

7.036.7+7.037.2/.3]4):730.071.1
ID ORCID 0000-0002-7792-3714
DOI 10.33625/visnik2021.01.069

ОЛЕКСАНДР АРХИПЕНКО: ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ЕПОХИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО АВАНґАРДУ

Клименко М. С. Олександр Архипенко: художньо-естетичні та філософські засади епохи європейського авангарду. У статті проаналізовано становлення парадигми творчості Олександра Архипенка (1887–1964) в контексті епохи європейського авангарду. Розглянуто історіографію мистецьких рухів ХХ ст. від кубізму, футуризму до експресіонізму. Осмислено концептуальний зв'язок скульптора з новаціями зазначеного періоду. Окреслено основні філософські засади епохи та їх вплив на формування образно-пластичних концепцій мистця. Зосереджено увагу на акумуляції універсальних культурних досвідів європейського авангарду в процесі розбудови індивідуалізму Олександра Архипенка. Простежено соціокультурні чинники становлення творчої особистості скульптора. Формування феномену Олександра Архипенка є невіддільним процесом із конгломератом ідей епохи європейського авангарду. Піднесеність розвитку інтелектуального ресурсу даного періоду була рушійною силою у пошуку новаторства Олександра Архипенка. Проаналізовано основні культурно-мистецькі угруповання епохи та виявлено безпосередню участь Олександра Архипенка у них. Винахідник експериментального простору вказав шлях для скульпторів ХХ ст. Філософська лінія скульптора проектувалася на полікультурний антропологічний вимір. Консолідованість загального досвіду буття втілюється у спектрі пошукових стратегій скульптора. Розбудова авторської методології Олександра Архипенка проходила крізь полікультурний синтез прадавніх досвідів світу. Існувала певна інспірованість міфологічними, ритуалістичними та історичними прообразами. Сміслове поле мистця полягало в єдиній основі, з якої поставали певні нові варіації форми та змісту. Синтез художньо-естетичних та філософських засад європейського авангарду у творчості Олександра Архипенка сприяв утвердженню його етнонаціональної основи мистецтва.

Ключові слова: творчість Олександра Архипенка, європейський авангард, кубізм, футуризм, експресіонізм, універсальне мислення мистця.

Klymenko M. Alexander Archipenko: Artistic and Aesthetic Principles of the European Avant-garde Epoch. The paradigm formation of Alexander Archipenko's art (1887–1964) in the context of the European avant-garde was analyzed in the article. The study examined

the historiography of the 20th century artistic movement from Cubism, Futurism to Expressionism. The author analyzed the sculptor's conceptual connection with innovations of the period and underlined the main philosophical principles of the epoch, and their impact on the formation of the artist's figurative plastic concepts. The focus was made on the accumulation of the universal cultural experience of the European avant-garde in the process of Alexander Archipenko's personality formation. The social and cultural factors of the sculptor's personality formation were traced. The sculptor's phenomenon is inseparable from the conglomeration of the European avant-garde thoughts. The sublimity of the intellectual resource development of the period was the driving force in the formation of Alexander Archipenko's innovation. The author of the present study analyzed the main cultural and artistic groups of the epoch, and revealed Archipenko's direct participation in them. Archipenko, the inventor of the experimental space, showed the way to sculptors of the 20th century. The sculptor's philosophic line was projected into multicultural and anthropological dimension. The consolidation of general experience of the existence is embodied in the sculptor's seeking strategies. Archipenko's methodology development passed through the multicultural synthesis of the world's ancient experience. There was a certain inspiration by mythological, ritual and historical prototypes as well. The artist's semantic field had the only basis where new variations of the form and content arose from. The synthesis of artistic, aesthetic and philosophical principles of European avant-garde in Alexander Archipenko's art contributed to the formation of the ethno-national basis of his art.

Keywords: Alexander Archipenko's art, European avant-garde, Cubism, Futurism, Expressionism, the artist's universal thought.

Постановка проблеми. Тематику європейського авангарду охоплює широкий спектр мистецтвознавчих і культурологічних пошуків. Проте варто детальніше зупинитися на представленні впливу художньо-естетичних засад епохи на творчість Олександра Архипенка. Розбудова індивідуально-творчої програми мистця проходила у площині широкого діапазону художніх процесів. Із огляду на суспільно-історичні обставини часу важливо детальніше розглянути вплив філософської основи епохи європейського авангарду на становлення парадигми творчості Олександра Архипенка.

Динамічний розвиток мистецьких процесів початку ХХ ст. дав можливість Олександру Архипенку акумулювати наступні ідеї:

- осмислення культурно-антропологічних аспектів примітивних народів Африки, Єгипту, Ассирії, Океанії;
- досвід кубізму в живописі від Поля Сезанна до Жоржа Брака, Пабло Пікассо, Фернана Леже;
- застосування руху, що було основним постулатом футуристів;

- поліхромія скульптури Олександра Архипенка, яка містила певні впливи широкої колірної гами експресіонізму;
- використання популярних тематичних образів епохи авангарду;
- інспірація метафізичною творчістю Джорджо де Кіріко, що відобразилося у творах «Гондольєр» (1914), «Купальниця» (1915);
- залучення невидимості матеріалу, яке ще розпочалось із композиції «Розвиток пляшки в просторі» (1912) Умберто Боччоні;
- інтеграція натуралізму Вільгельма Лембрука (Іл. 3) у пластику мистця 1920–1930-х років.

Зв'язок із науковими чи практичними дослідженнями. Науковий пошук у даній статті проводиться в рамках дисертаційного дослідження на тему «Творчість Олександра Архипенка: образно-виражальні засоби, етнонаціональний аспект».

Історіографія проблеми. Широкий діапазон ідей та думок містять існуючі дослідження творчості Олександра Архипенка в контексті епохи європейського авангарду. Насамперед слід розглянути масштабну монографію В. Сусак «Українські мистці Парижа. 1900–1939» (2010) [8]. Монографія І. Азіян «Александр Архипенко» (2010) [1] цілісно розкриває становлення творчого шляху скульптора в процесі ключових подій ХХ ст. Постаць Олександра Архипенка представлено у бурхливому вирі ідей мистецького осередку «La Ruche». В епіцентрі французької столиці опиняється Соня Делоне, Михайло Андрієнко-Нечитайло, Василь Хмелюк, Олександра Грищенко, Володимир Баранов-Росіне. Варто детальніше зосередити увагу на працях Д. Горбачова [4], Л. Лисенко [5], Н. Асєвої [3], І. Люби [7], В. А. Личковаха [6] та ін., представлених у матеріалах конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття» (2001). Відомий дослідник епохи авангарду та творчості скульптора Д. Горбачов у статті «І архаїст, і футурист. Олександр Архипенко. 1887–1964» наводить ціннісне порівняння образно-пластичних рішень Вільгельма Лембрука [4]. Л. Лисенко у праці «Новаторські ідеї О. Архипенка в контексті Паризького мистецтва 1910-х років» звертає увагу на вплив товариства скульптора з Фернаном Леже [5]. Н. Асєва описує відоме порівняння творчості О. Архипенка з П. Пікассо та Ж. Браком. Авторка наводить ціннісне співставлення з серією прозорої скульптури «Жанетт» (1910–1913) А. Матісса та захоплення німецької школи Баугаузу архітектурною ідеєю модуляції світла та пластикою О. Архипенка [3, с. 5–6]. І. Люба аналізує попередній досвід кубізму і футуризму в живописі та пошук нового

виразу на користь «чистої скульптури» [7, с. 37]. В. А. Личковах розкриває знаковість символу в кубізмі та гіпертрофованій характер експресіонізму [6]. У каталозі виставки «Олександр Архипенко: візія і тяглість» (2005) [11], куратором якої був Ярослав Лешко, розглядається новаційний підхід пошуку образно-пластичних рішень скульптора.

Цілісне представлення мистецько-теоретичних думок ХХ ст. подано в антології «Art in Theory, 1900–1990», упорядниками якої є Чарльз Гаррісон і Пол Вуд (Charles Harrison, Paul Wood) [13]. Зосереджено увагу на архівних джерелах, де вперше опубліковано маніфести футуристів. Серед заяв мистців проаналізовано «Le Futurisme» Філіппо Томмазо Марінетті [19], яку опубліковано у французькій газеті «Le Figaro» (1909), та «La pittura Futurista. Manifesto tecnico» (1910) Умберто Боччоні, Карло Карра, Луїджі Руссо, Джакомо Балла та Джіно Северіні [18]. Етапи формування німецького експресіонізму представлено у книзі «German Expressionism 1915–1925: The Second Generation» Штефані Баррон (Stephanie Barron) [14]. Гострий і маловідомий аспект несприйняття дадаїстами творчості Олександра Архипенка розкриває публікація «Archipenko's Failure: Sculpture and criticism in post-World War I Berlin» Майкла Вайта та Пола Парета (Michael White, Paul Paret) [20].

Мета статті – визначити базові вектори впливу європейського авангарду на становлення парадигми творчості Олександра Архипенка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Новаторство Олександра Архипенка зумовлене періодом розквіту науково-технічних винаходів і генетичною спорідненістю з батьком скульптора Порфирієм Архипенком, інженером-механіком, професором Київського університету ім. Св. Володимира. Творча індивідуальність скульптора синтезувалась із полікультурним контекстом європейських міст, у яких жив і працював мистець. Широке поле ідейно-теоретичних думок ХХ ст. сприяло утвердженню знакових інновацій. «Формулою авангардових мистецьких пошуків стала реорієнтація, що поставила межу між традицією ХІХ ст. та інноваціями нової доби, що була привнесена міфом Ейфелевої вежі, важливими відкриттями в галузі фізики і техніки, народженням кінематографа» [9, с. 10]. Модернізація зумовлена винайденням автомобіля, використанням двигуна внутрішнього згорання, що прискорило розвиток машинобудування і хімічної промисловості. Зростаюча трансформація технічних приладів набувала широких масштабів. Духовно-ціннісні координати пошуку проектувалися на маргінальне середовище, звідки авангардисти ін-

спірувались етнотрадиціями. Звернення до автентичності природного кола відбувалося в урбанізованому просторі. Мистецьке поле охоплювало декоративні предмети побуту селян, примітивні фетиші та природні культи давніх народів світу. Водночас суттєво наростав глибокий песимізм у плані зростання чисельності населення у великих містах, що підсилювало контроль над людиною. Існувало відчуття, що життя втрачає вимір свободи. Людина ставала в'язнем раціональності на противагу традиції і цінностей. Це явище охарактеризував німецький соціолог Макс Вебер, використавши поняття «залізна клітка» (Цит. за: [13, р. 126]).

До кінця XIX ст. мистці розуміли, що об'єктивна передача зображення вичерпала свій ресурс. Із етапом розвитку фотографії було очевидним те, що кожен може відтворити видиму реальність. Художники повинні були зробити більше, ніж просто «копіювати світ». Це був період, у якому виник феномен письменників-модерністів, зокрема монументаліста Джеймса Джойса, Марселя Пруста, Гертруди Стайн, поета, критика Гійома Аполлінера. Серед архітекторів визначне місце займає засновник стилю «Баугауз» Вальтер Гропіус і Френк Ллойд Райт, автор «органічної архітектури». У сфері музики фігурують композитор, диригент Ігор Стравінський та представник експресіонізму, новатор додекафонної техніки Арнольд Шенберг. Великий злам у ділянці точних наук здійснили вчені Марія Склодовська-Кюрі, відома відкриттям радіоактивних елементів, Макс Планк, Альберт Айнштайн і Нільс Бор, які є основоположниками квантової фізики, Ернест Резерфорд, автор резерфордівського розсіювання, й математик-універсал Анрі Пуанкаре. Серед філософів варто виокремити засновника психоаналізу Зигмунда Фрейда, ірраціоналіста й інтуїтивіста Анрі Бергсона, представника напряму феноменології Едмунда Гуссерля. У ділянці живопису і скульптури визначними постатями були Анрі Матісс, Пабло Пікассо, Жорж Брак, Хуан Гріс, Фернан Леже, Соня і Робер Делоне, Марсель Дюшан, Піт Мондріан, Казимир Малевич, Василь Кандинський, Константін Бранкузі, Олександр Архипенко, Умберто Боччоні, Жак Ліпшиц та інші.

Ще до початку XX ст. у Парижі консолідувалася велика кількість молоді, яка незабаром породила низку революційно-культурних вибухів. Ідейно-сміслова повнота творчої практики відобразилась у розвитку методології кубізму. Мистці усвідомлювали, що людина сприймає навколишній світ по-різному. Деякі почуття слуху та дотику є очевидними, а інші є менш зрозумілими: запах і смак, минулі знання й досвід. Кубісти прагнули

змусити глядача вкласти власний зміст у мистецтво, а не просто поглянути на нього. Великий вплив мав французький художник Поль Сезанн. Мистець відмовився від традиційної лінійної перспективи на користь перцептивної. Важливою сутністю методології П. Сезанна був геометричний аспект. Він вважав, що все можна звести у сталі форми: «До природи слід ставитися як до циліндрів, куль і конусів» (Цит. за: [21, р. 4]). Ці ідеї стали базовими підвалинами нового мистецького представлення. «Для кубізму є характерним перетворення образу в символ в його знаковій, геометризованій, “елементній формі”. У кубізмі йде пошук нових просторових перспектив бачення, образ підривається на лінійні та об'ємні співвідношення. Почався перцептивний розклад образу на елементні буттєві форми, на первинні площини та об'єми. Кубізм – це експеримент з простором та його художніми складовими» [6, с. 30]. Апогей розвитку стилю тривав упродовж 1907–1914 рр. Пізній етап епохи кубізму існував протягом 1914–1925 рр., проте цей період не вирізняється великою кількістю інновацій.

Саме під час активізації експериментів «паризького кубізму» Олександр Архипенко оселяється в мистецькій колонії «La Ruche» («Вулик») у районі Монпарнас (1908). «Вулик», як відомо, відвідували (або мешкали в ньому) талановиті літератори: Моріс Рейналь і Макс Джейкоб, Блез Сандрар і Гійом Аполлінер (знайомство О. Архипенка з останніми продовжилось роками творчого плідного товаришування). Нагадаймо, що, власне, Б. Сандрару належить авторство поеми «Вулик», а також вірша, присвяченого архипенковій «La Tête» («Голова», 1913); Г. Аполлінеру – перші критичні роздуми про скульптурну пластику українського майстра (1914). Не менш талановитими сусідами київського митця в різні роки були художники і скульптори – Фернан Леже і Хаїм Сутін, Осип Цадкін і Якоб Епштейн, Володимир Баранов-Росіне і Соня Делоне, Натан Альтман і Жак Ліпшиц, Анрі Лоран, Амадео Модільяні, Анрі Годье-Бжеска, Альфред Буше й інші. У середовищі монпарнаського кола, в певній мірі завдяки дружбі з Ф. Леже, О. Архипенко зближується з кубістами: приятелює з Сонею Делоне, Анрі Ле Фоконьє, Альбером Глезом і Жаном Метценже; у 1910 р. приєднується до «Групи з Пюто»; протягом 1912–1914 рр. бере участь у виставках групи «Золоте січання», сформованої навколо братів Раймона Дюшана-Війона, Жака Війона і Марселя Дюшана 1911 р. і питомої новачійними відкриттями кубістичної течії.

Окрім новітніх просторово-пластичних принципів естетики французького кубізму, увагу О. Архипенка привернули бунтівні ідеї італій-

ських футуристів, що набули широкого розголосу на початку 1910-х рр. Маніфести охоплювали живопис, скульптуру, літературу й музику. 20 лютого 1909 р. італійський драматург, письменник-футурист Ф. Т. Марінетті опублікував постулати першого маніфесту футуристів у статті «Le Futurisme» [19]. Автор вирішив успадкувати надбання символізму, щоб сформулювати нову реакцію на вік. У притчі, описаній у маніфесті, автор і його товариші-символісти спускаються з естетичного декадансу студії на вулицю та швидко мчать на автомобілі вночі. Машина Ф. Т. Марінетті розбивається, і його витягують з дренажної канави фабрики працівники. Це передає сприйняття сучасного виміру життя через швидкість автомобіля і техніку фабрики [19]. 18 березня 1910 р. у театрі Chiarella (Турин) було проголошено «Маніфест техніки футуристичного живопису» [18], який підписали У. Боччоні, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Балла та Дж. Северіні. Звернення спрямовувалося до тритисячної публіки художників, літераторів, студентів. Серед основних постулатів маніфесту варто виокремити наступні положення: «Насправді все рухається, все біжить, все швидко змінюється. Профіль ніколи не буває нерухомим перед нами, він безперестанку з'являється і зникає. Через стійкість образу на сітківці ока рухомі предмети постійно помножуються; їх форми змінюються, як швидка вібрація в просторі, через який вони пробігають. Ось тому коні, що біжать, мають не чотири ноги, а двадцять, і їхні рухи – тривимірні» [18]. Основними поняттями виступали швидкість і енергія. «Усе є умовним у мистецтві. Немає нічого абсолютного у живописі. Те, що було істиною для художників учорашнього дня, – це неправда сьогодні. Ми заявляємо, наприклад, що портрет не повинен бути подібним до оригіналу, і що художник виношує у собі пейзажі, які він зафіксував би на своєму полотні. <...> Щоб намалювати людську фігуру, ви не повинні її малювати; ви повинні зробити всю навколишню атмосферу. <...> Ми хотіли б за будь-яку ціну ввійти в життя. Переможна наука сьогодні відмовилася від свого минулого, щоб краще слугувати матеріальним потребам нашого часу; ми хотіли б, щоб мистецтво змогло слугувати нарешті інтелектуальним потребам, які є всередині нас» [18]. Загальною ідеєю на пряму був рух у майбутнє, відкидаючи попередній традиційний досвід минулого. Філософська концептуальність футуризму була спрямована на антигуманізм. Погляд на світ проходив крізь призму машини. Перша виставка італійських футуристів у Парижі відбулася, як відомо, 1912 р. Навесні 1914 р. п'ять творів О. Архипенка (кубістичного живопису і скульптури) експонувалися

на інтернаціональній виставці футуристів у Римі («Exposizione Libera Internazionale», 13 березня – 25 травня 1914 р.) [16]. Серед творів найвідоміший сьогодні – «Карусель П'єро» (визначений у каталозі як «Carrousel», № 3) – був прозваний сучасниками «людиною-машиною» [16, с. 30].

Не пройшов О. Архипенко і повз німецький експресіонізм. Одночасно у таких світових центрах, як Берлін, Мюнхен, Дрезден і Відень характер художнього представлення тяжів до експресивного світобачення, що пов'язано з німецькою культурно-філософською традицією. Одним із найважливіших виражальних засобів нового мистецтва фігурувала концепція «експресії». Важливе значення для художника мало поняття власного «я».

Платформу експресіонізму сформували мистецькі об'єднання, зокрема «Міст» (1905–1913), «Синій вершник» (1911–1914), «Листопадова група» (1918–1924) (Novembergruppe), «Дрезденська сецесія» (Dresdner Sezession Gruppe 1919) (1919–1925). Ернст Людвіг Кірхнер (Іл. 4), Фріц Блейл, Еріх Геккель, Карл Шмідт-Роттлуфф, Куно Ам'є, Акселі Галлен-Каллела, Еміль Нольде та Макс Пехштайн входили до угруповання «Міст». Представники об'єднання жили та працювали у Дрездені, а після 1911 р. перебрались у Берлін – до розпаду групи 1913 р. Члени групи видали маніфест у 1906 р., який проголошував їхню жагу до мистецтва та велике бажання звільнитися від обмежень соціальної конвенції. Мистці прагнули встановити «міст» у майбутнє [14, р. 11].

Активна діяльність угруповань сприяла розбудові ідейно-пластичної лінії експресіонізму. Олександр Архипенко живе у Німеччині протягом 1921–1923 рр. Утвердженню позиції скульптора й багатьох інших мистців на художній сцені сприяє письменник, музикант, критик, меценат Герварт Вальден (1878–1941). Він був одним із найважливіших колекціонерів Німеччини протягом 1910–1920-х рр. Його галерея «Der Sturm» організовувала виставки футуризму та кубізму. В однойменному журналі публікувалися впливові статті про мистецтво та театр. Видання виходило друком щотижня протягом 1912–1929 рр., а до 1932 р. – періодично [14, р. 13].

Під час перебування О. Архипенка в Німеччині серед об'єднань функціонували такі основні, як «Листопадова група» та «Дрезденська сецесія», членом останньої був скульптор. Радикально налаштовані мистці угруповання «Листопадова група» підтримували соціалістичну революцію в Німеччині, яка змусила зректися влади кайзера Вільгельма II. Учасники асоціації заявляли: «Ми стоїмо на ґрунті Революції... “Листопадова група”, завдяки об'єданому фронту всіх життєвих

творчих талантів, прагне отримати вирішальний вплив у з'ясуванні всіх питань, що стосуються мистецтва» [14, р. 81]. Серед представників асоціації були Отто Дікс, Георг Гросс, Рауль Хаусманн, Рудольф Беллінг, Василь Кандинський, Людвіг Міс ван дер Рое, Ель Лисицький та інші. Група була організована навколо соціалістичних ідеалів і цінностей. У берлінському журналі «Вещь» (1922) міститься інформація про те, як Ель Лисицький шкодував, що скульптор не був у Росії під час революційних років. «І весь темп нашого художнього життя міг би привести цього значного майстра до цінних досягнень. Зараз на його речі лягає позолота салонів» [10, с. 14]. Тут ідеться про Перший німецький осінній салон (Erster Deutscher Herbstsalon) 1913 р., у якому брав участь Олександр Архипенко за підтримкою Герварта Вальдена. Через велику шану скульптора меценатом він зазнав жорстоких насмішок із боку дадаїстів. У 1921 р. Тео ван Дусбург (Theo van Doesburg) надіслав листівку, опубліковану журналом «Der Sturm», Раулю Хаусманну (Raoul Hausmann). Це було зображення скульпто-живопису О. Архипенка «Жінка» (1919) з написами «DADA» й «La Madonna Venetica» («Мадонна Венеріка», від лат. «венеричний»). Тео ван Дусбург, який був одним із засновників неопластицизму, вважав творчість Олександра Архипенка «кітчем» [20, р. 11].

У березні 1922 р. на сторінках згаданого берлінського журналу «Вещь» під редакцією Лазара Лисицького й Іллі Еренбурга розміщується «Відповідь О. Архипенка» [2] на анкету журналу. Скульптор пише про створену ціннісну платформу кубізму й футуризму в мистецтві «на академічному болоті». Проте мистець протиставляє вичерпаність ресурсу розвитку у цих смислових координатах. Олександр Архипенко вбачає піднесення мистецтва нових форм, закінчуючи свою відповідь висловом: «Будемо шукати!» [2, с. 12].

Існували негативні висловлювання стосовно О. Архипенка, які були опубліковані у статті «Виставки» (1924): «Його талант був достатнім, щоб досягнути чогось вартісного тут. Але він не зробив цього...» [15, с. 157]. Скульптора звинувачували в надмірному натуралізмі, до якого вдавався мистець під час перебування у Німеччині. Серед цих праць варто згадати такі твори, як «Стояча фігура» (1921), «Жіноча самотність» (1921), «Жінка зі складеними руками» (1922), «Купальниця» (1922) та інші. Публіка звикла до інноваційних технологій мистця, втім, засуджувала дані пошуки. Відповіддю Олександра Архипенка на негативну критику було те, що натуралізм для нього слугує тим самим, що й для музиканта практика гам. «Для генія всі методи є тільки тимчасові ступені» [20, р. 12].

Повертаючись до угруповань експресіонізму, варто наголосити на об'єднанні «Дрезденська сецесія». Доля звела скульптора з асоціацією завдяки знайомству з його майбутньою дружиною, німецькою скульпторкою Анджелікою Бруно-Шмітц, відомою під псевдонімом як Гела Форстер. Мисткиня познайомилась із майбутнім чоловіком у Берліні 1919 р. та сприяла його вступу до об'єднання. Це був час, коли відбувалася третя виставка групи і товариство вже було фізично виснаженим [14, р. 59]. Перша виставка угруповання «Дрезденська сецесія» проходила в галереї Еміля Ріхтера у квітні 1919 р. Згодом, за місяць, була представлена експозиція творів мистців цього об'єднання у залах Вільної берлінської сецесії (Berliner Freie Sezession). У каталозі виставки Еміля Ріхтера члени-засновники асоціації проголосили свої мистецькі завдання: «Формування об'єднання “Дрезденська сецесія” стає природним наслідком імпульсу, який давно живе в нас, щоб раз і назавжди обернутися спиною до старого шляху. Працюючи колективно, але зберігаючи свободу, ми маємо намір шукати і знаходити нове вираження особистості та нового світу, який є навколо нас. Ми зібралися не випадково: нас об'єднує переконливе усвідомлення того, що такий союз може зробити, щоб еволюція мистецтва пішла нашим шляхом» [14, р. 58]. Значна частина скульптури другого покоління експресіонізму методологічно об'єднує декілька стилів епохи авангарду. Наприклад, у своїй скульптурі «Гризвук» (1918/1919) (Іл. 1) Рудольф Беллінг спирається на кубістичні принципи розбиття простору та значення порожнеч. Образно-пластичне рішення є спорідненим із мистецьким кодом Олександра Архипенка. Невипадково композиція «Гризвук» експонується в одній виставковій залі Музею Саарланду в Саарбрюккені (Німеччина) з творами О. Архипенка (Іл. 2). «Скульптура Річарда Горна (Richard Horn) “Від'їзд / Пробудження”, яка багато у чому зобов'язана Архипенку, створює в пластичному плані відчуття руйнування чи виходу з твердої форми майже так само, як скульптури “Екстаз” (1919) і “Насолода” (1920) Освальда Герцога» [14, р. 36]. Свідченням цього є вплив ідейно-естетичних думок Олександра Архипенка на творчість німецьких майстрів.

У 1922 р. німецький мистецтвознавець, редактор журналу «Das Kunstblatt» Пол Вестгейм (Paul Westheim) опублікував роздуми мистців стосовно приходу течії «нова речевість» у Німеччині. Серед респондентів видання був і Олександр Архипенко, який поставив низку риторичних запитань: «Чого хочуть ці люди від нового мистецького напрямку? Ви хочете, щоб митці нового напрямку перейшли до кітчу і щоб вони відмови-

лись від уже знайдених пластичних вартостей? Яка мета їхніх тверджень про зникнення нового і повернення новаторів до старого?» [12, s. 399]. У відповіді скульптора звучало й те, що кубізм та експресіонізм досягли апогею, пошук мистецького виразу проходить шляхом трансформації цих стилів у нову форму. За три роки по тому, в 1925 р., у Кунстхалле Мангейма відкрилася велика виставка під назвою «Нова речевість» (Neue Sachlichkeit), яка охопила колишніх експресіоністів та тих, хто взагалі ніколи не працював у даному напрямі.

Створена ситуація не мала подальшого розвитку в напрямку мистецького пошуку Олександра Архипенка. Скульптор розумів неможливість подальшого перебування на теренах європейського простору. Мистець разом із дружиною А. Бруно-Шмітц іммігрував до Нью-Йорка – міста втілення нових творчих ідей. Подружжя прибуло до берегів Сполучених Штатів Америки на кораблі під назвою «S. S. Mongolia» 16 жовтня 1923 р.

Висновки. Фундамент авторської методології О. Архипенка, яка полягала у використанні поліхромії кольору в скульптурі, кінетизму, метафізичної сутності об'єктів творення, був закладений на широкому концептуальному тлі європейського авангарду. З'ясовано, що базовими векторами впливу були передусім пластичні ідеї французького кубізму, італійського футуризму, німецького експресіонізму, що їх О. Архипенко осмислював і втілював у своїх творах, безпосередньо контактуючи з засновниками художніх течій – у Парижі (1909–1914), Ніцці (1914–1918), Берліні (1921–1923).

Ідейне підґрунтя епохи авангарду було потужним імпульсом у становленні світогляду скульптора, який акумулював минулі культурно-антропологічні досвіди людства із синтезом сучасності.

Український скульптор поглинув смислову повноту універсалізму, зміцнюючи при цьому етнонаціональний аспект творчості глибоко на духовно-генетичному рівні.

О. Архипенко увійшов у новітню історію мистецтва ХХ ст. як один із її яскравих засновників.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку. У процесі подальшого дослідження планується простежити формування пластичних концепцій Олександра Архипенка на американському континенті та вплив скульптора на становлення сучасних освітньо-мистецьких практик Сполучених Штатів Америки. Ціннішим є представлення творчості Олександра Архипенка у співставленні з явищами та феноменами Генрі Мура, Ганса Арпа, Альберто Джакометті, Вільяма Зораха, Роберта Лорана, Жака Ліпшица, Наума Габо, Александра Колдера. Потребує по-

глиблення складна синкретична природа творчості Олександра Архипенка і ряду цих мистців в аспекті метафізичного мистецтва.

Література:

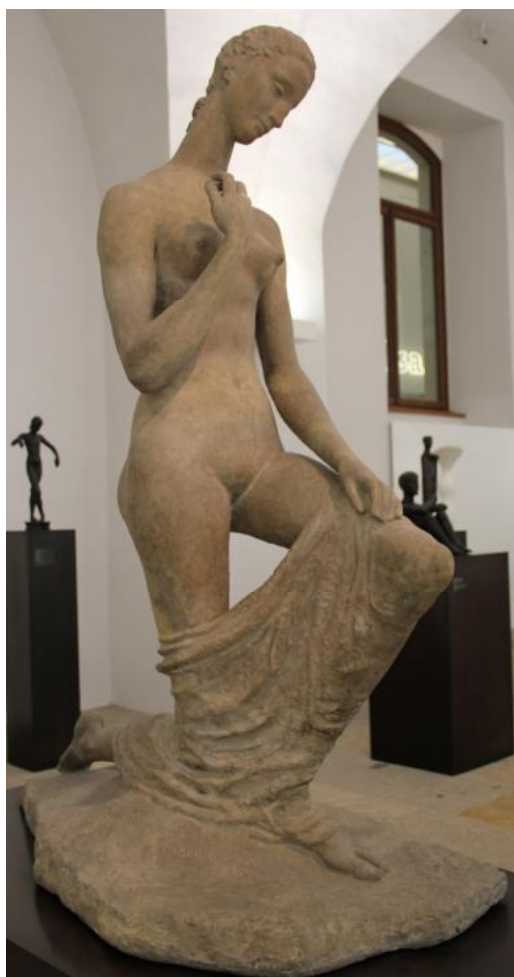
1. Азизян И. А. Александр Архипенко : монографія. Москва : Прогресс-Традиция, 2010. 589 с., 32 с. цв. ил.
2. Архипенко А. Ответ А. Архипенко. *Вещь*. 1922. Май (№ 3). С. 11–12. URL : https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lo-res.pdf. (дата звернення : 02.12.2019).
3. Асеева Н. Идеї Олександра Архипенка у мистецькій практиці ХХ століття. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 2–6.
4. Горбачов Д. І архаїст, і футурист. Олександр Архипенко. 1887–1964. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 15–18.
5. Лисенко Л. Новаторські ідеї О. Архипенка в контексті Паризького мистецтва 1910-х років. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 27–29.
6. Личкова В. А. Кубізм та експресіонізм: вибух буття, свідомості, образу. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 30–31.
7. Люба І. Архипенко відкритий Аполлінером в «кубістичному» Парижі. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 33–37.
8. Сусак В. Українські мистці Парижа, 1900–1939 : монографія. Київ : Родовід, 2010. 408 с.
9. Федорук О. К. Перетин знаку : Вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. URL : http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Fedoruk_PERETIN_ZNAKU_part-1.pdf. (дата звернення : 04.12.2019).
10. Эл. [Лисицкий Э]. Выставки в Берлине. *Вещь*. 1922. Травень (№ 3). С. 14. URL : https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lo-res.pdf (дата звернення : 02.12.2019).
11. Alexander Archipenko. Vision and continuity : [Exhibition catalog] / exhibition curator J. Leshko. New York : The Ukrainian Museum, 2005. 256 p. : ill.
12. Archipenko A. Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts. *Das Kunstblatt*. 1922. Septemb. (Heft 9). S. 396–399. URL : <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1922-09-01/edition/6-9/page/32?query=> (дата звернення : 04.12.2019).
13. Art in theory, 1900–1990 : anthology / edited by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford ; Cambridge : Blackwell, 1992. 1213 p.
14. Barron S. German Expressionism, 1915–1925 : The Second Generation. Los Angeles, CA : Prestel, 1988. 197 p.
15. Ehl H. Ausstellungen. *Das Kunstblatt*. 1924. Май (Heft 5). S. 157–158. URL : <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1924-05-01/edition/8-5/page/35?query=> (дата звернення : 04.12.2019).



Лл. 1. Рудольф Беллінг. Rudolf Belling.
Тризвук. Dreiklang. Бронза. 1918 / 1919.
Музей Саарланду, Саарбрюккен, Саарленд
(Німеччина). Світлина М. Клименко



Лл. 2. Експозиція творів Олександра Архипенка.
Музей Саарланду, Саарбрюккен, Саарленд
(Німеччина). Світлина М. Клименко



Лл. 3. Вільгельм Лембрук. Схилена жінка
на коліні. Kniende. Литий камінь. 1911.
Альбертінум, Дрезден (Німеччина). Albertinum.
Світлина М. Клименко



Лл. 4. Ернст Людвіг Кірхнер. Жінка із дитиною. Mutter
und Kind. Дерево (швейцарська сосна). 1924.
Штеделівський художній інститут і міська галерея.
Städelsche Kunstinstitut und Städtische Galerie. Франкфурт-
на-Майні (Німеччина). Світлина М. Клименко

16. Esposizione libera Futurista internazionale : Pittori e scultori. Roma : Galleria Futurista, 1914. 45 p. URL : https://issuu.com/memofonte/docs/018_1914 (дата звернення : 12.01.2021).
 17. Fry E. F. *Cubism* : monograph. New York ; Toronto : Oxford University Press, 1978. 200 p.
 18. La pittura Futurista. Manifesto tecnico / G. Balla, U. Boccioni, C. D. Carra, L. Russolo, G. Severini. Milano : Direzione del Movimento Futurista, 1910. URL : <https://www.wdl.org/en/item/20026/view/1/1/>. (дата звернення : 02.12.2019).
 19. Marinetti F.-T. Le Futurisme. *Le Figaro*. 1909. № 51. P. 1. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item>. (дата звернення : 01.12.2019).
 20. Paret P. Archipenko's Failure: Sculpture and criticism in post-World War I Berlin. *White M., Paret P. Russian Berlin in the 1920s*. Leeds : Henry Moore Institute, 2006. P. 6–16. URL : https://www.academia.edu/9267403/Archipenkos_Failure_Sculpture_and_criticism_in_post-World_War_I_Berlin. (дата звернення : 04.12.2019).
 21. Wallis J. *Artists in profile Cubists*. Oxford : Heinemann Library, 2003. 64 p.
- References:**
1. Azizian, I. A. (2010). *Aleksandr Arkhipenko* [Alexander Archipenko]. Moscow : Progress-Traditsiya. [In Russian].
 2. Archipenko, A. (1922, May). *Otvét A. Arkhipenko* [A. Archipenko's answer]. *Veshch*, 3, p. 11–12. Retrieved from https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lo-res.pdf. [In Russian].
 3. Asieieva, N. (2001, December 14). *Ideji Oleksandra Arkhypenka u mystetskii praktytsi XX stolittia* [Alexander Archipenko's ideas in art practice of XX century]. In *Zberezhenno v Ukraini. Oleksandr Arkhypenko. O. Arkhypenko i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 2–6). Kyiv. [In Ukrainian].
 4. Horbachov, D. (2001, December 14). *I arkhait, i futurist. Oleksandr Arkhypenko. 1887–1964* [And archaist, and futurist. Alexander Archipenko. 1887–1964]. In *Zberezhenno v Ukraini. Oleksandr Arkhypenko. O. Arkhypenko i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 15–18). Kyiv. [In Ukrainian].
 5. Lysenko, L. (2001, December 14). *Novatorski ideji O. Arkhypenka v konteksti Paryzkohto mystetstva 1910-kh rokiv* [A. Archipenko's innovative ideas in the context of Parisian art of 1910]. In *Zberezhenno v Ukraini. Oleksandr Arkhypenko. O. Arkhypenko i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 27–29). [In Ukrainian].
 6. Lychkovakh, V. (2001, December 14). *Kubizm ta ekspresionizm: vybukh buttia, svidomosti, obrazu*. [Cubism and Expressionism: explosion of being, consciousness, image]. In *Zberezhenno v Ukraini. Oleksandr Arkhypenko. O. Arkhypenko i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 30–31). [In Ukrainian].
 7. Liuba, I. (2001, December 14). *Arkhypenko vidkytyi Apollinerom v "kubistychnomu" Paryzhi* [Archipenko was discovered by Apollinaire at the Cubist Paris]. In *Zberezhenno v Ukraini. Oleksandr Arkhypenko. O. Arkhypenko i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 33–37). [In Ukrainian].
 8. Susak, V. (2010). *Ukrainski mysttsi Paryzha, 1900–1939* [Ukrainian artists of Paris, 1900–1939]. Kyiv : Rodovid. [In Ukrainian].
 9. Fedoruk, O. (2006). *Peretyn znaku : Vybrani mystetstvoznavchi statti* (Vols 1–3) [Intersection of the sign : Selected art critics] (Vol. 1). Kyiv : Vydavnychiy dim A + S. Retrieved from http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Fedoruk_PERETIN_ZNAKU_part-1.pdf [In Ukrainian].
 10. El. [Lisitckii, E]. (1922, May). *Vystavki v Berline* [The exhibitions in Berlin]. *Veshch*, 3, p. 14. Retrieved from https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lo-res.pdf. [In Russian].
 11. Leshko, J. (Exhibition curator). (2005). *Alexander Archipenko. Vision and continuity* [Exhibition catalog]. New York : The Ukrainian Museum.
 12. Archipenko, A. (1922, September). *Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts. Das Kunstblatt*, 9, 396–399. Retrieved from <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1922-09-01/edition/6-9/page/32?query=>. [In German].
 13. Harrison, Ch. & Wood, P. (Eds.). (1992). *Art in theory, 1900–1990*. Oxford ; Cambridge : Blackwell.
 14. Barron, S. (1988). *German Expressionism, 1915–1925 : The Second Generation*. Los Angeles, CA : Prestel.
 15. Ehl, H. (1924, May). *Ausstellungen. Das Kunstblatt*, 5, 157–158. Retrieved from <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1924-05-01/edition/8-5/page/35?query=>. [In German].
 16. Galleria Futurista (1914, April–May). *Esposizione libera Futurista internazionale : Pittori e scultori*. Roma. Retrieved from https://issuu.com/memofonte/docs/018_1914. [In Italian].
 17. Fry, E. F. (1978). *Cubism*. New York ; Toronto : Oxford University Press.
 18. Balla, G., Boccioni, U., Carra, C. D., Russolo, L. & Severini, G. (1910). *La pittura Futurista. Manifesto tecnico*. Milano : Direzione del Movimento Futurista. Retrieved from <https://www.wdl.org/en/item/20026/view/1/1/>. [In Italian].
 19. Marinetti, F.-T. (1909). Le Futurisme. *Le Figaro*, 51, p. 1. Retrieved from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item>. [In French].
 20. Paret, P. (2006). *Archipenko's Failure: Sculpture and criticism in post-World War I Berlin*. In M. White & P. Paret. *Russian Berlin in the 1920s* (pp. 6–16) Leeds : Henry Moore Institute. Retrieved from https://www.academia.edu/9267403/Archipenkos_Failure_Sculpture_and_criticism_in_post-World_War_I_Berlin.
 21. Wallis, J. (2003). *Artists in profile Cubists*. Oxford : Heinemann Library.