УДК [75.052+730.052]

Ю.І. Круп'як

ВЗАЄМОДІЇ ПРОСТОРУ ТА ПЛАСТИЧНОГО ОБ'ЄМУ
(ЗА ВЗІРЦЯМИ УКРАЇНСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ)

Постановка проблеми. Проблема взаємодії простору та скульптурного об'єму завжди актуальна і є одним із ключових завдань, що вирішує скульптор у процесі роботи над твором мистецтва. Вона має вагоме практичне та теоретичне значення, адже розмаїття продуктивних форм взаємодії об'єму та простору дає можливість у скульптурі безкінечно інтерпретувати художній образ, маніпулюючи проявами цієї взаємодії. Говорячи про скульптуру як реальний об'єкт, наповнений певним ідейно-змістовим навантаженням філософського та духовного характеру, варто б відзначити, що вона, сприймаючись візуально, бере безпосередню участь у нашому перцептивному досвіді, формуючи картину навколишнього світу, отже є не лише предметом у тривимірному «Евклідовому просторі», а одним із формотворчих елементів онтологічного простору людини. Як художній об'єкт, скульптура відіграє особливу роль у просторовому середовищі, виступаючи в ньому як організуюча складова.

Мета статті – визначити історичні передумови трансформації системи «простір – об'єм», акцентувати увагу на проблемі простору в скульптурі, відстежити тенденції змін на прикладах української скульптури першої третини ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень. В історичному контексті дана проблема розглянута в монографії Н. Полякової «Скульптура і простір. Проблема співвідношення об'єму та просторового середовища» [2], в якій проаналізовані принципи взаємодії скульптурного об'єму та повітряного середовища, їхню еволюцію на прикладі творів скульптури різних епох. Іншою працею, що торкається питань простору в скульптурі, є «Теоретичні нотатки» О. Архипенка [7], зокрема розділ «Простір» (С. 246-248), в якому автор аналізує передумови його трансформації в скульптурі на прикладі власного творчого досвіду. Окремі аспекти даного питання дотично відображені у працях, присвячених скульптурі, архітектурі, питанням формування середовища (Л. Лисенко, М. Протас, Г. Скляренко, О. Саловетов та ін.).

Результати дослідження. Кожна епоха диктує свої вимоги, що впливають на формування, подальше функціонування та трансформацію художніх стилів та напрямів, які, в свою чергу, є відображенням соціальних та культурних процесів у межах як окремо взятого регіону, так і в контексті локальних міжнаціональних взаємодій.

Розглядаючи проблему взаємодії простору та скульптурного об'єму, слід відзначити, що її вирішення змінювалося в історичному контексті розвитку мистецтва. Відповідно до зміни епох, змінювалося й сприйняття та трактування простору. Кожна наступна висувала свої завдання, що вимагали художнього переосмислення та вирішення питань взаємодії форми, об'єму та середовища. Прикладом можуть слугувати грецька та римська скульптура, готична скульптура, скульптури епохи Відродження, модерна та авангардна пластика ХХ століття. Всі вони створювалися за різної політичної, соціальної і мистецької доктрини.

З часів зародження мистецтва (верхній палеоліт), як прояву свідомої людської діяльності, і, відповідно, перших спроб об'ємно-просторового відтворення людини (Венера з Холе-Фельсу, датується 35000-40000 р. до н.е.) і до кінця XIX століття в скульптурі панувала фігуративна антропоморфна пластика з різною мірою інтерпретування об'ємів скульптури, що в більшій або меншій мірі змінювала загальний образ об'єкту відтворення, залишаючи його реалістичним. Тільки на початку ХХ ст. відбулося масштабне, революційне переосмислення трактування скульптурного образу, методів та прийомів його відтворення. Скульптура, пройшовши тернистий шлях підкорення просторового середовища, перетворила

простір на власний конструктивний елемент, змінивши вектор його сприйняття. Багато скульпторів (О. Архипенко, П. Гаргальо, К. Бранкузі, Ж. Ліпшиц, Н. Габо та ін.) відмовились від художніх канонів, що формувалися впродовж попередніх епох і занурилися у всеохоплюючу атмосферу експерименту, спровокованого культурною та технічною революцією. Ці зміни не могли не позначитися на українському мистецтві, як невід'ємної частини загальноєвропейського художнього процесу.

Проблему сприйняття простору та її трансформацію можна простежити на прикладі української скульптури першої третини ХХ століття.

Аналіз української скульптури зазначеного періоду показує, що паралельно існували модерністські реалістичні течії та напрями, що ґрунтувалися на ренесансній традиції трактування пластичного об'єму, хоча і намагалися від неї відійти, з одного боку (модерн, неоімпресіонізм, експресіонізм, реалізм, неоромантизм, неокласицизм, академізм) та революційно налаштований авангард, з іншого. Відповідно питання простору в контексті скульптурного твору в обох напрямах трактувалося по-різному.

М. Протас зазначає, що в період першої третини ХХ століття, відображаючись у перелічених вище напрямах, «українська пластика еволюціонує до розуміння декоративно-знакового взаємозв'язку форми і простору як елементів цілісної структури, переглядаючи естетичний статус образу, натурний веризм, рух, статику й просторово-часову поліморфність об'ємів» – цей процес набув особливо бурхливого розвитку на межі 1910-1920-х років. «Причому в східноукраїнській школі авангардні конструктивістські об'єкти стимулювались агітаційними установками уряду, натомість у західноукраїнській – з 1920-х років, через розчарованість в авангардних методах і цілях, йде зворотній процес, притаманний численним європейським школам: повернення класичної (ренесансної) схеми мислення у традиційних матеріалах скульптури» [1; 22].

Щоб краще зрозуміти суть процесів трансформації сприйняття об'єму та простору в скульптурі, які відбувалися в зазначений період, слід розуміти закони функціонування скульптури як художнього явища.

За визначенням скульптура – вид образотворчого мистецтва, твори якого мають фізично-матеріальний предметний об'єм і тривимірну форму, розміщену в реальному просторі (середовищі); скульптура відображає в художніх образах реальний світ, користуючись особливими засобами і методами відтворення; створення художнього образу багатогранний та поліфункціональний процес, під час якого скульптор використовує усі свої професійні знання, навички, творчий потенціал, естетичний та емоційний досвід; у скульптурі задум майстра втілюється за допомогою пластичних об'ємів та просторового середовища, в якому перебуває його твір і з яким безпосередньо взаємодіє; простір у поєднанні зі скульптурною пластикою може бути як зовнішньою оболонкою скульптури, так і внутрішнім середовищем, яке утворюється між її об'ємами і несе символічне навантаження. На основі цієї здатності гармонійної взаємодії простору (у різних його проявах) з матеріальним об'ємом виникає безліч можливостей художньої інтерпретації їх поєднання. Характер пластичної форми скульптури залежить від мови художнього виразу, що продиктована напрямом, в якому вона зроблена та індивідуальної манери скульптора. Існують три основні схеми мислення в скульптурі: ренесансна (класична або інакше реалістична), авангардна та модерністська як компроміс двох попередніх. Трактування ними простору має, як схожі риси так і певні відмінності.

«Ренесансна схема мислення» в скульптурі віддзеркалює основні здобутки та досягнення культури і мистецтва Італії епохи Відродження. Художні принципи та методи, винайдені в період Ренесансу, лягли в основу класичної (академічної) школи скульптури, що формувалася впродовж наступних століть. Їй притаманне повернення впливу античної традиції, антропоцентризм, гуманізм, затвердження поняття краси, як самодостатньої естетичної категорії, що ґрунтується на схожості з природою, науковий підхід до мистецьких проблем (глибоке вивчення закономірностей функціонування природи за допомогою

накопичення знань в області перспективи, анатомії, прийомів об'ємного моделювання). Саме в період Ренесансу змінився принцип художнього синтезу пластичних мистецтв, зокрема скульптури та архітектури. Замість колишнього її підпорядкування архітектурі, встановилося їх взаємне рівноправ'я. Роль скульптури зросла, вона вийшла з під домінування архітектури, що зумовило появу окремої статуї, що вільно стоїть. З'явилася монументальна скульптура, що бере безпосередню участь у формуванні навколишнього просторового середовища, активно взаємодіючи з ним, має безліч точок огляду, на відміну від скульптури попереднього періоду середньовіччя, як про це свідчать взірці Донателло «Кінний пам'ятник кондотьєра Еразмо де Нарні» (1447-1453 рр.), Мікеланджело Буонарроті «Давид» (1501-1504 рр.) та ін. Мова скульптури стала більш узагальненою, особистість з її індивідуальністю та неповторністю стала в центрі творчого пошуку (Дезідеріо да Сеттіньяно «Портрет принцеси Урбінської» (середина XV ст.), Міно да Фьєзоле «Асторджіо Манфреді» (1455 р.). Епоха Відродження «…воскресила традиції античної пластики, статуя знову набула просторової активності, яка притаманна округлій формі, та різноманіття вільного руху» [2; 58]. Свобода просторового рішення, повернута скульптурі Ренесансом, стала відправною точко пошуку нових просторово-пластичних взаємодій в скульптурі наступних періодів.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у скульптурі розпочинається етап образно-пластичної трансформації, пов'язаний з утвердженням у мистецтві нового стилю, що збігається у певних аспектах із стилем модерн. Так, О. Роден, який використовує засоби художньої виразності, що руйнують чітку грань пластичних об'ємів скульптури та середовища (простору), демонстрував інше розуміння форми: її динамічність, фактурна виразність ліпки, емоційна насиченість образу розширили пластичні можливості скульптури, ставши опонентом академічній традиції та джерелом новацій в скульптурах його наступників, які працювали в різних жанрах та напрямах, ілюструючи як модерністську, так і класичну схему мислення в скульптурі (К. Бранкузі, А. Бурдель, К. Міллес, А. Голубкіна та ін.). З появою авангардних та модерністських напрямів у мистецтві (кубізму, футуризму, конструктивізму, абстракціонізму, дадаїзму, імпресіонізму, експресіонізму тощо) на початку XX ст. скульптура набула рис до того часу їй не притаманних – абстрактність, протяжність у часі, відхід від антропоцентричності та антропоморфності. Вона почала втрачати головні свої ознаки структурності, тривимірності, стійкості, об'єму, форми і навіть матеріальності. Новітні філософські концепції («Психоаналіз» З. Фрейда, «волюнтаризм» Ф. Ніцше, «Філософія життя» та «Творча еволюція» А. Бергсона) у поєднанні з новими технологіями кардинально змінили вигляд скульптури, ініціювавши процес її постійної мутації, що триває й до тепер. Проблема простору в той період набула особливого значення, адже його сприйняття кардинально змінилося. Саме в той період, завдяки винаходу контроб'єму або так званої «модельованої просторової порожнечі» українським скульптором О. Архипенком, простір перетворюється на конструктивний елемент скульптури.

У процесі створення скульптури автор зіштовхується з необхідністю вирішення низки важливих художніх проблем, в яких у тій чи іншій мірі фігурують питання простору: композиція, її відповідність ідейно-змістовому та філософському задуму, об'ємно-просторове рішення, взаємодія з реальним простором (середовище, в якому знаходитиметься скульптура), освітлення, вибір матеріалу та фактури, сприйняття скульптури на відстані з різних ракурсів та точок огляду, як виглядатиме скульптура за різного часу доби, сезону року та багато інших художніх завдань.

Класична традиція в скульптурі передбачає трактування реального простору як середовища, в якому вона перебуватиме. У відповідності з простором, куди вона проектується, автор обирає ту чи іншу інтерпретацію основних засобів вираження скульптури: постановка фігури в просторі, передача її руху, пози, жесту; світлотіньове моделювання, підсилююче рельєфність форми; фактура ліпки або обробки матеріалу; зоровий ефект маси і вагових відношень; пропорції; характер силуету. Всі ці засоби дають можливість скульптору створити твір, який ідеально впишеться в реальний простір, який, в

свою чергу, максимально взаємодіятиме з об'ємами скульптури (ці принципи також застосовуються і в авангардному трактуванні пластичного об'єму).

У залежності від призначення скульптура розташовується в різному середовищі, тобто має різне оточення, в якому виникає різноманітність продуктивних форм її розміщення в просторі і різноманітність форм проникнення простору в скульптуру. Важливим також є вибір ідейно-змістового рішення в залежності від соціального призначення споруди, в інтер'єр або екстер'єр якої проектується скульптура. Створення скульптури під конкретне архітектурне середовище вимагає детального аналізу просторового ансамблю, який творять архітектурні об'єми. Архітектурний простір насичений динамічно розташованими виступаючими об'ємами не буде гармонійно взаємодіяти з такою ж активною і динамічною скульптурною пластикою, він вимагатиме монолітного, статичного об'єму з плавною силуетною лінією. Скульптура, що встановлюється на відкритому просторі (парк, сквер, площа) вимагає вирішення низки важливих проблем, що виникають при її проектуванні та монтажі. Зокрема, постає завдання, врахувати взаємодію фронтальної площини скульптури з кутом сонячного освітлення. Якщо фронтальна площина стоїть проти сонця впродовж світлового дня, то головним є силуетне вирішення скульптури. Враховують також дендрологічні аспекти впорядкування середовища довкола скульптури, а також правильний вибір місця її встановлення за наявності так званих «мертвих зон», при встановленні на які скульптура втрачає свою образну виразність та оглядовість.

Одним із блискучих прикладів вирішення цих завдань у класичній традиції монументальної пластики є пам'ятник польському поетові А. Міцкевичу (1905-1906 рр.) у Львові, автором якого є український скульптор М. Паращук у співавторстві з А. Попелем, де А. Попель виконав центральну частину пам'ятника, а М. Паращук відповідав за прив'язку колони до постаті, тому вже на стадії виготовлення робочого макета вирахував оптимальну відстань між статуєю та колоною, а також висоту оптимального розміщення ангела. Тому при будь-якому сонячному освітленні тінь від ангела не падає на постать поета. Водночас обидві скульптурні групи утворюють діагональ, яка під гострим кутом перетинає вертикаль колони. Відтак, «…згори донизу діагональ витримано не лише в лінії, а й у наростаючій масивності, переході від легких форм до важчих. Динаміка композиції досягнута виразним зіставленням миттєвого та бурхливого руху (навіюваного широким розмахом крил ангела) – і спокою, втіленого в постаті. Тобто засобами класичної скульптури передано бароковий за своєю природою варіант руху. Однак обидві форми руху не контрастують (як у барокових творах), а переходять одна в одну» [4; 18-19]. Пунктом взаємопереходу від руху до спокою є простір, де зустрічаються погляди ангела та поета. Зустріч двох рухів і двох поглядів збіглась із центральною віссю колони, де «…різні частини пам'ятника дістали своєрідний ритмічний лад; чергуються світлі (гранітні) та темні (бронзові) маси, вертикалі жертовника й колони – з діагоналлю основної скульптурної групи, більші обсяги – з меншими». Слід зазначити, що скульптори не тільки майстерно вирішили загальну композицію пам'ятника, а й органічно вписали його в навколишнє архітектурне середовище, зробивши його композиційним центром площі, який гармоніює з навколишніми спорудами.

Іншим прикладом вдалого вирішення скульптором завдань зі співвіднесення об'ємів та форм їх просторовому розташуванню, може слугувати пам'ятник «Артему» в Бахмуті (1924 р.), спроектований та виконаний в манері кубізму та конструктивізму І. Кавалерідзе. В ньому простежується як класична традиція монументального образо творення, так і новаторське сприйняття питань трактування форми та її взаємодії з середовищем. Зокрема, стосовно пам'ятника «Артему», можна стверджувати, що «його постамент – це складне просторове, віртуозно зкомпоноване утворення, а постать вирішена як архітектурно-конструктивна, сповнена героїчного пафосу пластика» [3; 201]. Ю. Варварецький описував пам'ятник Артему так: «кожний обсяг підкреслено самостійний, жодна деталь не губиться в складній системі супідрядності, – і гармонія цілого виникає не як проста сукупність, а як результат рухливих взаємодій всіх активних елементів форми» [5; 38]. Чітка

підпорядкованість архітектурної частини постаменту та самої скульптури центральній вісі симетрії, а також поступове облегшення мас їхніх об'ємів з низу до гори підсилює відчуття монументальності та підкреслює візуальне домінування пам'ятника в навколишньому середовищі, чітка ж діагональ утворена піднятою вверх рукою та не опорною ногою Артема і кубістично-конструктивістське трактування пластики монументу, підкреслює стрімкий рух та підсилює відчуття експресії. Ця робота – синтез скульптури і архітектурного середовища в поєднанні з природнім оточенням, які створюють досконалий ансамбль, що, в свою чергу, дозволяє максимально точно передати єдність формального композиційно-просторового вираження з ідейно-змістовим навантаженням, закладеним в цей ансамбль автором. Хотілося б зазначити, що кубістичне вирішення об'ємів монументу має не лише формальний характер. Кубісти на початку ХХ ст. послідовно розглядаючи предмет зі всіх сторін, хотіли в живописі закарбувати на одній площині усі його зорові аспекти, що нескінченно змінювалися. Це означало зображати предмет в «четвертому вимірі» [2; 119]. Саме пошуки кубістів в живописі мали не аби який вплив і були відправною точкою в зміні трактування простору в скульптурі. Таким чином, крім традиційних трьох вимірів – ширини, висоти і глибини, з'явився ще один фактор сприйняття форми – послідовна, тобто триваюча у часі зміна кута зору на предмет, який споглядають (круговий обхід). Простір довкола скульптур перестав бути інертним середовищем, в якому перебували статичні або динамічні об'єми. У ХХ ст. скульптура «…стала синтезом форми і повітряного середовища», перебуваючи з ним у взаємодії: це дозволило підсилити відчуття форми, яка заповнює простір, а сам простір включити як активний формотворчий фактор в цілісний образ скульптури; ритмічне перекликання форм і просторових інтервалів дало змогу виробити новий підхід до побудови композиції в скульптурі з урахуванням нових факторів взаємодії об'єму та простору» [2; 117].

Особливий внесок у царині новітніх експериментів та пошуків взаємодії простору та скульптурного об'єму належить українському скульптору О. Архипенку, твори якого мали вплив не тільки на українських митців, а і на світове мистецтво. Його вплив простежують в творчості О. Цадкіна, Г. Мура, А. Кольдер, Б. Хепворт та багатьох інших, хто завдяки його винаходам здійснив революцію у сприйнятті простору в скульптурі.

У творах О. Архипенка дослідники вбачають їхню приналежність до кубізму, абстракціонізму та конструктивізму, у які він увів принципово нові ідеї і методи. Важко знайти іншого скульптора, який би розв'язав стільки естетичних проблем і репрезентував їх таким багатством різнорідних форм, як це зробив О.Архипенко впродовж 50 років своєї мистецької діяльності. Його скульпто-малярство, відновлена забута єдність форми і кольору в поліхромній скульптурі, введення в скульптуру нових матеріалів у тому числі оргскла, штучного зовнішнього освітлення; скульптура, побудована на ефектах, що їх дає обертання сонця, викликаючи мінливу гру світла і тіней (його сталева статуя перед університетом у Канзас Сіті, збудована з перехресних площин), належать безперечному новаторству. Особливе місце в його творчості посіли експерименти з увігнутими та опуклими площинами, наслідки поєднань яких він досліджував у різних матеріалах на всіх етапах своєї творчості, зокрема у творах «Гондольєр» 1914 р., «Сидяча вгнутість» (1916 р.), «Грація» (1926 р.). Він маніпулював оптичними ефектами, коли увігнута форма під впливом певного освітлення видавалася опуклою. Скульптор писав з приводу експериментів «об'єм-простір», що найвищі й найглибші форми мають «подібні моменти в центрі», які витворюють «подібні ефекти» [6; 53].

Так само, як з ідеєю перетворення об'єму-простору, Архипенко вважав, що його експерименти з вгнутістю і випуклістю мають глибший сенс, ніж суто конструктивний: «Всі вгнутості і випуклості мають оптичне і психологічне значення… Не можемо заперечити, що в нашій психологічній структурі позитивне й негативне однакової сили…У нашому щоденному житті наші «так» і «ні» однаково зупиняються навколо цієї самої точки зацікавлення …Все позитивне і негативне природою своїх протилежностей зрештою стає

одним» [6; 53].

Одним із найбільших досягнень у скульптурі ХХ ст. було відкриття О. Архипенком пластичних можливостей порожнього простору, створення скульптури, в якій порожній простір є елементом загальної композиції [3; 193]. Архипенко першим почав використовувати контроб'єм і «модельовану порожнечу» – ажур. Він постійно працював над співвідношенням об'єму і простору. Одна з перших робіт у цьому напрямі «Жінка, що розчісує волосся» (1915 р.). «У цій скульптурі автор зробив замість опуклих об'ємних мас тіла – плавні переходи увігнутих поверхонь, на яких зосереджується увага глядача. Замість обличчя і шиї красуні скульптор залишив порожнечу, модельовану формами, що оточують її: закиненою за голову рукою, що тримає гребінь, і спадаючим на груди волоссям». Цим він досягнув ефекту підвищеної концентрації уваги: несподівана порожнеча приковує погляд, «активізується, виявляється центром, своєрідним вузлом, від якого відходять, плавно перетікаючи одна в іншу, всі форми тіла, створюючи особливу гармонію музичних ритмів» [2; 81]. У цій роботі Архипенко надав просторовій порожнечі семантично-символічного змісту, використавши об'єм простору не просто, як формальний засіб, а як егрегор, що апелює до чуттєвого сприйняття світу, творчого мислення. Підтвердженням цьому можуть слугувати слова самого О. Архипенка про те, що у мистецтві проблема простору «не менш важлива у духовному плані, ніж форма матерії, бо він стає символом…Через модуляцію простору наша свідомість бере участь у творчому процесі, адже те, чого не існує, відтворюється в середині нас в абстрактній формі простору і стає реальністю в нашій зоровій пам'яті» [7; 247]. До нього таких творчих пошуків не робив ніхто, ніхто не досягав і таких результатів: експерименти О. Архипенка назавжди змінили сприйняття простору в скульптурі.

Висновки. Перша третина ХХ ст. стала переломною в світовому мистецтві. Саме в той період відбулося масштабне переосмислення попереднього досвіду людства та формування нової парадигми мислення, що стала основою формування культури ХХІ ст. Відтак перехід людства на вищий рівень відбувся на основі появи нових теорій ґенези й функціонування об'єктивної та суб'єктивної реальності. Ці зміни вплинули на базові теоретичні і практичні засади мистецтва, що, в свою чергу, відобразила проблема простору в скульптурі. Твори українських скульпторів, створені в першій третині ХХ ст., якнайкраще ілюструють ці загальносвітові тенденції, а також наочно демонструють практичне застосування принципами взаємодії простору і матеріального об'єму, їх інтерпретації в процесі подальшого творчого осмислення художнього образу. Аналіз цих процесів дозволяє глибше зрозуміти скульптурний твір й розширити межі його сприйняття в практичному та духовному сенсі.

Список використаної літератури

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

2. ***Варварецький Ю. А.*** Ставлення української радянської скульптури / Ю. А. Варварецький. – К., 1972. – 128 с.

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

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

5. ***Протас М. О.*** Українська скульптура ХХ століття / М. О. Протас ; Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 278 с.

6. ***Степовик Д. В.*** Скульптор Михайло Паращук : життя і творчість / Д. В. Степовик. – Едмонтон ; Торонто ; К. : Вид-во Канад. ін-ту укр. студій : Альбертський ун-т, 1994. – 227 с.

7. ***Alexander Archipenko.*** Vision and continuity / О. Архипенко. Візія і тяглість: [Exhibition] / Jaroslaw Leshko (curator). – N.Y.: The Ukrainian Museum, 2005. – 256 p.

Резюме

Стаття присвячена проблемі простору та пластичного об'єму в скульптурі, їх історичним змінам у межах цілісної системи взаємодій. Дана тема проілюстрована прикладами української скульптури першої третини ХХ століття.

Ключові слова: скульптура, об'єм, простір, середовище, вплив, трансформація.

Summary

Krupyak Y. **Cooperations of space and plastic volume (after standards of Ukrainian sculpture of the first third of XX century)**

The article deals with the interaction space and material volume in sculpture their historical transformation within an integrated system interaction. This problem illustrated by the example of Ukrainian first third of the twentieth century sculpture.

Key words: sculpture, volume, space, environment, impact, transformation.

Аннотация

Статья посвящена проблеме пространства и материального объема в скульптуре, их историческим изменениям в рамках целостной системы взаимодействий. Данная проблема проиллюстрирована на примере украинской скульптуры первой трети ХХ века.

Ключевые слова: скульптура, объем, пространство, среда, влияние, трансформация.

Надійшла до редакції 6.11.2013 р.