

УДК 73.0(4)“19”

Ю. І. Круп'як

ПРОСТІР І ПЛАСТИКА В ТЕОРЕТИЧНОМУ
ВИВЧЕННІ ТА ПРАКТИЧНОМУ ЗАСТОСУВАННІ
(на прикладі європейської скульптури
XX століття)

У статті розглянуто теоретичні проблеми взаємодії простору і сучасної скульптури як можливої програми їх застосування на практиці.

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

Статья посвящена теоретическим проблемам взаимодействия пространства и современной скульптуры как возможной программы их применения на практике.

Ключевые слова: скульптура, пространство, объем, форма, пластика, взаимодействие.

This article deals with theoretical problems of interaction space and modern sculpture as a possible program application in practice.

Keywords: sculpture, space, volume, shape, plastic, interaction.

Для скульптора в його практичній діяльності важливим є відчуття об'єму та його взаємодії з середовищем. Розуміння принципів і механізмів цієї взаємодії, їх візуального сприйняття є однією з ключових позицій у процесі створення скульптурного твору. Ця проблема потребує послідовного вивчення, адже незалежно від художнього напрямку, у якому створюється скульптура, принципи взаємодії об'єму і простору, їх візуального сприйняття залишаються незмінними і відіграють важливу роль у формуванні художнього задуму та його втіленні в готовому творі мистецтва. Знання закономірностей такої взаємодії та її проявів для скульптора є запорукою створення повноцінного художнього образу, що ідеаль-

но співіснуватиме з елементами навколишнього середовища. Відсутність цих знань, навпаки, може спричинити його руйнування, позбавивши візуальної цілісності. Саме завдяки роботі митця простір, де перебуває людина, удосконалюється не тільки у формально-візуальному сенсі, а наповнюється філософським та естетичним змістом. Оперування простором та об'ємом як цілісною системою дає можливість скульптору вирішити складні творчі завдання та досягти в скульптурі гармонійно-естетичного поєднання усіх її елементів.

Мета цієї статті – розглянути принципи, пов'язані з функціонуванням системи простір-об'єм, їх історичні зміни та можливості практичного застосування в процесі створення скульптури.

Теоретичне та практичне значення цієї роботи полягає в створенні концепції цілісного бачення простору як базового елемента скульптури та пропозиціях інваріантних підходів його застосування. Такі результати можуть бути використані в теоретичних наукових розробках та безпосередньо в мистецькій практиці.

Від XIX ст. ця проблема привертала увагу як мистців, так і науковців, які намагалися її осмислити теоретично. Так, у 1893 році німецький скульптор і теоретик мистецтва Адольф Гільдебранд у праці «Проблема форми в образотворчому мистецтві» [2] запропонував свою систему поглядів на структурні проблеми художньої форми, де істотне місце належало проблемі матеріалу, зорового образу, що сприймається на відстані, перцептивності образу.

У свою чергу український скульптор О. Архипенко у праці «Теоретичні нотатки» [1] розмірковував над питаннями, що стосуються метафізики, свідомості, співвідношення філософії, мистецтва та науки, а також над конкретними мистецькими проблемами, які потрапили в коло його інтересів, зокрема питаннями форми та простору в скульптурі.

Еволюцію скульптури в просторі проаналізувала Н. Полякова в монографії «Скульптура і простір. Проблема співвідношення об'єму та просторового середовища» [9]. Вона розглянула проблеми, що виникали в процесі виникнення та формування скульптури та її взаємодії з середовищем протягом багатьох століть, взявши за основу історію світового мистецтва. Аналізуючи скульптурні твори різних епох, автор зробила чітку градацію прийомів поєднання матеріального об'єму та його форми з простором згідно історичних умов їх розвитку та пластично-просторової трансформації.

Підсумовуючи, зазначимо, що в цілому означена проблема протягом ХХ ст. досліджувалася спорадично, не будучи темою, до якої зверталосся багато дослідників. Спираючись на праці, які все ж торкалися цієї тематики, а також на самі твори питома європейської скульптури ХХ ст., пропонуємо розглянути принципи взаємодії простору і пластичного об'єму в скульптурі.

Людина у власній внутрішній організації прагне до впорядкування та естетизації простору, у якому вона перебуває, що є її іманентним підсвідомим потягом та потребою. Ця проблема має особливий зміст для скульптора, будучи інтенцією, яка спонукає його до творчості. Скульптурна пластика є прикладом можливостей естетичної взаємодії реального простору та матеріального об'єму. В історичному контексті ця взаємодія з часів зародження художньої діяльності як елементу людської культури переживала поступову трансформацію, тримаючись вектора «простір як середовище, в якому перебуває художній об'єкт». Лише на початку ХХ ст. відбулася його кардинальна зміна: простір перетворився на конструктивний елемент, набувши в скульптурі здатності виступати в ролі об'єму. Такі трансформації, зокрема, унаочнили скульптури О. Архипенка, Н. Габо, О. Цадкіна, Б. Хепворт, інших митців. Незалежно від цих змін основні закони візу-

ального сприйняття людським зором простору та об'ємної пластичної форми, їх взаємодії залишаються незмінними. Їх використання дає змогу скульптору якісно зреалізувати свій творчий задум.

Якщо прийняти за фундамент художньої вартості твору вміння скульптора оперувати простором і пластичним об'ємом (формою), то саме їх гармонійне поєднання веде до вершин скульптурної майстерності. Отже, особливий інтерес становлять рефлексії з цього приводу. Відтак думка, що у скульптурі задум майстра втілюється в реальному об'ємі, а за сіб вираження скульптури – об'ємно-пластична, тривимірна форма розкриває зміст скульптурного твору, доносить до глядача задум скульптора [4, с. 1], є, на наш погляд, об'єктивною та переконливою.

Отже, суттєвим для означеної проблеми вважаємо і, власне, питання форми. У своїй творчій автобіографії В. Мухіна акцентувала увагу на головній небезпеці для скульптури: «Не можна загубити об'єм у скульптурі, це означає перестати бути скульптором: “звучання” тривимірної форми в просторі є суттю цього мистецтва» [7, с. 1].

Отже, форма в скульптурі та її взаємодія з простором була і залишається предметом пильної уваги митців. Німецький дослідник М. Імдаль твердив, що для категоріального визначення пластики важливим є те, що вона сама задає тривимірність, якою також наділений предмет, що її відображує: «...пластика перебуває у фізичному просторі. Реальне існування в реальному просторі надає їй характер безпосередньої присутності. І ця безпосередня присутність віддаляє її, як неминуче від минаючих моментів її оточення. Таким чином, тривимірне буття пластики в реальному просторі є вирішальною умовою для її функції увіковічення, яку можна визначити, як свого роду непохитність присутності в діалектиці і контингентності реального оточення» [4, с. 382].

Поява пластичної форми в просторі одразу його змінює, причому візуальне сприйняття цієї зміни залежить від активності цієї форми. Також має значення – статична вона чи динамічна, підпорядкована середовищу, чи домінує над ним. Адже розвиток скульптурної форми починається з самих елементарних співвідношень і, безумовно, приводить до дуже складних, так що виникає картина «наполегливого завоювання об'ємом простору» [9, с. 15]. Скульптурна пластика, будучи штучно створеним об'єктом, виконує важливу роль як елемент людського середовища. Викликаючи різні форми взаємодій, які сприймаються візуально, вона має безпосередній вплив на глядача в емоційному сенсі. Взаємодіючи з іншими просторовими формами та безпосередньо з простором, вона формує цілісну картину світу, отже, від неї також залежить, чи буде навколишнє середовище гармонійним, чи матиме деструктивний характер.

А. Гільдебранд трактує пластику як мистецтво наслідування, яке є залежним від природи, зазначаючи, що проблеми, котрі при цьому ставить форма перед художником, дані «безпосередньо природою, продиктовані сприйняттям» [2, с. 16]. Він наголошує, – щоб протиставити це наслідування природі, його слід розвинути й підняти на вищу стадію мистецтва, яку називає архітектонічною, тобто такою, що відображає органічну цілісність відомих співвідношень. Архітектонічна побудова є тим, що створює з художнього дослідження природи досконалий художній твір; отже, те, що ми означаємо як наслідуване, є світом форм, запозичених безпосередньо в природи, і лишень архітектонічно переробленими ці форми стають повною мірою художніми витворами [2, с. 17]. Для А. Гільдебранда важливим у дослідженні скульптури є «з'ясування відношення форми до явища і наслідки цього відношення для художнього зображення», світ форм для нього, що виникають з діяльності наслідування,

має просторовий характер так само, як їх архітектонічна будова. Тож головна точка зору не може бути довільно привнесеною, а має базуватися на нашій здатності до просторового сприйняття: «Створення художньої форми є ніщо інше, як подальший розвиток цієї здатності сприйняття, зародок якої вже лежить у спроможності взагалі просторово сприймати, у спроможності відчувати та бачити» [2, с. 18]. Очевидною істиною є також його визначення про те, що: «...наше ставлення до зовнішнього світу, оскільки такий існує для ока, спирається головним чином на пізнання і уявлення простору та форми. Без останнього було б неможливо орієнтуватися в зовнішньому світі. Таким чином, просторова уява взагалі і уявлення форми, зокрема як обмеженого простору, ми маємо розглядати, як сутнісний зміст, або сутнісну реальність речей. Якщо ми протиставимо предмет або це просторове уявлення про нього тому мінливому явищу, яке ми можемо від нього одержати, то всі явища будуть лише образами нашої просторової уяви, і цінність явища вимірюватиметься силою виразності, котрою вона володіє в якості образу просторової уяви... уявлення форми є конкретний висновок, одержаний нами з порівняння видів явищ, і в ньому необхідне вже відділене від випадкового. Таким чином, воно є не просто сприйняттям, а переробкою сприйняття з певної точки зору» [2, с. 20]. Тут слід зазначити, що пластична форма, зокрема круглої скульптури, має безліч точок огляду – ракурсів, що як образ просторової уяви потребує творчого домислювання в невидимих положеннях сприйняття. Така скульптура свідчить про правильну організацію її композиції, незалежно від складності форми, абстрактного чи натуралістичного трактування пластики. Скульптор має уявляти цілісно свій твір ще на стадії творчого задуму, з урахуванням усіх проблем, що торкаються як сприйняття скульптури, так і її виготовлення, це в подальшому забезпе-

чує його від непотрібних пошуків та багатьох помилок, які майже неможливо виправити в готовій скульптурі. Розмірковуючи про форму, А. Гільдебранд зазначив важливу думку, яку, на наш погляд, варто брати на озброєння кожному митцю без винятку. Вона полягає у тому, що нездатність до архітектонічної розробки наслідуваного матеріалу завжди супроводжується темним почуттям художньої неповноцінності, і тоді «намагаються компенсувати цей недолік... глибоким змістом і т. д» [2, с. 18]. Ми вважаємо, що цей принцип слід застосовувати в пластиці будь-якого напрямку. Гармонійне поєднання членувань скульптури та їх пропорційне співвідношення є основою пластичного мистецтва. Попереднє уявлення цілісного скульптурного образу в просторі є основою творчого процесу.

Говорячи про уявлення форми, хотілося б зазначити, що для скульптора велике значення має відчуття об'єму і здатність просторово мислити. Він повинен уявити не тільки розвиток форми з природи, але і її положення в просторі. Йому «слід відчутти вплив такого положення на безпосередньо прилеглий простір, ніби бачити пластичну енергію, що оточує форму своєрідним силовим полем»; ця обставина «виводить скульптора за межі конкретного предмета» [10, с. 50].

Скульптурна композиція як результат когнітивної діяльності митця є системою зі складною структурою, що об'єднує в собі ті семантичні коди, які є відображенням історичного процесу формування культури та мистецтва. Будучи носієм культурно-історичних архетипів, скульптурна пластика гармонізує простір людини та бере участь як естетичний та духовний елемент у формуванні «екзистенційного середовища суб'єкта». О. Архипенко писав у своїх нотатках: «... духовний зміст скульптури вкладений у форму, форми мають бути виразними і значущими, щоб відкривати багатогранні підходи до їхньої внутрішньої трансцендентальної цінності» [1, с. 230].

Одним із прикладів таких трансформацій у скульптурі може бути «конкретна пластика» як жанр «конкретного мистецтва»¹.

М. Імдаль вказує на відмінність між традиційною та конкретною скульптурою, яка криється в наявності фігуративного в першій. «В традиційному мистецтві пластика дає точне формулювання заданому, ...експонує наперед відоме... У конкретній пластики – значно важче завдання: виробити таку ж саму точність і очевидність... за допомогою змісту невідомого задалегідь. Призначення, так би мовити, долю конкретної скульптури, так само як і конкретного мистецтва, я бачу в тому, щоб розкрити парадигматичні можливості досвіду. Конкретне мистецтво не існує в контексті певної метафізики, воно несе на собі величезний тягар завдання, яке, можливо, не має вирішення: створити з самого себе, тобто з нічого, інформацію з метафізичним змістом» [4, с. 383–384].

Початок ХХ ст. став відправною точкою у зміні уявлень про скульптурну пластику, важливим став експеримент. Скульптори почали використовувати нові технології та матеріали, а також безліч варіантів їх поєднання. Експерименти з формою, простором, кольором, фактурою стали повсякденним явищем у творчості Пабло Пікассо, Костянтина Бранкузі, Барбари Хепворт, Генрі Мура, Кенната Армітажа, Лінна Чадвіка, Едуардо Полоцці, Теодора Рожака, Сеймура Ліптона, Наума Габо та інших скульпторів. Застосування нових технологій, а також ігнорування академічної доктрини в скульптурі, дали результат, коли у скульптурі активним елементом став четвертий вимір – час. Скульптура стала протяжною в часі, вона більше не була заангажована конкретною ідеологією для інтерпретацій, аналогій та метафоричності. Зокрема, О. Архипенко своєю творчістю довів, що не тільки форми фізичної матерії є важливими в творчості, нематеріальні форми також відіграють важливу роль, зокрема простір, світло, прозорість,

«відбитки або ідея форми, яку підказує рух», а також «рух по колу може символізувати форму диска або кільця», а складніші форми можна сприйняти за асоціацією та близькістю такими, як ритм, гармонія та обсяг звуку, тиша і час; вони «розширюються» чи «звужуються», «вібрують» фрагментарно або скупчуються в щільному об'ємі; вони набувають уявних форм та залишаються трансцендентними, даючи імпульси для творчої матеріалізації. Матеріальне оформлення таких абстракцій, як час і звук можливе за допомогою процесу інтелектуальних та почуттєвих асоціацій, де конкретні форми матерії можуть стати символічними, викликаючи асоціації з нематеріальними явищами, такими як час, простір або звук» [1, с. 230–231]. Крім конкретизації абстрактного, О. Архипенко користувався і зворотним процесом – «дематеріалізацією конкретної форми»: «Я досягаю цього, перетворюючи її на символіку. Я розділяю первісну форму засобами геометризації та фрагментації... Конкретизація абстрактного та абстрагування конкретного в мистецтві являють собою точне відбиття творчого процесу, перебігу в природі з її метаморфозами» [1, с. 230–231].

Новаторський підхід до проблем форми та її інтерпретації, постійні експерименти з нею, як зазначав сам О. Архипенко, стали фундаментом сучасної скульптури. Для розуміння необхідності експерименту з формою важливим є його твердження про те, що «скульптура повинна бути значущою поза формою, щоб стати символом і викликати асоціації та зв'язки, закріплені за допомогою стилістичних перетворень; це підносить скульптуру у царину метафізики; в цьому – завдання мистецтва» [1, с. 228].

Це підтверджує, наприклад, творчість Альберто Джакометті. Так, аналізуючи роботу А. Джакометті «Дієго» (1952–1953), М. Імдаль зазначав, що основне завдання скульптора полягало в тому, аби «заперечити тілесність і пластично спровокувати нематеріальність (явище, побачене, невідчутність та

мінливість) тобто винайти пластичну матеріальність, котра сама по собі заперечувала б все тілесне, все що можна відчутти на дотик; сюди ж він відносив заперечення чіткого контуру і будь-якої визначеності об'єму» [4, с. 320]. Оригінальні зауваження мистецтвознавця висловив і з приводу того, що дана скульптура не відображається в пластичному матеріалі, пластичний рух її поверхні не відповідає тілесності зображення, пропорції не збігаються, форма пластики не піддається буквальному розумінню, жодну з деталей не можна однозначно співвідносити з предметом: тіло сплющується, голова витягується в форму, схожу на мішень. На противагу скульптурі, що знаходиться під знаком класики або веризму, у цій скульптурі споглядання форми нічого не тлумачить, а ймовірно, спричиняє стан розгубленості. Про матеріальність зображення взагалі не йдеться. Так само, як численні насічки, тріщини на лиці не слід трактувати в сенсі пошматованої поверхні чи знаків експресивного відчуження. У А. Джакометті, підсумовує він, фактичну пластичну форму «не треба враховувати: Дієго не втілюється в пластичній формі, а представляється за її допомогою як невідчутне на дотик, незмірне явище» [4, с. 320–321]. На нашу думку, незалежно від філософського, психологічного підтексту, закладеного автором у зміст скульптури, основним його виразником залишається матеріальний об'єм, який можна побачити, тобто художній образ, який був сформований засобами скульптури. Отже, об'ємна форма, певним чином стилізована автором, є носієм того змісту, який він вклав у свій твір. Чим довершеніша й виразніша скульптура, тим більше асоціацій, вражень та емоцій вона може викликати в глядача, тим глибший символічний зміст міститиме, як це демонструє «Дієго».

Попри ті зміни, які відбулися в пластиці ХХ ст., головні фундаментальні закони скульптурного моделювання залишилися незмінними. Не беручи до уваги напрям, у якому зробле-

на скульптура, якщо це скульптура в класичному сенсі цього слова, тобто це об'ємна пластика, промодельована скульптором власноруч, візуальна довершеність її форм залежить від арсеналу засобів виразності, які використовує скульптор у творчому процесі: постановка фігури в просторі; світлотіньове моделювання, підсилююче рельєфність форми; фактура ліплення або обробки матеріалу; зоровий ефект маси і вагових співвідношень; пропорції; характер силуету; вибір фактури, врахування властивостей матеріалів, які використовуватимуться; кут освітлення та підсвічення скульптури, її розташування в середовищі. Наслідком недостатнього володіння цими засобами є скульптурна форма, позбавлена виразності об'ємів та площин. Скульптура втрачає свою візуальну привабливість та погано взаємодіє з навколишнім простором.

Простір у мові скульптури несе певне навантаження: у скульптурному творі він може бути зовнішнім та внутрішнім. Окремого значення набуває взаємодія простору з фактурною поверхнею, яка дає максимальну художню виразність на рівні «мікропростору», тобто світлотіньової оболонки скульптури, що розташована найближче до її поверхні.

Залежно від функціонального призначення простору як місця розташування скульптури обирається її зміст та композиція. Так, скульптура, яку планують встановити на відкритому просторі (у парку, сквері, на площі, у поєднанні з архітектурою) вимагає окремої від інших специфіки проектування та монтажу.

Будь-які твори скульптури мають свій, тільки їм притаманний «життєвий простір». Порушення його кордонів, вихід за його межі не тільки руйнує гармонійне існування скульптури, але може навіть умертвити її, перетворити на звичайний матеріальний предмет, який займає рівно стільки простору, скільки витісняє об'єм його тіла в реальному повітряному середовищі [9, с. 124]. У сучасній скульптурі просторове се-

редовище не завжди має вплив на трактування її пластики та змісту і може виступати лише фоном, довільним місцем експонування. У такому випадку вдалий скульптурний твір максимально наближується до форм, створених самою природою, та ідеально вписується в навколишнє середовище. Прикладом можуть бути парки скульптур у Великобританії, створені у ХХ ст., найбільшими з яких є Глінші і Хай Ланд у Шотландії, Грайздел Форест у Кумбрії на півночі Англії, Йоркширський скульптурний парк в Уейкфілді, Раффордський замський парк біля Оллертона, Саут Хілл-парк у Бракнеллі і Художній центр Саттон Мейнор у Саттон Скотні. Твори, розміщені в садах і парках, мають свій самодостатній характер і не є традиційними зразками садово-паркової скульптури – фонтанами або жанровою пластикою. Природа для них – ідеальний простір експонування, який створює найкращі умови для сприйняття пластичного об'єму [5, с. 2].

Власний парк скульптур створив Г. Мур у Мач Хедхем та Б. Хепворт (камерний варіант скульптурного саду поряд з її будинком-майстернею) у Сент Айвзі на півострові Корнуолл. Їхні концепції щодо трактування взаємодії скульптури та природного середовища дещо відрізняються.

Г. Мур як прихильник максимальної незалежності тривимірної пластики тяжіє до єдино можливого «фону» для скульптури – природи, причому в найбільш загальному вираженні – небо, поверхня землі, атмосферний простір; Б. Хепворт, розробляючи, так само, як Мур, біологічні форми як прообрази для створення скульптури, насамперед сприймала ландшафт і природу не як абстрактний простір перетину стихій, що характерно для Мура, а як самостійний складний організм [5, с. 2].

Значення простору в скульптурі також потребує урахування й такого явища, як «емоційний простір». Він відіграє важливу роль у створенні скульптурної композиції, адже «емоційний простір» твору – ніщо інше, як своєрідне силове поле,

середовище скульптурного твору, яке виникає не тільки завдяки специфічній атмосфері, скільки з того, як впливає на психологію глядача. Природа емоційного середовища ґрунтується на естетичних законах ритмічного узгодження форм навколишнього простору з формою самого скульптурного твору [9, с. 141]. Прикладом «емоційного середовища» можна назвати сад скульптур «Міллесгарден», створення якого розпочалося в 1906 році шведським скульптором Карлом Міллесом, коли він купив землю для свого помешкання та майстерні у східній Швеції, поблизу Стокгольма. Свій сад він створював упродовж всього життя. Територія «Саду Міллеса» розташована на схилі, складається з будинку К. Міллеса, штучних терас, висаджених різноманітних дерев і рослин, зони колонад, сходів, підпірних стін, а також 140 авторських робіт скульптора. Грандіозний ансамбль пластичних форм, у якому скульптурні й архітектурні об'єкти співвідносяться один з одним через просторові інтервали, «Сад» наділяє навколишній простір новими якостями і властивостями, що перетворюють його на особливе, емоційно забарвлене, художньо організоване «поле-символ». Одночасно, «оркеструючи» через ритміку просторових об'ємів широку територію, К. Міллес реалізує принцип контрасту скульптурної форми й архітектурної деталі символічного звучання геометричної форми і художньої образності пластичного об'єму. Простір «Міллесгардена» має конкретні контури, широку площу, висотну структуру терас і пластичних домінант, «сценарій» розташування певних рослинних форм. Водночас, завдяки точним розрахункам просторової організації всієї конструкції ансамблю, «Сад» має декілька «просторових планів»: це і простір, що оточує острів, просторовий вигляд-перспектива Стокгольма, простір, обмежений горизонтом, простір «естетичного переживання», що виникає в процесі симультанного сприйняття. Останнє, за розгортання вертикальної коорди-

нати-складової повітряного середовища, набуває в свідомості глядача уявлення про «простір-час», низку художніх образів, міфів і символів, різноманітних естетичних переживань, відчуттів і вражень [8].

Однак варто зазначити, що як би не трактувався простір, у якому розташована скульптура, закони взаємодії об'єму та повітряного середовища залишаються незмінними. Незалежно від того, домінуючою буде скульптура чи підпорядкованою, її співвіднесення з простором є завжди визначальними, причому система взаємодії простору та пластики належить до категорії інваріантних.

Відкриттям скульптури ХХ ст. стали експерименти з «порожнінами» простору, перетвореними на скульптурний об'єм, побудованого на його заміщенні «пустотами». У такому сенсі на особливу увагу заслуговують думки О. Архипенка щодо місця простору в скульптурі: він був першим, хто змінив вектор його сприйняття та застосування у пластиці. У його творах простір перетворився на конструктивний елемент, фактично об'єм з семантичним змістом. Найвагомим внеском у художню стилістику ХХ ст. є відкриття О. Архипенком пластичних можливостей порожнього простору, створення скульптури, у якій порожній простір є елементом загальної композиції [6, с. 193]. Історично важливою є ідея О. Архипенка замінити об'єм скульптури простором, яка базується на ідеях, розвинутих аналітичним кубізмом, подібним до елементів у картинах Дж. Брака та П. Пікассо [11, с. 67]. Постійно працюючи над співвідношенням об'єму і простору, О. Архипенко застосував порожній простір як елемент скульптури в низці робіт. Однією із перших серед них стала «Жінка, що розчісує волосся» (1915). Він замінив об'єм голови наскрізною порожниною, яка силуетом нагадує її обриси, що до того часу як прийом не використовувався. Важливість такого експерименту з використанням простору як конструктивного

елементу та засобу виразності скульптури він виклав у згаданих вище нотатках, де митець відзначає, що індивідуальне і символічне значення форми простору «не бралися до уваги і ніколи не досліджувалися» [1]. У мистецтві, вважав О. Архипенко, проблема простору не менш важлива в духовному плані, ніж форма матерії, бо він стає символом; найвище досягнення в скульптурі – коли обидва мають символічне значення [1, с. 246–248]. Ідеться про матеріальний об'єм та негативний простір.

Важливою також є його тези про те, що через модуляцію простору наша свідомість бере участь у творчому процесі, адже те, чого не існує, відтворюється всередині нас в абстрактній формі простору і стає реальністю в нашій зоровій пам'яті [1, с. 247]; «...в скульптурі психологічна і естетична привабливість часто іде від обрису, де починається форма простору, а матерія не береться до уваги» [1, с. 250]. Ці думки мають неабияку цінність для практикуючого скульптора, адже вміння домислювати та «маніпулювати» силуетом відсутньої форми є одним з ключових засобів у сучасній скульптурній практиці. Видатний український скульптор передбачив визначальний напрям для розвитку пластики у ХХ–ХХІ ст. Дійшовши висновку із власного досвіду про важливість використання та інтерпретації простору в мові скульптури, як духовної і метафізичної відповідності, він зумів примусити простір символічно розповісти про відсутню форму, що є неминучим напрямом у мистецтві та винаходах [1, с. 246]. Надалі всі скульптори, які мали відношення до авангардистських напрямів, експериментували з простором, інтерпретуючи більшою або меншою мірою ідеї та винаходи О. Архипенка. Відомий митець і друг О. Архипенка Ласло Моголі-Надь, який у творчості запроваджував ідеї взаємодії простору з об'єктами скульптури, архітектури, живопису, декоративного мистецтва, у своїй книзі «Новий погляд» (1938) згадував з цього приводу про роботу в Нью-Баугауз студентів

О. Архипенка над співвідношенням об'ємів, позитивних і негативних, повних і порожніх, над цінністю форми та пропорцій і над трактуванням різного роду поверхонь [12, с. 108].

Творчі розробки О. Архипенка щодо поєднання простору та пластики привели скульптуру до нових засобів виразності, які розвиваються на тлі традиційних систем у сучасній скульптурі. Відтак власне місце в скульптурі отримали ажур, контр-форма, «просторова пауза» як засоби підсилення матеріально-просторового зв'язку об'єму та середовища. Динамічне використання простору, обмеженого скульптурним об'ємом, надало сучасній скульптурі внутрішньої, «енергетичної кінематичності», якої вона не мала раніше. Нівелювання границь між простором та об'ємом підкреслило їхню здатність до «асиміляції» з метою досягнення цілісного художнього образу. Ці засоби мають особливе значення в сучасній скульптурній практиці.

Мистецтво впродовж свого історичного розвитку здійснило поступовий рух від елементарного спостереження та відтворення об'єкта в середовищі до вивчення психологічних проявів візуального сприйняття простору та матеріального об'єму в художньому творі, зокрема скульптурі, яка в ХХ ст. вийшла на якісно новий пластичний рівень.

Практичне застосування теоретичних знань, пов'язаних з принципами взаємодії простору і матеріального об'єму, дозволяє глибше зрозуміти скульптурний твір, розширити межі його сприйняття, узагальнити основні закономірності взаємодії скульптурного твору та простору, утілити принцип візуального (просторового) мислення в скульптурі. Скульптор, працюючи над проблемами, що виникають у процесі створення скульптурного твору та його взаємодії з середовищем, озброєний методикою їх вирішення, отримує належну свободу дій від творчого задуму до безпосереднього його втілення в художньому творі.

ПРИМІТКА

¹ Поняття «конкретне мистецтво» було проклямовано нідерландським художником Тео ван Дусбургом у 1924 році; у 1930 році було введено в програму створеної в тому ж році арт-групи Art concret. Передбачалося, що в ідеальному випадку чисте «конкретне мистецтво» мало брати за основу лише математичні та геометричні параметри. Воно не є абстрактним у прямому розумінні цього слова, оскільки не абстрагує матеріальну реальність, але радше матеріалізує ідеальні, духовні начала. Конкретне мистецтво не володіє яким-небудь власним символічним значенням, воно породжує чисто геометричні, умоглядні для майстра конструкції.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Архипенко О. П.* Теоретичні нотатки / О. П. Архипенко // Хроніка-2000. – 1993. – № 5 (7). – С. 208–255.

2. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд ; пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского ; вступ. ст. А. С. Котлярова. – Сокр. репр. воспр. изд. 1914 г. – М. : Логос, 2011. – 138 с. – Место вып. ориг. изд. и изд-во: М. : Мусагетъ.

3. *Ермонская В. В.* Основы понимания скульптуры [Электронный ресурс] / В. В. Ермонская. – М. : Искусство, 1964 – С. 55. – (Библиотека с книгами по скульптуре). – Режим доступа : <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st001.shtml>.

4. *Имдаль М.* Опыт другого видения: статьи об искусстве X–XX веков / М. Имдаль ; пер. с нем. А. Вайсбанд. – Издание 2-е, исправленное и дополненное. – К. : Дух і літера, 2011. – 488 с.

5. *Котломанов А. О.* Скульптура Великобритании 1945–2000 гг. проблемы теории и практики пластических концепций : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.04. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура / Александр Олегович Котломанов ; Санкт-Петербургский гос. академ. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – С.Пб., 2006. – 19 с.

6. *Крвавич Д. П.* Українське мистецтво : навч. посібник : у 3 ч. / Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Л. : Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с.

7. *Мухина В. И.* Автобиография [Электронный ресурс] / В. И. Мухина. – Режим доступа : <http://vivovoco.rsl.ru/VV/ARTS/MUKHINA/AUTO.HTM>.

8. *Панфилова М. П.* К вопросу эволюции пространственно-семантической конструкции ансамбля скульптур в ландшафтной среде [Электронный ресурс] / М. П. Панфилова ; неофициальный сайт Санкт-Петербургского института экономики, культуры и делового администрирования. – Режим доступа : <http://www.pianism.ru/panfilova.html>.

9. *Полякова Н. И.* Скульптура и пространство: проблема соотношения объема и пространственной среды / Н. И. Полякова. – М. : Советский художник, 1982. – 199 с.

10. *Сапего И. Г.* Предмет и форма И. Г. Сапего. – М. : Советский художник, 1984. – 304 с.

11. Alexander Archipenko. Vision and continuity / J. Leshko (curator). – N. Y. : The Ukrainian Museum, 2005. – 256 p.

12. Laszlo Moholy-Nagy: The new vision: fundamentals of design, painting, sculpture, architecture / Moholy-Nagy Laszlo (The New Bauhaus Books Series 1: Gropius and Moholy-Nagy, series editors). – NYC : W. W. Norton & Company, 1938. – 208 p.

SUMMARY

Art during its historical development, has implemented a gradual movement from elementary observation and reproduction of the object in the environment to study the psychological manifestations effects of visual perception of space and material volume in art work, including sculpture, which in the twentieth century reached a qualitatively new level of plastic. This article contains reflections affecting the problem of interaction between space and volume in sculpture and analysis of sculptural works that illustrates this issue. Overall definite problem during the twentieth century studied sporadically, without being subject to which addressed a large number of researchers. The article proposes to consider the principles of interaction space and plastic volume in sculpture as an integrated system in its historical transformation context, based on the works that dealt with the subject, as well as works by European sculptors of the twentieth century.

This work theoretical and practical significance is to create a holistic view concept of space as a basic element of sculpture and proposals invariant approaches its application. These results can be used in theoretical scientific research and artistic practice di-

rectly. Practical application of theoretical knowledge related to the principles of the interaction of space and material volume, allowing a deeper understanding of sculptural work, push the limits of his perception, summarize the main patterns of interaction sculptures and space embody the principle of the visual (spatial) thinking in sculpture. Sculptor working on problems that arise in the process of creating the sculpture and its interaction with the environment, armed with the method of solution is adequate leeway from creative concept to its direct art work implementation.

Research topic is relevant both for art theorists and practicing artists, as for the sculptor in practice the most important is a sense of volume, and its interaction with the environment. Understanding the principles and mechanisms of interaction of space and volume, their visual perception is a key position in the creation of sculptural works. Regardless of artistic direction, which creates sculpture, principles of interaction of volume and space, their visual perception remain unchanged and play an important role in shaping the artistic concept and its implementation in the finished work of art. Knowledge of the laws of this interaction and its manifestations, for the sculptor is the key to creating a full-fledged art image, perfectly coexist with elements of the environment. Lack of knowledge on the contrary it may result in the destruction of depriving visual integrity. Thanks to the work of the artist perfected human space not only in formal visual sense, it is filled with philosophical and aesthetic sense. Manipulation of space and volume as an integrated system, based on the theoretical basis and practical experience, allows the sculptor to solve complex creative tasks, and achieve harmony in sculpture and aesthetic correlate all its elements, creating a perfect art work.

Keywords: sculpture, space, volume, shape, plastic, interaction.