



УДК 730.036.45.071.1"18/19"

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.02.377>

ТИПОЛОГІЯ ПЛАСТИЧНИХ ФОРМ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА

Марія КЛИМЕНКО

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7792-3714>

e-mail: klymenkomary@gmail.com

Mariya KLYMENKO

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7792-3714>

e-mail: klymenkomary@gmail.com

TYPOLOGY OF PLASTIC SHAPE IN ALEXANDER ARCHIPENKO'S ART

Окреслено етапи становлення творчості Олександра Архипенка (1887—1964) від раннього символізму до різних стадій експериментального формотворення. *Мета статті* — виявити особливості формування авторського світогляду О. Архипенка крізь систематизацію його відповідної типології пластичних форм. Основним *завданням* нашого дослідження є розкриття специфіки становлення концепції форми О. Архипенка та їх типології.

Для розкриття *мети*, завдань, визначених рамками *об'єкту* і *предмету* дослідження, застосовано *методи* наукової реконструкції та інтерпретації, феноменологічного та компаративного підходів, структурно-типологічного аналізу. Метод феноменології застосовано з метою позбавлення стереотипів, які існували навколо постаті скульптора, що сприяло представленню феномену митця з огляду новітнього часу. Завдяки виокремленню основної проблематики дослідження, а саме питання типології пластичних форм О. Архипенка, знайдено інший ракурс представлення широковідомої постаті митця. Метод формально-образного аналізу творів використано для виявлення і розкриття цілісної картини творчості митця з метою простеження типології пластичних форм О. Архипенка.

Висновки. У процесі проведеного дослідження знайдено інший ракурс представлення феномену скульптора Олександра Архипенка. У результаті нашої роботи еволюційно сформована типологія пластичної форми О. Архипенка.

Ключові слова: Творчість Олександра Архипенка, ХХ століття, скульптура, типологія пластичних форм, європейський авангард, модернізм, кубізм, концепція пластичної форми.

The stages of Alexander Archipenko's (1887—1964) formation from the early symbolism to different stages of experimental shape were underlined. *The goal of the article* is to identify the features of Archipenko's worldview through the systematization of his plastic shapes typology.

The main task of our research is disclosing the specifics of Archipenko's shape concepts and their typologies.

To reveal goals and tasks in the scope of object and subject research the methods of scientific reconstruction and interpretation, phenomenological and comparative approach, structural and typological analysis were used. The phenomenology method was used in order to avoid stereotypes existed by the figure of the sculptor which promoted the phenomenon of the artist up to date. Due to the underlining the main problem of the research, particularly the question of the typology of Archipenko's plastic shapes, another angle of representation of the well-known personality of the artist was found. The method of the formal and figurative analysis of works was used to find and discover the complete picture of the sculptor's creative work in order to follow the typology of Archipenko's plastic shapes.

Results. The scientific reconstruction of the dynamics of changes of the artist's figurative means in the context of confirmation of his individual conceptual and philosophic line was done. The importance of his personality is determined by a great number of multi-vector directions of his art. Nevertheless, even because of it, the individual figurative and plastic language differs Archipenko from other contemporaries and followers.

Conclusions. In the process of the research another angle of the presentation of Archipenko's phenomenon was found. As a result of our work the evolutionary typology of Archipenko's plastic shape was established.

Practical use of the research. Archipenko creative heritage can be served a valuable resource in the search of modern artistic concepts.

Keywords: Alexander Archipenko's art, 20th century, sculpture, typology of plastic shape, European Avant-garde, Modernism, Cubism, concept of the plastic shape.

Вступ. Парадигма творчості Олександра Архипенка (1887—1964) формувалася в процесі системної розбудови його ідей та думок. У динаміці розвитку пластичної концепції форми скульптор синтезував цілий ряд течій мистецтва. Нахил до одного чи іншого напрямку відбувався внаслідок результату дії як його середовища перебування, так і завдяки впливу власного внутрішнього світогляду. Характер пластичної форми О. Архипенка змінювався також завдяки синтезу полікультурних досвідів людства у поєднанні з індивідуальною складовою митця. Запропоновано новий погляд виокремлення й систематизації типології пластичних форм митця.

Платформу творчості О. Архипенка в різних фактологічних конфігураціях і теоретичних зрізах розкривали велике коло дослідників ще впродовж прижиттєвих років діяльності скульптора. Існує великий пласт наукових, публіцистичних та художньо-критичних публікацій, які висвітлюють смислову повноту творчості митця. Необхідність представлення інформаційного ресурсу, який систематизує типологію пластичних форм О. Архипенка із широтою образної системи та художньо-пластичної мови, є важливим питанням на шляху подолання стереотипів.

Велику частину джерельної бази типології пластичних форм О. Архипенка, а саме експресивно-реалізму, синтетизму/конструктивізму, абстракціонізму й полістилізму/біоморфного сюрреалізму охоплює каталог виставки 1970 року, організованої Bernard Danenberg Galleries, INC. у Нью-Йорку «Archipenko: the American Years 1923—1963» [1]. Ключову теоретичну роль відіграло видання О. Архипенка й п'ятдесяти істориків мистецтва «Archipenko: Fifty Creative Years 1908—1958» [2], у якому скульптор пояснював про сукупність складових, які формують той чи інший стиль. Він виділяв особистість, расову приналежність й національність, час діяльності митця й філософські погляди [2, р. 38]. «Створюючи скульптури й дивлячись на їхній стиль, людина мусить бачити поза формами, так само, як читають поезію поза словами або слухають музику понад звуком» [2, р. 40]. Знаковою важливості набуває надреальність, яка підносить твір на вищий п'єдестал. Ця невліва ознака є важливим нюансом як для митця, так і для глядача.

Мета статті — виявити особливості формування авторського світогляду О. Архипенка крізь

систематизацію його відповідної типології пластичних форм. Для розкриття мети застосовано *методи наукової реконструкції та інтерпретації, феноменологічного та компаративного підходів, структурно-типологічного аналізу. Метод феноменології застосовано з метою позбавлення стереотипів, які існували навколо постаті скульптора, що сприяло представленню феномену митця з огляду новітнього часу.*

Основна частина. В процесі проведеного дослідження знайдено інший ракурс представлення феномена скульптора Олександра Архипенка. Величина його постаті вирізняється значною кількістю різновекторних напрямів мистецтва. Тим не менше, навіть через таку їх присутність, індивідуальна образно-пластична мова вирізняє О. Архипенка від діяльності інших його сучасників та послідовників.

У результаті нашої роботи еволюційно сформована типологія пластичної форми О. Архипенка. Запропонована модель містить наступний порядок:

А. Неоприми́визм

Період домінування неоприми́визму у пластичній лінії О. Архипенка припадає на ранній етап його творчості. Характерними ознаками скульптурних об'єктів митця цього часу були важкі, узагальнені об'єми великих мас матеріалу. О. Архипенко згадував про значний вплив ідола у подвір'ї університету Св. Володимира, де він виріс [3, р. 18]. Скульптор застосовував монументальність форм у пошуку візуального образу творів, серед яких «Жінка (Голова на коліні)» (1909), «Жіноча фігура» (1909), «Фрагмент (Сидяча фігура)» (1909), «Дитина» (1909), «Сюзанна» (1909) й «Жінка з котом» (1910—1911).

Рання праця О. Архипенка «Відчай (Трагедія)» (1906) містить риси неоприми́визму. Скульптор створює стражденний вираз бюсту. Це досягається завдяки передачі загострених форм кисті руки, плечового поясу, шиї й деталізованого обличчя, обрамленого навколо хвилястим волоссям. Злегка закинута доверху голова підкреслює емоційну складову образу.

У творі «Жінка (Голова на коліні)» (1909) ритмічно укладаються великі об'єми. Нахилена голова трикутної форми замикає зі сторони спини натягнуту лінію із характерним вигином плечового поясу. В порівнянні із протилежним боком фігури, пряма постава фігури урізноманітнюється нюансами дрібних деталей. Графічної чіткості надають узагальнений силует обличчя, лінії носа, надбрівної дуги й мигдале-

подібного ока, злегка намічені колінний й ліктьовий суглоби, а також прямі виїмки кистей руки й ноги. Важкі об'єми жіночої фігури збалансовано утримує підняте одне коліно. Скульптор створює твір задумливого характеру, що досягається завдяки сильному нахилу голови, лінії плечей й злегка діагонального нахилу прямої опущеної руки.

Візуально й настроєво подібною до композиції «Жінка (Голова на коліні)» є праця «Жінка з котом» (1910—1911). Схожим є графічне трактування дрібних деталей кистей жіночих рук, ніг та лап kota, а також очей фігури. Смысловий лад, яким оперувався скульптор під час створення ранньої праці «Печаль» (1909) мав спільну природу із сакральними творами дитинства. Всі ці три композиції об'єднує загальний задумливий настрій меланхолійного характеру, а також спільні риси деталізації. На противагу, грайливе відчуття навіває від скульптурного твору О. Архипенка «Адам і Єва» (1909), у якому прочитуються риси наївного мистецтва. І знову ж у цій праці скульптор звертається до графічного трактування кистей рук, що містить іконографічні ознаки.

Надмірна деталізація вирізняє ранні пластичні об'єкти «Збирачі винограду» (1909) й «Група» (1909), візуально уподібнюючи із працею «Адам і Єва». Три фігури замикаються навколо композиційного центру твору «Група».

Одну з ключових ролей щодо формування рис неопримітивізму в творчому пошуку О. Архипенка відіграла його сильне захоплення полікультурними досвідами людства. Скульптор поглинув вплив давнього мистецтва Ассирії, Єгипту, Індії, ранньої Візантії, готики й архаїчної Греції [4, р. 15]. Образно-пластичне мислення скульптора формувалося на засадах цілісності, що сприяло максимальній виразності творення. Лапідарність форм археологічних знахідок, знаків скіфських баб інтегрувались у естетичний простір художньої культури О. Архипенка, про що згадувавав скульптор в результаті участі його разом із І. Кавалерідзе в археологічних розкопках [5, с. 74].

Закріплення ідеї неоримітивізму в скульптурну пластику О. Архипенка є певного роду етапною основою до його наступного глобального й широко відомого напрямку — кубізму.

Б. Кубізм

Починаючи із 1911 року твори Олександра Архипенка тяжіли до методології кубізму. В той час у Па-

рижі, мистецькі координати проектувалися на ідейно-філософські засади даного стилю. Найбільш виразними представниками кубізму в живописі прийнято вважати П. Пікассо і Ж. Брака. «Жінка в манто» (1911) — це рання скульптурна композиція, яка започатковує методологію цього напрямку в творчості О. Архипенка. У каталозі «Архипенко» (1973), присяченому виставці в Українському Інституті Модерного Мистецтва у Чикаго, яка відбулася 2—25 лютого 1973 року, А. Оленська-Петришин писала: «Початки новаторської діяльності Архипенка датують вже з 1912 року, коли це він поробив вперше цілу низку зорових знахідок» [6, с. 1]. Творчість цього ж року аналізував і Б. Певний: «Логікою скульптора він збагнув, що кожна фігура складається з геометричних форм і, консеквентно, може бути відтворена такими ж формами. Вживаючи абстрактні геометричні форми, він створив низку революційних скульптур» [7, с. 132]. Конгломерат мистецьких ідей Парижу був активним поштовхом нових методів у творчості О. Архипенка. Це супроводжувалося використанням поліхромії, синтезу широкого спектру матеріалів, введенням увігнутостей і випуклостей, поєднанням форми та антиформи. Знаковим образом кубістичного періоду прийнято вважати пластичну композицію «Карусель П'єро» (1913). Ключовим твором, який сполучає матеріальне й нематеріальне у єдину форму є скульптурна композиція «Боксери» (1914). Досконалі маси об'єму протистоять один із одним у напрузі. Простір центральної порожнини перебуває наче під певним тиском від обрамлених навколо стрільчастих форм лінійного характеру. Пластична композиція досягає знакового рівня, що підносить працю на рангово вищій щабель. Це один із небагатьох творів Олександра Архипенка, тематикою якого є чоловічий образ. Захоплення таким видом спорту як бокс, набувало великих обертів на початку ХХ століття у Парижі. Серед шанувальників були П. Пікассо, Г. Стайн, Ж. Брак [8, с. 65—67]. Г. Гільдебранд у попередньо згаданій монографії «Архипенко» (1923) захоплює описував образно-пластичні рішення скульптора: «У цій порі Архипенкові з особливою силою прокинулось також бажання внести в свої твори найдужчий рух, найживіший вираз. Майстерно і щасливо тут осягнуто рівноваги ставших формою сил, що взаємно себе обусловлюють, розвиваючись то в гармонійних, то в протилежних ритмах» [9, с. 24]. Етапний



Іл. 1. Олександр Архипенко. Жінка, яка розчісує своє волосся. 1915. Бронза. Саарланд Музей, Саарбрюкен (Німеччина). Світлина авторки

твір «Хода», який у багатьох джерелах літератури датується 1912 роком (хоча О. Архипенко відносив цю композицію до 1914 року), створює цілісний метафізичний простір невидимого. «Олександр Архипенко першим втілює в переконливі вловимо-невловимі, окреслені і водночас відкриті, злиті реальним простором образи “повітряної скульптури”» [10, с. 47]. Внесення порожнин у цілісну форму є одним із ранніх проявів іманентної природи скульптури О. Архипенка. Вагомий сенс слів містився знизу на основі твору: «“Argis moi viendrant des jours quand cette oeuvre guidera et les artistes sculpteront l'espace et le temps” (Після мене прийде час, коли цей твір стане напрямним і миттєвими будуть різьбити простір і час)» [11, с. 9]. Новаційний характер праці О. Архипенка став поштовхом у пластичних пошуках плеяди скульпторів ХХ століття. «Ніколи не маючи на думці дати образ людини, а лише творячи пластичні й внутрішньо органічні образи, які мають збудити представлення про людину, здебільшого про жінку, Архипенко часто також працює й засобами, цілком протилежними тим засобам, яких уживає природа в творенні тіл. Так він приходиться до того, що в змаганні до бажаного загального вражіння обертає форми природи наче в їх негатив: обрамлене волоссям лице стає наповненою повітрям порожнечою, груди й навіть живіт стають заглибленнями замість бути випуклими тілесної маси» [9, с. 24]. Під час цього періоду О. Архипенко був сповненим життєвої сили та енергії, що пояснює його активну діяльність у пошуку новаторств протягом даного етапу.

Знаковою працею, яка визначається у рамках площини кубізму, є скульптурна композиція «Жінка, яка розчісує своє волосся» (1915) (іл. 1—2). Наситившись власними практиками розбиття та накладання форм одна на одну, що було характерно для кубізму, О. Архипенко стає дуже виважено відноситися до фігури. У цьому творі зникає надмірність — на користь використання мінімальної кількості деталей, а також членування об'єму та площини. Скульптор акцентує свою увагу на формі та антиформі, контрасті великого й малого, прямого та випуклого, деталізації та площинності. Серед пластичних об'єктів, які виконані у напрямку кубізму, варто відзначити такі праці як «Мала лежача фігура» (1913), «Статуя на трикутній основі» (1914), «Статуетка» (1914), «Стояча фігура» (1916), «Стояча жінка (Португалка)» (1916) та ін.



Іл. 2. Олександр Архипенко. Жінка, яка розчісує своє волосся (Фрагмент). 1915. Гіпс. Саарланд Музей, Саарбрюкен (Німеччина). Світлина авторки

Окрему увагу потрібно звернути на твори скульпто-живопису, які методологічно окреслюються у напрямі синтетичного кубізму. В історії мистецтва модернізму ця течія була характерною для композицій колажу. Відомими представниками, які працювали у даній лінії були Ж. Брак, Х. Гріс й П. Пікассо. Наприклад, твір П. Пікассо «Гітара» (1912), матеріалами якого є картон, папір, нитки й дріт містить спільну основу із об'єктами скульпто-живопису О. Архипенка. Колажі Ж. Брака й Х. Гріса також візуально об'єднуються із працями митця цих років. Саме творам скульпто-живопису О. Архипенка властиве поєднання різних матеріалів (метал, дерево, фарба, графіт, пап'є-маше, колаж та ін.), часто навіть з'являється проникнення певних несподіваних артефактів предметного середовища (знахідок скульптора). Серед праць варто згадати такі пластичні об'єкти, як «Жінка навпроти дзеркала» (1914), «Жінка з віялом» (1914, 1915), «Купальниця» (1915), «В кафе (Жінка з чашкою)» (1915), «Голова і натюрморт» (1916), «Натюрморт з книжкою і вазою на столі» (1918), «Жінка в кріслі» (1918) та ін.

До кінця 1920-х років напрям синтетичного кубізму починає вичерпувати свій ресурс. У 1921 році скульптор переїжджає до Німеччини, де його увагу та мистецьку діяльність захоплює експресивний реалізм.

В. Експресивний реалізм

Впродовж років німецького періоду (1921—1923) в образно-пластичній мові О. Архипенка переважа-

ють риси, наближені до методології експресивного реалізму. Скульптор створює фігури із пропорційно короткими торсами й видовженими нижніми кінцівками. Форми набувають заокруглених ліній із деталізованими акцентами. Основними причинами такого підходу стали візуальні впливи фігуративної пластики в Німеччині, а також: «<...> Це більше в його бажанні після років присвячених революційним роботам, розглядати людський вимір, особливо в світлі руйнації Першої світової війни» [8, с. 95]. Характерними працями О. Архипенка цих років є скульптурні об'єкти «Стояча фігура» (1921), «Жіноча самота» (1921), «Жінка зі складеними руками» (1922) й «Купальниця (Сидяча жінка)» (1922). Мистець заглиблюється у екзистенцію людського буття, підносячи на перше місце божественну красу фігур. О. Архипенко осмислює метафізичний вимір скороминуючого життя, наближуючись у своїх творах до рис близьких експресивному реалізму. Скульптор згладжує форми силуетів, намагаючись цим нейтралізувати нищівні наслідки післявоєнних подій.

Образні рішення О. Архипенка не були призначені тільки для передавання прямої зображальної інформації про натурний прототип, а вміщує в собі глибинний внутрішній зміст об'єктів творення «<...> А саме психо-естетичний підхід, який виражається символом, а не самою більше-менше натуралістичною формою» [12, с. 2]. Мистець звертається до се-

рії скульптур з видовженими фігурами, пошуки якої розпочалися ще із років німецького періоду. Саме за ці практики скульптора неодноразово засуджували критики в «салонному мистецтві» [13]. Тут варто згадати ряд графічних праць О. Архипенка 1920-х—1930-х рр. й зокрема тих, що зберігаються у фондах НМЛ («Жінка, витираючи ногу» (1920), «Жіночий акт» (1920-ті) «Акт» (1920-ті — поч. 1930-х), «Акт (Напруга)» (1920-ті—1930-ті), а також «Дві жіночі фігури» (1922) й «Жіночі оголені фігури» (1923). Ці риси активно проявлялися й у пластичних досвідах митця 1925-х—1930-х рр. У серії творів подекуди з'являються барокові риси трактування завитків волосся, драперій та інших окремих деталей.

Серед праць цього періоду, варто виокремити такі твори як «Повернута жінка» (1925), «Діана» (1925), «Йдучи вперед» (1925), «Портрет дружини мистця» (1925), «Сидяча оголена жінка» (1925). Домінуючим стає нахил до сентименталізму, що виражається у вигинах фігур й плавних лекалоподібних лініях. Композиції «Останній момент міста Помпеї» (1925) й «На березі озера» (1926) вирізняються великою кількістю деталей барокового характеру.

Емоційним ґрунтом для пластичних рішень О. Архипенка стають складні обставини адаптації до нового середовища Сполучених Штатів Америки. Олександр Архипенко звертається до методології експресивного реалізму в створенні портретних бюстів («Диригент Менгельберг», 1925 й «Вільгельм Фуртвенглер», 1927). Твори свідчать про глибоку внутрішню природу музики, яка виражається бурхливими характерами візуальних образів.

Поступово О. Архипенко удосконалює форми, з'являється граційність, яка досягається завдяки напруженню дугоподібних вигинів силуетів фігур. Його скульптурні об'єкти набувають рис лаконізму і домінуючим стає внутрішній зміст образу. Цікавим є трактування загострених деталей обличчя, зокрема носа, лобної частини й очей. Збалансована присутність стрільчастих завершень у великих і малих масштабах свідчать про єдину стилістичну мову композицій. Акцент ставиться на дрібних формах пластики голови, грудей, колін, через наявність плавних ліній загальних контурів жіночих фігур.

Серед ряду творів О. Архипенка, виконаних у площині експресивного реалізму, з'являється керамічна праця декоративно-прикладного характеру «Та-

ріль» (1928). Барельєф зображує напівлежачу фігуру і є зверненням до візуального досвіду артефактів архаїки. Композиції не властиві риси лаконізму, які були знаковими у ряді попередніх творів скульптора. Округлі жіночі форми характеризуються ретельною деталізацією й оздоблені навколо орнаментом. Символічним є локальний червоний колір, що використовувався митцем у працях ранніх років. Скульптурний об'єкт «Рожевий торс» (1928) представляє сентиментальну жіночу постать на мозаїчному тлі. Спільні риси пластичного коду із рядом творів цих років містить праця Олександра Архипенка «Бюст жінки» (1929). Мигдалеподібні розрізи очей й гострий профіль носа із маленькими вустами вирізняється відстороненістю погляду. Характерною є плавність ліній, що свідчить про мистецьку виваженість й формування індивідуалізму митця. Скульптурний портрет жінки («Назва невідома», 1930), виконаний у матеріалі теракоти, відходить від всіх попередньо сказаних рис лаконізму, передає радше зображальні ознаки.

У 1931 році Олександр Архипенко створює ряд композицій, де чітко прослідковуються спільні пластичні лінії (ескізи «Діагональ» й «Дівчина, яка сидить», «Меланхолія», «Хо́да»). Плавні деталізовані форми скульптурних об'єктів «Дівчина, яка сидить» й «Меланхолія» виражають сентиментальні риси сидячих поз, положення кінцівок й схиленої голови останньої праці. Одноименний твір «Хо́да», який був маніфестом відкриттів у ранньому періоді митця, кардинально відрізняється від попереднього кубістичного образу. Композиція містить незначний характер руху, заокруглені видовжені лінії силуету.

Більш експресивний вираз характеризує скульптуру під назвою «Героїчність» (1933). Діагональний вигин торсу жіночої фігури із шершавою поверхнею складок драперії завершується витягнутою головою, яка статично врівноважує рухомі лінії фігури. Цей твір виконано у матеріалі теракоти, що вирізняло велику серію скульптурних об'єктів митця 1930-х років.

Глибинний характер внутрішнього змісту із візуальними рисами експресивного реалізму був властивий циклу із шести праць митця під назвою «МА», створених впродовж 1933—1937 років [14, р. 11], які присвячувалися: «Кожній матері; Кожному, що любить і через любов страждає; Усім тим, що творять у мистецтві й науці; Кожному, що чує й знає вічність та безконечність... МА знає й чує безконечність і вічність,

бо вона є їх часткою. — Без границь є інстинкт і прощуття МА, — і вона в своїй мудрості бачить речі, що є заховані в лоні майбутности» [15, с. 8]. Загострені відчуття скульптора вміщено в ідейно-тематичну складову цієї пластичної композиції.

У рамках методології експресивного реалізму емоційна компонента відіграє чи не найбільшу роль. Знаходимо цікаві роздуми І. Федорович-Малицької, більш знаної як Дарія Віконська про одну із праць серії скульптурних творів «МА: «Чудовий блакитний відлив з бронзи “Ма-Задума” — це у всьому вираз внутрішнього напруження. Дисциплінована постава тіла жінки спонукає глядача самому випростуватись. Гордо випрямлені плечі, свobodна поза шляхетних ніг, легко схилені вперед заокруглені рамена з повним виразом рухом — це не поверховне наслідування мертвої форми, а геніальна передача життєвого ритму, який у даній хвилині оживляв це тіло. Подрібних рис лиця майже немає не цією дорогою артист бажав висловити свій задум» [16]. Глибинний ідейний зміст твору був основою у процесі формотворення композиції.

В 1945 році з'являється ретельно деталізований твір реалістичного характеру «Сидяча жінка». М'які плавні лінії праці містять спільні ознаки із видовженими скульптурними об'єктами 1920-х років.

У парадигмі творчості О. Архипенка експресивний реалізм був переломним періодом, проте й самодостатнім на шляху до подальших більш радикальних експериментів із пластичною формою.

Г. Синтетизм/конструктивізм

Впродовж років американського періоду творчість О. Архипенка активно виражалася у методології синтетизму/конструктивізму. У своїй мистецькій площині скульптор синтезував широкий спектр органічних та неорганічних матеріалів й технік, комбiнуючи різновекторні пластичні прийоми, що візуально було характерним для поєднання певної сукупності художніх напрямів. Завдяки цьому сплав формувалася складна природа авторської методології О. Архипенка. Мистець унікає надмірної деталізації із метою формування загального цілісного образу. Значний акцент ставиться на лапідарний характер виразу. У рамках синтетизму на першоплановість виходить внутрішня складова задуму, що часто візуально виражалася завдяки співставленню активної кольорової гами (серія об'єктів скульпто-живопису 1950-х років). Велику роль відігравав ритм композиції.

Знаковою комбiнаторикою пластики, руху, простору й часу стає винахід кінетизму, відомий як «Архипентура» (1924), що був запатентований у 1927 році. Перші спроби кінетичного пошуку тривали ще із 1912 року в Парижі, що ознаменовано створенням композиції «Медрано I» (1912). Новаторський підхід О. Архипенка інтегрувався у винахід рухомого механізму. Інженерний нахил митця сприяв чіткому розв'язанню поставлених задач технічного плану. «В Архипентурі міра часу і швидкості встановлюється згідно з рухом об'єкту на полотні, і їхнє співвідношення, подане на полотні, що змінюється, дає нам уявлення про об'єкт. Архипентура володіє способами передачі на полотні конкретних змін тривалості і швидкості і завдяки цьому вона пов'язана з часом і простором» [2, р. 67]. Великі сподівання О. Архипенка щодо винаходу рухомої конструкції не принесли доленосного успіху. «Проект викликав зацікавлення, однак залишився незрозумілим і не створив очікуваної сенсації» [17, с. 23]. Поглиблення сутності образно-пластичних новацій Олександра Архипенка відбувалося завдяки системності та осмисленості його мистецьких пошуків.

Проникнення ідей конструктивізму проявлялося і в роки його паризького періоду. Вагомою перебудовою у серії новаторських пошуків О. Архипенка були твори «Медрано I» (1912) й «Медрано II, танцівниця», (1913—1914). І. Голь у монографії «Archipenko Album» (1921) аналізував смисловий лад твору: «“Медрано”, що постав у тому часі, — це скінчена мистецька реалізація. Поруч мотиву жінки, мотив цирку: напнутість, смуток і безлогічність танечниці, машини, яка кожного вечора іронізує духа в безконечній варіації» [18, с. 13—14]. Трьохвимірна конструкція «Медрано I» (1912) є першим його експериментом у полі кінетичного мистецтва, що передувала появі Архипентури (1927).

О. Архипенко поєднує сучасний вимір життя, синтезуючи штучні й природні матеріали у єдиних пластичних формах. У 1940—1950-х роках скульптор активно експериментує із сучасними й природними засобами виразності, серед яких бакеліт, формайка, мозаїчний матеріал мушлі й плексиглас із поєднанням світла.

Для О. Архипенка найбільшого значення набуває метафізичний простір скульптури, що стає поштовхом до його нових візуальних втілень. Мистець

досягав цього задуму завдяки технічним трансформаціям. Скульптор працює над технічним устаткуванням задля можливості різьблення плексигласу. Він конструює апарат, який «обертася із швидкістю 60000 обертів на хвилину» [12, р. 36]. Мистець розчиняє скульптурний матеріал у просторі, створюючи цим абсолютну невагомість. Домінантною стає внутрішня складова пластичного об'єкту, що випромінюється із глибини.

Впродовж 1940-х років в пластичну лінію скульптора активно проникає методологія синтетизму. У 1947 році О. Архипенко створює нові пластичні рішення, а саме «Сидяча фігура, Моделювання світла, Дух цього століття», «Вперед», «Вертикаль». Твір «Вперед» символічно представляє дух як оживляючу силу життя, іманентну матерії. Пластичним об'єктам О. Архипенка, виконаним у матеріалі оргскла, властиве вираження вітаїзму [18, р. 155]. Поява нових візуальних образів О. Архипенка, виконаних у матеріалі плексигласу, розчиняє сутність скульптурного матеріалу, досягаючи цим вищого духовного рівня.

Мистець синтезує матеріали у знаковій праці «Місяць» (1947), серед яких підсвітлений плексиглас, мідь й синя тканина. Монументальна цілісність твору досягається завдяки контрастному поєднанню великої й малої узагальнених форм у єдиному скульптурному об'єкті. Нового естетичного звучання набуває співвідношення контрастних кольорів — синього й гарячої міді. Звернення до даного образно-тематичного рішення скульптора пояснюється інтересом О. Архипенка «до інтерактивності сонячної системи» [8, с. 119]. Синтез ідеї й пластичного матеріалу формує цілісний образ. «Його, Архипенкові, фігури є “безчасові”, тобто, вони дають есенцію форм у їх найбільшому сконденсуванні, у зведенні до їх первісних геометричних елементів, з яких вони розвинулись. Це не реальність, а особлива прареальність, сама ідея, річі, оформлена пластично» [20]. Вплив середовища перебування й праці скульптора, а саме в Новому Баугаузі в Чикаго (1937, 1946—1947), стає поштовхом для проникнення дизайнерських ідей у структуру пластично-образного мислення. Це проявлялося у застосуванні світла всередині прозорого пластику й комбінаторики органічних й неорганічних матеріалів у єдиному об'єкті творення.

Цілісне поєднання виражальних засобів із внутрішнім ідейним змістом творів Олександра Архи-

пенка представлене у висловлюваннях художника й мистецтвознавця В. Качуровського: «Вміщаючи світло під скульптурою та освітлюючи матеріал із середини, він досягнув перфектної єдності експресивної сили світлового рефлексу з прозорістю матеріалу» [6, с. 4]. Творчість О. Архипенка набуває нового вищого щабля, де домінантного значення наділяється духовній складовій. Варто згадати монументальний твір «Релігійний мотив» (1948), «Вознесіння» (1950) й працю пізніх років — «Дух» (1956).

Активний взлет ідей, які окреслюються у рамках методології синтетизму, розвинувся впродовж 1950-х років. Творчість Олександра Архипенка вирізнялася великою кількістю інновацій та експериментів. Образно-пластична мова О. Архипенка поєднувала синтез протилежних рішень. Відомий твір «Архітектурна фігура» (1950) вирізняється чіткістю прямих форм й органічним співставленням кольору, лінійного декору. Мистець вибудовує із природного матеріалу теракоти конструктивну фігуру. Відомі також дві постаті під назвою «Залізна фігура», які мистець створив у 1951 році. Праця була представлена на виставці «Американська скульптура» (1951) в Музеї мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк [8, с. 227]. Знаходимо відомості про участь Олександра Архипенка в експозиції: «Він виставив виконану в металі і високу на 21 стіп “фігуру”, одну з двох, що стоять для декорації при вході до університету в Кенсас Сіті, Миз. Сама скульптура є наскрізь модерним твором, побудованим на зовсім нових естетичних елементах» [21]. О. Архипенко пояснював сутність знакових творів, відокремлюючи їх від інших своїх скульптурних об'єктів, які вирішували завдання формотворчого характеру. Мистець наголошував на їх ідейно-естетичному рівні сприйняття: «Цей твір передусім вихід поза третій вимір у загальносвітову скалу і тому може бути висловлений відповідно тільки таким невмовним матеріалом, як от час, простір і світло. Ці три елементи я ввів у скульптуру на початку цього століття, а тепер ужив їх і в цій фігурі. Соняшне світло вдень і рефлектори вночі входять тут, інтегральними частинами, об'єднаними з площами цієї фігури, і вони творять її характеристичні риси» [22]. Статична на вигляд фігура створювала враження рухомого об'єкту завдяки взаємодії світло-тіні. Цей вплив можна порівняти із сучасними акціями хепенінгу, де в даному

випадку в дію входить природне явище сонця, формуючи неповторне дійство.

У кінці 1950-х років серед багатогранних мистецьких пошуків Олександра Архипенка акумулювалося повернення до скульпто-живопису, яке проявлялося у творчості митця впродовж періоду Першої світової війни й тривало до 1923 року. Пластичні рішення поліхромії набули нових ознак, серед яких домінувала тягість до синтетичних представлень. Скульптор часто застосовував штучні матеріали, ретельно відшліфовував форми, заокруглюючи їх краї. Праці вирізнялися співставленням активних кольорів, зокрема червоного, бірюзового, помаранчевого й чорного. Впродовж періоду 1950-х років в образно-пластичній концепції митця активно впроваджується колір. Внутрішньо-вмотивована пластика формувала візуальний образ творів Олександра Архипенка. Скульпторові був важливим смисловий і психологічний ресурс ідеї відбиваючої поверхні. Ця поверхня вбирає навколишній простір і дематеріалізує форму, дозволяючи їй залишатися в просторі невагомою. В інших скульптурах О. Архипенко з'єднав дзеркала і перламутрову мозаїку для отримання відбиваючих поверхонь і підсилення ілюзії.

Риси конструктивізму поєднані в скульптурній праці «Королева» (1954). Прямі лінії пластичної композиції формують цілісний монументальний об'єкт. Маючи велике захоплення експериментальними практиками, Олександр Архипенко не зловживав надмірністю щодо розширення техніко-виражальних засобів. Мистець сполучив разом кольорові деталі праці «Чорне, біле й червоне» (1957) за допомогою легко зігнутих алюмінієвих смужок. Скульптор застосовував елементи спаювання тонких металевих ліній, які створювали ритмічну гру композиції [14, р. 89].

Олександр Архипенко використовував значну кількість експериментів впродовж американського періоду. Скульптор звертався до технології свинцевого лиття, гальванопластики, поліхромії, кераміки, поєднував відображаючі й яскраві матеріали, серед яких було дзеркало й перламутр, плексиглас й бакеліт [23, р. 4]. У спогадах учениці О. Архипенка І. Букоемської знаходимо опис про технологічні пошуки митця: «Часто вітер з робітні Архипенка доносив до нас запах горючого газу або шум електричних моторів. Це він постійно еспериментував над усе новими

способами викінчення своїх праць. Цікаво було спостерігати, як він закопав у землю невеличку бронзову статую й за 19 днів відкопав її — від перебування у землі металева поверхня набрала вигляду шкури старого моржа. Робив він це, щоб природним способом прискорити процес патинування» [24, с. 52]. Новаторський процес пошуку О. Архипенка відображався у варіації поверхонь пластичних об'єктів, синтезу різних матеріалів та ідейній сутності творів.

У пластичному творі «Фігура, яка звужується» (1961), який містить риси конструктивізму, мистець сполучає витончений трикутний об'єм із порожньою простору всередині праці. Широкий плечовий пояс поступово стає центричною віссю, яка втримує всю форму. Образ фігури є близький до ідейно-естетичного рішення скульптури «Кімоно» (1961), де масивніші форми матеріалу бронзи гармонійно зіставляються із невеликими отворами простору. Фігура набуває більшої міцності, на відміну від враження нестійкості у праці «Фігура, яка звужується». Знаковий вираз, виконаний у методології конструктивізму, втілено у завершальному акорді творчості О. Архипенка — «Цар Соломон» (1963). Чіткі прямі лінії фігури звучать наче маніфест всієї творчості митця.

Е. Полістилізм/біоморфний сюрреалізм

Для багатьох пластичних творів О. Архипенка, особливо американського періоду, є характерним полістилізм. Скульптор зіставляє різні прийоми, які виражають ту чи іншу методологію. Прослідковуючи за ідейною лінією праць О. Архипенка, спостерігаємо появу творів, які інколи поодинокі проникають у системну послідовність пластичної лінії митця.

Впродовж 1930—1950-х років скульптор також активно розбудовує свою ідейну площину у рамках біоморфного сюрреалізму. Серед широкої варіації пластичних рішень скульптора з'являються витончені жіночі постаті, зокрема «Нахилена фігура» (1935), «Вертикальна фігура» (1935) й «Джозефін Бонапарт» (1935). Форми стають обтічними, лекалоподібні плавні лінії — домінантними. Олександр Архипенко створює стрімкий характер руху в композиції «Діагональний торс» (1937). У цій праці проявляються риси сюрреалізму і властиве захоплення митця біоморфними формами, які переважали у творчості скульптора впродовж 1930-х років. Нового виразу в 1937 році набуває знакова праця «Хола» (1912—1918). Граційну жіночу фігуру обрамлює лекалопо-

дібний силует. Скульптор комбінує гладку й фактурну поверхню матеріалу теракоти у єдиній формі.

У 1950-х роках в образно-пластичній мові О. Архипенка починають проникати риси біоморфного характеру. Куратор Фундації Архипенка мистецтвознавець А. Кайзер визначала форми цих років як сюрреалістичні, так і органічні [25, р. 66]. Скульптор пояснював глибинно-філософські витoki творчості: «Поруч із проявами видимого органічного життя, так само й невидимі сили виявляють високу організацію у безмежній різноманітності їх взаємодій. Ці сховані внутрішні взаємозалежності в специфічно скупчених серіях дій створюють можливості для інтуїтивної, а також і свідомої орієнтації творчого розуму» [26]. Мистець все більше поглиблює смисловий зміст скульптурної пластики, де домінуючим стає її іманентний вимір. Сукупність впливів природи позначилася на візуальних рисах творів О. Архипенка. В образно-пластичній мові митця починають переважати вільні лекалоподібні лінії. Все менше стає прочитуватися основний об'єкт творчості скульптора — жіноча фігура. Форми набувають ознак асоціативного характеру. Серед творів варто виокремити праці, такі як «Лазар» (1952), «Дві панелі: жіночі фігури» (1952) й «Середньовіччя» (1953). Олександр Архипенко працює у різних матеріалах та техниках.

Скульптурна пластика О. Архипенка наближується до візуального вигляду біоморфних форм. Праці «Фігура на фоні, Увігнутість» (1954) й «Шагразада» (1954) уподібнюються із природною будовою клітин, що мистець сам підтверджував у судженнях про існування єдиного джерела універсальних витоків [2, р. 18—19, 31—38]. Олександр Архипенко занурюється у міфологічні глибини у праці «Народження Венери» (1954). Скульптор поєднує пластичні лекалоподібні форми із фактурним рішенням мушлі. Ритмічне чергування ліній декоративного характеру збагачує поліхромію скульптури «Шагразада».

Мистець розчиняє архітектурну гостроту в багатофігурній композиції «Люди» (1950). Біоморфні силуети переходять у лінійний контур алюмінію, що виблискує із прозорого плексигласу. Ритмічне чергування динамічних постатей формує враження емоційного руху. Пластичне вирішення біоморфних мас продемонстровано у працях «Жінка з капелюхом» (1954), «Зелена фігура» (1954). Скульптор створює сюрреалістичний образ попередньо зазначеної

композиції «Океанічна мадонна» (1955). Силует фігури, розміщеної на мозаїчному перламутровому тлі, нагадує мушлю.

Твір «Багатоколірна фігура» (1957) є синтезом природних й штучних форм. Це поєднання досягається завдяки використанню матеріалу дерева, металу, дзеркала, бакеліту й візуальної спорідненості антропоморфної форми із біологічною клітиною. Цього ж року О. Архипенко розпочинає працювати над рядом пластичних композицій біоморфних форм. Поява даного напрямку пошуку є свідченням заглиблення скульптора в природу Універсалізму [2, р. 27—38], яка втілюється у творах «Чотири фігури» (1957), «Дві фігури» (1959), «Фрагмент» (1959), «Орел» (1959), «Розмова» (1959) й «Фігура в рельєфі» (1960).

Д. Абстракціонізм

Велика кількість діаметрально протилежних способів трактування пластичних рішень О. Архипенка, що з'явилася впродовж 1940—1950-х рр., не дає можливості чітко виокремити єдину мистецьку лінію, яка переважала в творчій діяльності скульптора. Ідейно-естетична площина творчості О. Архипенка охоплювала ряд мистецьких напрямів, серед яких й абстракціонізм. Активний розвиток течії розпочався наприкінці 1940-х років в Америці, де в той час, скульптор був сповнений ідей та думок. Мистець не залишився осторонь активного піку розвитку абстракціонізму. Проникнення основних засад та принципів відбувалося й у пластичній площині О. Архипенка.

Олександр Архипенко ніколи не створював абстракцію заради «чистої» абстракції. «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 завданні мистецтва» [2, р. 35]. Мистець якомога далі відходить від реальної форми, наближуючи свої пізні праці до абстракціонізму в творах — «П'єро» (1942), «Коричневе і біле, сидяча увігнута фігура» (1942), «Татарка» (1942), «Чорно-біла танцівниця» (1942), «Нахилена, червоне і чорне» (1944), «Фігура, що обертається» (1954) та ін. Тепла кольорова гама творів органічно поєднувалася із природним матеріалом теракоти.

Твір «Чорно-біла танцівниця» (1942) є свідченням експериментів митця у декоративних пластичних пошуках. Формально-образному рішенню скульп-

птури властива контрастна градація кольору, що ще більше відсторонює фігуру в сторону її абстрактного сприйняття. Візуально схожі монументальні риси сполучають скульптурні об'єкти «Іспанка» й «Тартарка», де масивна узагальнена форма контрастує із звуженням малого розміру вгорі.

Напрямки розміщення торсу й нижньої частини скульптури «Нахилена, червоне і чорне» (1944) формують враження руху, який підсилюється діагональною лінією силуету, що передає відчуття натягнутої струни. Урівноваженням цієї гострої напруги є протилежна пряма сторона фігури.

У ряді об'єктів скульпто-живопису американського періоду, які апелюють до площини синтетизму, окреслюються композиції абстрактного характеру. Твори вирізнялися активною кольоровою гамою та лекалоподібними лініями, які перетиналися й находили одна на одну. Композиції є свідченням зрілої руки майстра. Збалансовані плавні форми інколи у потрібних місцях підкреслювалися прямими лініями, що надавало їм певної гостроти пластичного образу.

В пошуку мистецьких образів О. Архипенко часто звертався до техніки колажу. Ознаки декоративності проникають у композицію «Колаж (Торс)» (1953), де скульптор укладає активні кольорові форми паперових деталей із графітом на площині ДВП. Три жіночі фігури містять близькі риси образно-пластичної мови із попередньо описаною серією скульптурних творів «Торс у просторі» (1935—1936). Однойменний твір мистець створює у 1954 році, прототипом якого була ця ж сама лежача форма. Скульптор замість паперу використовує дерево, мідь, алюміній й фарбу.

О. Архипенко чергує використання заокруглених форм із прямими лініями, зокрема у творі «Фігура, що обертається» (1954). Мистець поєднує широкий діапазон матеріалів, серед яких дерево, перламутр (мушлі), дзеркало, метал, фарба. Гармонійний характер форм, ліній, кольору та фактури вирізняє пластичний об'єкт «Біле» (1957). Чергування трьох мигдалеподібних форм різного розміру, які розміщені у протилежних напрямках утримує центральну вісь композиції. Співставлення білого тону із блідожовтими нюансами локальних кольорів створює свого роду гру площини, чорної графічної лінії та дрібної фактури. У даній композиції тільки злегка прочитується антропоморфний мотив. Це є свідченням, що О. Архипенко впродовж багаторічних мистець-

ких експериментів був насичений фігуративним представленням творів. Його нова серія якомога далі відходить від чіткого виразу людини, завдяки чому наближується композиція в сторону абстрактного.

Контрастне співставлення форми й кольору знаходимо в композиції «Овальна фігура» (1957). Центрична фігура темного тону обрамлюється навколо світлими напівовальними площинами тепло забарвлення. Замикає композицію темна навколо пляма, яка завершується синім кольором. Локальні площини декоративного характеру створюють абстрактне ритмічне чергування форми, кольору й тону. «Абстракція не може виключати гармонії, рівноваги і ритму, бо без них вона перетворюється на суцільну порожнечу» [2, р. 64]. Пластичний об'єкт вирізняється своєю чіткістю виразу.

Композиція скульпто-живопису під назвою «Клеопатра» (1957) містить важливе значення. Мистець зіставляє у єдиному художньому творі матеріал дерева, бакеліту, знайдені об'єкти й фарбу. Лекалоподібні площини малих розмірів укладаються у загальному масиві великої форми.

Основу творчості О. Архипенка формує Універсалізм [2, р. 27]. Серед ряду митців, які виражали себе крізь призму універсальних природних форм чи колективного несвідомого, були також Дж. Поллок, Д. Сміт та інші ключові постаті американського абстракціонізму. Спільне середовище перебування та ідейно-теоретичний ґрунт залишили помітний відбиток на творчість Олександра Архипенка й стали причинністю його звернення до методології абстракціонізму.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено системну структуру типології пластичних форм О. Архипенка, а саме:

а) неопримітивізм — ранні пластичні досвіди кивського періоду, синтезовані на основі юнацьких візій скульптора артефактами праслов'янських культур, а також активним інтересом О. Архипенка до прадавніх полікультурних досвідів людства;

б) кубізм — скульптурні практики паризького періоду, панівної течії французької столиці початку ХХ століття. У процесі дослідження встановлено, що ранні композиції скульпто-живопису О. Архипенка окреслюються у методології синтетичного кубізму;

в) експресивний реалізм — пластичні втілення німецького й ранньоамериканського періоду були зу-

мовленні складними повоєнними наслідками у екзистенційному відношенні до сутності Людини;

г) синтетизм/конструктивізм — активно виражався впродовж американського періоду у винайденні Архипентури (1927). Основними засобами втілення було застосування широкого ряду органічних та неорганічних матеріалів, й технік. Пізні об'єкти скульпто-живопису митця були втілені у методології синтетизму;

д) полістилізм/біоморфний сюрреалізм — поєднання різновекторних стильових прийомів домінувало впродовж пізнього американського періоду. Захоплення ідеями універсалізму, а саме сутністю органічної форми, яка містить життєву енергію, синтезувалося у ряді композицій вільного лекалоподібного характеру;

е) абстракціонізм — панівний напрям у мистецтві американського простору від кінця 1940-х років знайшов відображення в ідейній природі мислення О. Архипенка, а також у образно-виражальній системі пізніх творів скульптора (часткового також об'єкти скульпто-живопису).

Запропонована модель дає змогу більш проникливо інтерпретувати авторську методологію О. Архипенка як митця-новатора ХХ століття. Знайдено інший ракурс представлення широковідомого скульптора. Визначена структура типології пластичних форм Олександра Архипенка дала змогу репрезентувати його постать не тільки як попередньо знаного митця кубізму, а як різновекторного практика широкого спектру художніх напрямів.

У подальших дослідженнях слід планується поставити акцент на пластично-образні відкриття О. Архипенка у контексті розвитку світового візуального мистецтва ХХ століття.

1. *Archipenko: the American Years, 1923—1963: exh. cat. Bernard Danenberg Galleries*. Ed. A.B. Dellis. New York, 1970. 36 p.
2. Archipenko A. & fifty art historians. *Archipenko: Fifty Creative Years 1908—1958*. New York: ТЕХНЕ, 1960. 109 p.
3. Michaelsen K.J. Alexander Archipenko 1887—1964. *Alexander Archipenko, a centennial tribute: exh. cat.* Eds. K.J. Michaelsen & N. Guralnik. Washington; Tel Aviv, 1987. P. 17—93.
4. Wight F.S. *Alexander Archipenko: A Memorial Exhibition, 1967—1969: exh. cat.* UCLA Art Galleries, 1967. P. 14—30.
5. Синько О. *Творчість Олександра Архипенка першої чверті ХХ століття: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05*. НАН України; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 1996. 176 с.
6. Архипенко А. *Каталог виставки. Український інститут модерного мистецтва*. Уклад. А. Оленська-Петришин, В. Качуровський. Чикаго, 1973. 15 с.
7. Певний Б. Архипенкове коріння. *Сучасність*. 1992. № 9. С. 127—140.
8. Alexander Archipenko. *Vision and continuity: Exhibition catalog*. Exhibition curator J. Leshko. New York: The Ukrainian Museum, 2005. 256 p.: ill.
9. Гільдебрандт Г. *Олександр Архипенко: монографія*. Берлін: Українське слово, 1923. 28 с.: іл.
10. Петрова О. «Просторові паузи» Олександра Архипенка — феномен таємниці. *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. 45—47.
11. Попович В. Архипенко у Франції. *Нотатки із мистецтва*. 1977. № 17. С. 5—18.
12. Олександр Архипенко. *Свобода*. 1933. Ч. 293. С. 2—3. URL: <https://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1933/Svoboda-1933-293.pdf> (дата звернення 01.07.2021).
13. Лисицький Э. Виставки в Берліне. *Вещь*. 1922. № 3. С. 14. URL: https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lo-res.pdf (дата звернення: 02.12.2019).
14. Archipenko Gray F. *My life with Alexander Archipenko*. Munich: HIRMER, 2014. 206 p.
15. Архипенко О. МВ. *Новий Час*. 1934. Ч. 264. С. 8.
16. Федорович-Малицька І. Заповіт майбутнього. *Діло*. 1935. 13 лист. Ч. 304. С. 4. URL: <https://libraria.ua/numbers/192/20784/?PageNumber=8&ArticleId=772170&Search=молодий%20театр>. (дата звернення: 26.06.2021).
17. Голубець О. *Магія третього виміру: скульптурна пластика кінця ХІХ — початку ХХ століття: монографія*. Львів: Колір ПІРО, 2020. 143 с.: іл.
18. Cendrars B., Däubler T., Goll I. *Archipenko-album: monograph*. Potsdam: G. Kiepenheuer Verlag, 1921. 16 s.: il.
19. Calhoun D.R. *Dynamism, creativeness, and evolutionary progress in the work of Alexander Archipenko: diss... The Ohio State University*. Columbus, 2016. 218 p. URL: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1460755467&disposition=inline (дата звернення: 08.06.2018).
20. Гординський С. Виставка О. Архипенка. *Свобода*. 1948. 11 трав. № 108. С. 2. URL: <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1948/Svoboda-1948-108.pdf> (дата звернення 14.03.2020).
21. Архипенко в Метрополітальному музеї в Нью Йорку. *Свобода*. 1951. 18 груд. Ч. 294. С. 1. URL: <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1951/Svoboda->

- 1951-294.pdf#search="архипенко" (дата звернення: 31.03.2021).
22. Мистецька Хроніка. Архипенко пояснює свою творчість. *Свобода*. 1952. 2 берез. Ч. 1 (51). С. 4. URL: <https://www.svoboda-news.com/архив/pdf/1952/Svoboda-1952-051.pdf> (дата звернення 08.05.2021).
 23. *Archipenko: a modern legacy: exh. cat.* Washington, DC: International Arts & Artists, 2015. 8 р.
 24. Букоємська І. Навчаючись у Архипенка... *Сучасність*. 1987. Ч. 5 (313). С. 48—53. URL: http://shron2.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1987_N05_313.pdf (дата звернення 16.03.2020).
 25. Keiser A. Creative spirit: Alexander Archipenko's contribution. *The Tretyakov Gallery Magazine*. 2006. № 2. Р. 62—67.
 26. Архипенко О. Філософія мистецтва. *Українська літературна газета*. 1955. Ч. 4. С. 4. URL: <https://diasporiana.org.ua/periodika/17956-ukrayinska-literaturna-gazeta-1955-ch-4/> (дата звернення 01.04.2021).
- #### REFERENCES
- Dellis, A.B. (Ed.). (1970). *Archipenko: the American Years, 1923—1963*. Bernard Danenberg Galleries. New York.
- Archipenko, A., & fifty art historians. (1960). *Archipenko: Fifty Creative Years 1908—1958*. New York: TEKHNE.
- Michaelsen, K.J., & Guralnik, N. (Eds.). (1987). *Alexander Archipenko 1887—1964. Alexander Archipenko, a centennial tribute*. Washington; Tel Aviv.
- Wight, F.S. (1967). *Alexander Archipenko: A Memorial Exhibition, 1967—1969*. UCLA Art Galleries.
- Synko, O. (1996). *Alexander Archipenko's art at the first quarter of the 20th century. Candidate's thesis*. Rylsky Institute of Art Studies; Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].
- Oleńska-Petryshyn, A., & Kachurovsky, V. (Eds.). (1973). *Archipenko*. Chicago: Ukrainian Institute of Modern Art [in Ukrainian & English].
- Pevny, B. (1992). Archipenko's roots. *Modernity*, 9, 127—140 [in Ukrainian].
- Leshko, J. (Ed.). (2005). *Alexander Archipenko. Vision and continuity*. New York: The Ukrainian Museum [in Ukrainian & English].
- Hildebrandt, H. (1923). *Alexander Archipenko*. Berlin: Ukrainske slovo [in Ukrainian].
- Petrova, O. (2001). Alexander Archipenko's «Spatial pauses» are the phenomenon of the mystery. *Stored in Ukraine. Alexander Archipenko. «Archipenko and the world culture of the 20th century»*. Kyiv: National Art Museum of Ukraine [in Ukrainian].
- Porovych, V. (1977). Archipenko in France. *Notatky z mystetstva*, 17, 5—18 [in Ukrainian].
- Alexander Archipenko. (1933). *Svoboda* (Part 293, pp. 2—3). Retrieved from: <https://www.svoboda-news.com/архив/pdf/1933/Svoboda-1933-293.pdf> [in Ukrainian].
- Lysytsky, E. (1922). Exhibition in Berlin. *Veshch*, 3, 14. Retrieved from: https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lores.pdf [in Russian].
- Archipenko Gray, F. (2014). *My life with Alexander Archipenko*. Munich: HIRMER.
- Archipenko, O. (1934). MB. *Novyi chas* (Part 264, p. 8) [in Ukrainian].
- Fedorovych-Malytska, I. (1935). Testament of the future. *Dilo* (Part 304, p. 4). Retrieved from: <https://libraria.ua/numbers/192/20784/?PageNumber=8&ArticleId=772170&Search=molody%20teatr> [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2020). *The magic of the third dimension: sculpture plastic of the end of the 19th — beginning of 20th century*. Lviv: Kolir PRO [in Ukrainian].
- Cendrars, B., Daubler, T. & Goll, I. (1921). *Archipenko-album*. Potsdam: G. Kiepenheuer Verlag [in German].
- Calhoun, D.R. (2016). *Dynamism, creativeness, and evolutionary progress in the work of Alexander Archipenko. Doctoral dissertation. The Ohio State University, Columbus*. Retrieved from: https://etd.ohiolink.edu/letd.send_file?accession=osu1460755467&disposition=inline
- Hordynsky, S. (1948). Archipenko's exhibition. *Svoboda*, 108, 2. Retrieved from: <http://www.svoboda-news.com/архив/pdf/1948/Svoboda-1948-108.pdf> [in Ukrainian].
- (1951). Archipenko in Metropolitan Museum in New York. *Svoboda* (Part 294, p. 1). Retrieved from: [http://www.svoboda-news.com/архив/pdf/1951/Svoboda-1951-294.pdf#search="archipenko"](http://www.svoboda-news.com/архив/pdf/1951/Svoboda-1951-294.pdf#search=) [in Ukrainian].
- (1952). Art chronicle. Archipenko explains his art. *Svoboda* (Part (51), p. 4). Retrieved from: <https://www.svoboda-news.com/архив/pdf/1952/Svoboda-1952-051.pdf> [in Ukrainian].
- (2015). *Archipenko: a modern legacy*. Washington, DC: International Arts & Artists.
- Bukoyemskaya, I. (1987). Studying at Archipenko... *Suchasnist* (Part 5 (313), pp. 48—53). Retrieved from: http://shron2.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1987_N05_313.pdf [in Ukrainian].
- Keiser, A. (2006). Creative spirit: Alexander Archipenko's contribution. *The Tretyakov Gallery Magazine*, 2, 62—67.
- Archipenko, O. (1955). Philosophy of art. *Ukrainska literaturna gazeta* (Part 4, p. 4). Retrieved from: <https://diasporiana.org.ua/periodika/17956-ukrayinska-literaturna-gazeta-1955-ch-4/> [in Ukrainian].