумній скульптурі займають твори Миколи Білика. Його композиції «Весна» (Іл. 6) та «Закохані» (Іл. 7) є свідченням інтуїтивного втілення образів у матеріалі. Білик опрацьовує модель таким чином, дозволяючи каменю диктувати ритм форми. Легкий рельєф окремих поверхонь, поєднання оброблених і сирих фрагментів у його творах надають їм особливої емоційної глибини: життя і любові. У вищезгаданих мистців спостерігається розвиток традиції direct carving не лише як технічний метод, але й як естетична та філософська практика.

Non-finito – це техніка, що репрезентує ідею незавершеного, відкритого образу, де межі між завершенням і процесом стають умовними. Це не просто відмова від завершення роботи, а свідомо обрана художня стратегія. Її суть полягає у створенні образу через незавершеність, залишаючи глядачеві простір для уяви, доповнення, емоційного резонансу (Büyüközkara, 2013: 48).

Коріння даної техніки сягає епохи Відродження. Термін вперше почали використовувати ще у 1435 році. Леонардо да Вінчі у своєму «Трактаті про живопис» підкреслював, що «...non-finito означає високий художній та інтелектуальний успіх...» (Schulz, 1965: 373). Такий підхід має глибоке коріння у філософії Мікеланджело, який вважав незавершену форму носієм внутрішнього руху – життя, яке триває. Також ідея «Non-finito» базується на платонівській філософії: згідно нею, жоден земний витвір мистецтва не здатний повністю відповідати ідеальній формі свого небесного першоджерела.

Як зазначає дослідник Ендер Бююкозкара: «...незавершеність вказує на те, що мистецтво не є однозначним чи тотально контрольованим – воно є відкритим простором інтерпретації...» (Büyüközkara, 2013: 49). Особливу думку, протиставляючи інші дослідження незавершеності в скульптурі висвітлює дослідник Юрген Шульц. За його аналізом: «...високий відсоток незавершених творів Мікеланджело свідчить не про брак планування, а про його вимогливість до власного мистецтва, постійне самокоригування і готовність відмовитися від уже виконаної роботи». Зазначається, що майстер «кидав роботу, щойно бачив у матеріалі найменшу помилку або невідповідність»

(Schulz, 1965: 376). У цьому контексті «відмова» є внутрішнім актом, в якому незавершена форма стає символом художнього сумніву та чесності.

Інші дослідники Крейтон Гілберт та Паула Карабелл, розглядають незавершеність як прагнення до абсолютної художньої якості, що не завжди досяжна в межах одного проєкту чи матеріалу (Gilbert, 2003: 60; Carabell, 2014: 83). Незавершеність як прийом – щоб посилити емоційну напругу, драматизм, залишити глядача перед «відкритим» образом. Особливо це відчувається у серії так званих «рабів». Мікеланджело свідомо залишав резерв каменю, щоб мати можливість змінити композиційне рішення навіть на завершальних стадіях роботи (прикладом є статуя *Святої Матвій* для Флорентійського собору) (Schulz, 1965: 377).



Іл. 5. Владислав Волошенко. «Формація». Граніт. «Канівський міжнародний скульптурний симпозиум», м. Канів, 2011 р.
URL: <https://chervonechorne.com/formaciya> (дата звернення: 29.04.2025)



Іл. 6. Микола Білик. «Весна». Пісковик. Місто Прилуки, 2018 р. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_sergij-korovchenko-iniciyuvav-najmasshtabnishij-skulpturnij-plener-v-ukrayini/866782 (дата звернення: 29.04.2025)

У цьому контексті не можна оминати постать Огюста Родена, який розвивав філософію скульптурної незавершеності. У творах своїх композиціях таких як «Данаїда» Роден часто залишав фрагменти фактури необробленими, перетворюючи недопрацьованість на художній прийом. Цей підхід, що суперечив канонам академічної завершеності, відкрив нові горизонти для подальших поколінь митців.

Характерний розвиток техніки *non-finito* після Огюста Родена знайшов продовження у творчості його учня Івана Мештровича, який адаптував принцип незавершеності до національних мотивів і героїчних образів. У його творчості *non-finito* поступово набуває рис монументальності та народної експресії. Вплив цих ідей відчувався і в скульптурній практиці українських скульпторів в радянський період. Спостерігаються прийоми використання «грубої» фактури, що включали і принципи незавершеності та передавалися новим поколінням митців. У цей період техніка *non-finito* трансформувалася під впливом стандартів монументального мистецтва, набувши більш героїчного, масштабного звучання: незавершеність тут часто працювала на створення образів сили, незламності й епічності, узагальненості.

У сучасному мистецтві українські скульптори, особливо на симпозіумних проектах переосмислюють техніку *non-finito* вже у відкритому, індивідуальному ключі, з акцентом на особистий

жест, інтуїцію і діалог із матеріалом. Це проявляється в контрасті між обробленою та необробленою частинами форми, а також у видимих слідах інструмента, необроблених площинах, залишених умисно. Так само як і форма у скульптурі не виникає лише з техніки (ударів різця), а з контексту, простору, ідеї, що формується в синтезі з культурою. Симпозіумна скульптура стає не свідченням невдачі чи браку часу, а свідомим рішенням залишити твір відкритим для інтерпретації, підкреслити відкритість і багатозначність.

Яскравим прикладом осмислення *non-finito* у сучасному українському мистецтві є композиція Андрія Дацка «Еней і Юнона» (Іл. 8), що створювалась у 2009 році в місті Черкаси. Використовуючи моноліт каменю як активного композиційного елемента, скульптор навмисне залишає частини фігур необробленими. Груба текстура природного каменю контрастує з ретельно виведеними обрисами обличчя і тіл, створюючи ефект боротьби форми й хаосу. Образи Енея та Юнони, що виникають із масиву, символізують незавершену подорож, відкриту для змін і втручання долі, тим самим розкриваючи глибинний зміст античного міфу через сучасну художню мову.

Яскравий представник монументальної пластики Володимир Шолудько у скульптурі «Мамай» (Іл. 9) даною технікою підкреслює нерозривний зв'язок між людиною й природою. Його козак Мамай не є остаточно сформованим образом: він



Іл. 7. Микола Білик. «Закохані». Граніт.
«Канівський міжнародний скульптурний симпозіум», м. Канів, 2013 р.
URL: <https://chervonechorne.com/zakohani>
(дата звернення: 29.04.2025)



Іл. 8. Андрія Дацка. «Еней і Юнона».
Пісковик. Місто Черкаси, 2009 р.
URL: https://www.instagram.com/p/C_52wRdoozo/
(дата звернення: 29.04.2025)

«проростає» з каменю, перебуваючи в проміжному стані між задумом і втіленням. Це не лише данина національній традиції, а й глибока метафора вічного становлення культури та образу. Іншу грань філософії незавершеності демонструє Олег Капустяк у скульптурі «Нашадок героїв» (Іл. 10). Торс, що тільки-но виринає з масиву граніту, свідомо позбавлений деталізації голови й рук. Таке рішення перетворює образ на універсальний символ незавершеного шляху нації, де кожен новий спадкоємець творить свою ідентичність у діалозі з минулим. Груба фактура каменю і відкрита структура форми дозволяють глядачу відчутти енергію первісного матеріалу як носія пам'яті й сили.



Іл. 9. Володимир Шолудько. «Мамай».
Вапняк. Село Рокині, Луцький район, Волинська область, 2012 р. URL: <https://libr.rv.ua/sections/items/161?module=virt#gsc.tab=0>
(дата звернення: 29.04.2025)



Іл. 10. Олег Капустяк. «Нашадок героїв». Граніт.
«Канівський міжнародний скульптурний симпозиум», м. Канів, 2011 р.
URL: <https://chervonechorne.com/naschadok-herojiv>
(дата звернення: 29.04.2025)

Особливе місце серед сучасних інтерпретацій посідає композиція Романа Вільгушинського у композиції «Ангел» (Іл. 11). У цій роботі незавершеність не тільки візуально артикулює процес народження образу, а й набуває глибокого духовного сенсу. Ангел «виривається» з маси каменю, уособлюючи рух душі від тілесного до небесного. Контраст між шорсткою необробленою поверхнею і м'якими лініями опрацьованої фігури підкреслює драматичну напругу між матерією і духом, між землею і небом. Не менш вражаючим прикладом є скульптура Сергія Сбітнєва «Прометей» (Іл. 12). У цьому творі незавершеність є метафорою нескінченної боротьби за свободу й світло.



Іл. 11. Роман Вільгушинський. «Ангел».
Вапняк. Фрагмент. Місто Зарваниця, 2017 р.
URL: https://teren.in.ua/news/kam-yane-dyvo-u-zarvanytsi-postane-vzhe-tsiyeyi-nedili-fotoreportazh_91207.html
(дата звернення: 29.04.2025)



Іл. 12. Сергій Сбітнєв. «Прометей».
URL: <https://serhiisbitniev.art/gallery/stone-2/>
(дата звернення: 29.04.2025)

Частково оброблене тіло героя, що «виростає» з кам'яної маси, підсилює драматизм сюжету: Прометей постає не лише як міфологічний персонаж, але й як символ незламної людської волі, що перебуває в процесі вічного становлення.

Такими прикладами робіт сучасні українські скульптори, працюючи в традиції *non-finito*, зберігають і розвивають ідею незавершеності як філософської відкритості, можливості нескінченного діалогу між твором і глядачем. Вони не прагнуть до академічної завершеності або ідеальної форми; їхні твори – це живі процеси, в яких матеріал, простір і час беруть рівноцінну участь разом із художником. Через «гру» фактур, оперуванням маси каменю, фрагментарністю і відкритістю композиції вони формують пластичні пошуки.

Висновки. Ключовими аспектами формотворчих стратегій *direct carving* та *non-finito* у симпозиумній практиці є образний підхід та адаптація композиції до локального походження каменю (поклади вапняку, пісковика, граніту в Україні).

Такий підхід вимагає від митця врахування структури матеріалу, його пластичних можливостей.

Усі згадані художники демонструють спільну рису: форма в їхніх творах виглядає не остаточною конструкцією, а відкритою гіпотезою, що дає змогу глядачу мислити образ далі. Робота з природним каменем часто дозволяє скульпторам органічно «вписати» твір у середовище.

Техніки *direct carving* і *non-finito* у сучасній українській скульптурі набули значення не лише технічного прийому, а справжньої філософії творчості. Вони репрезентують відмову від ілюзії остаточної досконалості, утверджуючи ідею відкритого, живого процесу, де матеріал стає не об'єктом підпорядкування, а рівноправним співтворцем. У симпозиумному контексті ці технічні прийоми стали універсальними відповідями на виклики часу. Скульптори у контексті симпозиумної практики приймають умови праці, форми, які диктує сам камінь, і в обмежений період часу формують інтегрують їх у художню мову.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ackerman J. *The Architecture of Michelangelo*. Chicago : University of Chicago Press, 1986. 372 p.
2. Angier J. *The Process of Artistic Creation in Terms of the Non-finito*. *Machinegraphics* : site. 2001, May 7. URL: <https://www.machinegraphics.com/writings/non-finito/non-finito.html> (дата звернення: 29.04.2025).
3. Büyükozkara E. 'Non-finito' Sculpture Technique and Codes of Ethics. *Ethics & Bioethics (In Central Europe)*. Prešov: University of Prešov Press. 2013. Vol. 3, No. 1–2. Pp. 47–54.
4. Carabell P. *Figura Serpentinata: Becoming over Being in Michelangelo's Unfinished Works*. *Artibus et Historiae*. 2014. Vol. 35, No. 69. Pp. 79–96.
5. Finegan D. C. *The Creative Experience and Its Relationship to Direct Carving in Stone and Concrete* : Master's thesis. Columbus : The Ohio State University. 1949. 30 p. URL: https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accessi on=osu1413296186&disposition=inline (дата звернення: 29.04.2025).
6. Ghisellini E. *The Non-finito in Hellenistic Sculpture: Between Technical Motivations and Formal Outcomes*. *Opus Imperfectum: Monuments and Unfinished Texts of the Greek and Roman World*. Roma : Sapienza University of Rome, 2019. Pp. 117–129.
7. Gilbert C. E. What Is Expressed in Michelangelo's «Non-Finito»? *Artibus et Historiae*. 2003. Vol. 24, No. 48. Pp. 57–64. URL: <https://www.jstor.org/stable/1483730> (дата звернення: 29.04.2025).
8. Kracke B. *Sculpture as Process* : Master's thesis. Cambridge, MA : Massachusetts Institute of Technology, 1981. 138 p.
9. Mack S. *Before Non Finito: A Rough Aesthetic in Quattrocento Sculpture from Donatello to Michelangelo* : PhD thesis. New Brunswick : Rutgers University, 2021. 123 p.
10. Schulz J. *Michelangelo's Unfinished Works*. *The Art Bulletin*. 1965. Vol. 47, № 3. Pp. 373–378.
11. Tolnay C. *Michelangelo: The Final Period*. Princeton : Princeton University Press, 1960. Vol. 5. 271 p.
12. Turner S. *Henry Moore and Direct Carving: Technique, Concept, Context*. *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*. *Tate Research Publication*. 2015. URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/sarah-victoria-turner-henry-moore-and-direct-carving-technique-concept-context-r1151303> (дата звернення: 29.04.2025).
13. Vasari G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Firenze, 1568. *Liberliber* : site. 2017 Sep. 5. URL : <https://liberliber.it/autori/autori-v/giorgio-vasari/le-vite-dei-piu-eccellenti-pittori-scultori-e-architetti/> (дата звернення: 29.04.2025).
14. Wilde J. *Michelangelo and His Studio*. London : Oxford University Press, 1953. 142 p.
15. Wittkower R. *Sculpture: Processes and Principles*. London : Allen Lane, 1977. 240 p.

REFERENCES

1. Ackerman, J. (1986). *The Architecture of Michelangelo*. Chicago: University of Chicago Press. 372 p.
2. Angier J. (2001). *The Process of Artistic Creation in Terms of the Non-finito*. *Machinegraphics* : site. May 7. URL: <https://www.machinegraphics.com/writings/non-finito/non-finito.html> (accessed: 29.04.2025).
3. Buyukozkara E. (2013). 'Non-finito' Sculpture Technique and Codes of Ethics. *Ethics & Bioethics (In Central Europe)*. University of Prešov Press. Vol. 3, No. 1–2. Pp. 47–54.
4. Carabell P. (2014). *Figura Serpentinata: Becoming over Being in Michelangelo's Unfinished Works*. *Artibus et Historiae*. Vol. 35, No. 69. Pp. 79–96.

5. Finegan D. (1949). C. *The Creative Experience and Its Relationship to Direct Carving in Stone and Concrete*: Master's thesis. Columbus: The Ohio State University. 30 p. URL : https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1413296186&disposition=inline (accessed: 29.04.2025).
6. Ghisellini E. (2019). The Non-finito in Hellenistic Sculpture: Between Technical Motivations and Formal Outcomes. *Opus Imperfectum: Monuments and Unfinished Texts of the Greek and Roman World*. Roma : Sapienza University of Rome. Pp. 117–129.
7. Gilbert C. E. (2003). What Is Expressed in Michelangelo's «Non-Finito»? *Artibus et Historiae*. Vol. 24, No. 48. Pp. 57–64. Available at: <https://www.jstor.org/stable/1483730> (accessed: 29.04.2025).
8. Kracke B. (1981). *Sculpture as Process*: Master's thesis. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology. 138 p.
9. Mack S. (2021). *Before Non Finito: A Rough Aesthetic in Quattrocento Sculpture from Donatello to Michelangelo*: PhD diss. New Brunswick: Rutgers University. 123 p.
10. Schulz J. (1965). Michelangelo's Unfinished Works. *The Art Bulletin*. Vol. 47, No. 3. Pp. 373–378.
11. Tolnay C. (1960). Michelangelo: The Final Period. Princeton : Princeton University Press. Vol. 5. 271 p.
12. Turner S. (2015). Henry Moore and Direct Carving: Technique, Concept, Context. *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity* . *Tate Research Publication*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/sarah-victoria-turner-henry-moore-and-direct-carving-technique-concept-context-r1151303> (accessed: 29.04.2025).
13. Vasari G.(2017). The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects. Firenze, 1568. *Liberliber* : site. Sep. 5. URL : <https://liberliber.it/autori/autori-v/giorgio-vasari/le-vite-dei-piu-eccellenti-pittori-scultori-e-architetti/> (accessed: 29.04.2025).
14. Wilde J. (1953). *Michelangelo and His Studio*. London: Oxford University Press. 142 p.
15. Wittkower R. (1977). *Sculpture: Processes and Principles*. London: Allen Lane. 240 p.