

ARCHIPENKO

АРХИПЕНКО

ALEXANDER ARCHIPENKO

ОЛЕКСАНДЕР АРХИПЕНКО

**COPYRIGHT 1923 BY „UKRAINSKE SLOWO“  
BUCH- UND ZEITUNGS-VERLAG G. M. B. H.  
BERLIN**

# ALEXANDER ARCHIPENKO

WITH PORTRAIT OF THE ARTIST AND

66 ILLUSTRATIONS

PREFACE BY

PROF. DR. HANS HILDEBRANDT, STUTTGART

---

# ОЛЕКСАНДЕР АРХИПЕНКО

З ПОРТРЕТОМ ХУДОЖНИКА Й

66 СВІТЛИНАМИ

ВСТУПНА СТАТТЯ

ПРОФ. Д-РА. ГАНСА ПЛЪДЕБРАНДТА, ШТУТГАРТ



UKRAINSKE SLOWO,  
PUBLISHERS  
LTD.  
BERLIN-SCHÖNEBERG, HAUPTSTRASSE 11

УКРАЇНСЬКЕ СЛОВО,  
КНИЖНЕ Й ГАЗЕТНЕ ВИДАВНИЦТВО  
СП. З ОБМ. ПОР.  
БЕРЛІН-ШЕНЕБЕРГ, ГАУПТШТРАСЕ 11

МСМХХІІІ



**OTTO ELSNER, BERLIN, PRINTED**  
**ДРУК: ОТТО ЕЛЪСНЕР, БЕРЛИН**



Phot. Riess, Berlin.

*A. Reichmann*









# ARCHIPENKO

**T**HE plastic art of both the Near and Far East has often enough fertilized, and on some occasions even decisively influenced the art of the West. The same thing is happening again to-day. Formerly the masterpieces of Eastern creative art led to deeper insight into the essence of artistic style, now and then creating immediate competition and assimilation. The valuable stimulus which our contemporary art derived from the discovery, in the seventies of the past century, of Japanese coloured prints which we owe to several Parisian painters such as Degas and which importance has only been realised in the latter decades in full, is a case in point. To-day the tables are turned. Living artists are for the first time attracted by Western culture, they assimilate it, and come and work amongst us, absorbing what purely European art of the various nations has contributed in traditional value to contemporary art while on the other hand, lending to our art, in return, what they are capable of giving, having inherited a culture of form which is foreign to us. They are the descendants of old yet not exhausted nations. It is unthinkable that contemporary arts such as painting and sculpture could have entirely separated themselves from naturalism, into whose wide sea all currents of the 19<sup>th</sup> century flowed, had the Ukrainian sculptor Archipenko, not appeared on the scene at the vital moment, shortly after the turn of the century, and suddenly taken a prominent place in the foremost ranks of the fighters, unprejudiced in his art and armed with an unconcerned revolutionary radicalism. The fact that this sculptor was moreover endowed with a most refined sense for colours, which enabled him to combine painting and sculpture, thus creating a new art of extensive scope, is of vital importance in the further development of art, which, although much confused at present, shows signs of a more clearly defined future. Any one contemplating Alexander Archipenko's work, can hardly believe that he is only 36 years of age; it is so abundant, so varied and so rich in ideas. It is a fact however, and as a true representative of the modern contemporary spirit, this Ukrainian artist shows every sign of a rapid life tempo. Alexander Archipenko was

born at Kiew in 1887, one of the few great towns in the vast corn and steppe plains of Ukrania. His father, who has a post as mechanic at the Kiew University, is always full of new plans and ideas, which have often been crowned with success in the way of new inventions. Art being foreign to his nature, he was at first averse to his son's inclination to follow the precarious career of an artist. The latter nevertheless, owed much to his father in as far as his taste for experimenting as well as his keen sense for the essentially mathematical proportion of things went. Archipenko's power of imagination during his childhood was so keen that he often tried to invent forms of fantastically useless contrivances whose power and technical qualities were immeasurably exaggerated in his young dreams. His aspirations, stimulated by his innate talents, however soon turned towards art and his craving was influenced by the tales of his grandfather, himself a painter, — his mental nourishment during a two years illness, — not least, however, by his attention being drawn to the fact that Leonardo's creative genius not only covered art, but science as well as engineering and that he had considered mathematics as the foundation of all arts, which is, moreover, common knowledge. At sixteen he was already so sure of the career he was destined to follow that he began earning the necessary funds which would enable him to study at the Academy of Art. The future sculptor, who soon gave up his painting classes for the plastic classes, found very little either at the Kiew, or later, at the Moscow Academy of Art of that which he really required to develop his talents, which he only felt in a particularly dormant manner at the time. He was not over enthusiastic about the Academic method of teaching which combined a formless naturalism with a dull idealism of misinterpreted Greek art, and his healthy instinct saved him from being contaminated by this new creative line which, as the last link of an entirely different evolutionary chain, was tainting Ukranian and Russian culture. Where was he to apply for proper help and guidance. Apart from the naturalistic works of art, originating in Western Europe, there were only the big hereditary masterpieces of native artists to go upon and this art, originally purely Russian, had been modified in due time by the influence of the Turks and Byzantines, and had been so impregnated with the South European Renaissance as to have long since become paralysed in its creative power. The young artist's innate conviction forbade him to follow these traditions and some instinct told him he would yet discover some way which would disclose his future career to him. Certain impressions received at this time may have remained, although no immediate traces are in evidence in Archipenko's works, such as: the systematic subordination of all parts of the churches in Ukrania and Russia under the principal and supreme dome — the impressive rhythm acquired by means of constant repetition — the impulsive yet restrained movement expressed by each structural part — the joy at the versatility of the materials used for the whole work — the mysterious beauty of the colours. Archipenko is entitled to take a foremost place amongst the most sensitive and the most impressionable artists and is in this respect also, a true son of our time. But his impressionableness is anything but passive definition from outside. It is

absolutely active and virile, freeing forces which he possesses to so high a degree for creative action. Thus a very strong and unexpected impression which Archipenko received when in Moscow, brought about a decided turn and gave him that quick decision which characterises him. An exhibition of the works of French painters and sculptors of the Impressionistic School revealed to the 20 years old youth much of the realm of living art. Urged by the same independent spirit which had caused him to adopt the artist's career with hard earned money a few years previously, he left his home in Eastern Europe for the great unknown and alluring city of Paris. There was hardly a sculptor of the younger generation who could resist the fascinating influence of Rodin at the time even if he did, later on, become a renegade and forsake the once so passionately adored idol. There is much to be said in Archipenko's favour and it clearly illustrates his early instinctive ripeness that although still very much in the dark about his own qualifications and ever searching for light, he never for one hour succumbed to Rodin's charm, but on the contrary felt, from the first, a certain antipathy for the artist which was doubtlessly due to the contrast in their ideas. To whom was the pupil so desirous of knowledge to turn, if the most unacademic and most important sculptor in Paris was unable to offer him any scope for his ideas? Archipenko was able to solve that difficulty himself, for when after two weeks' lessons at the Academy, he finally gave them up, he did not enter the studio of a master sculptor but went to the Galleries and there attempted to unravel the mysteries of the antiques in art and so discover their technical secrets of expression.

He again changed his line of pursuit having a vague idea what the object of his art would be. He did not yield to the Greek art of the days of Phidias and Praxiteles but was attracted by the monumental sculpture of the Egyptians, by the Hellenic Archaic culture with its severe lines and by the highly expressive Gothic art which, however, was only of a transient nature. But he also zealously studied exotic masterpieces of carving, especially those mysterious works of sculpture which are so simple and yet so fantastically magnificent which we owe to ancient American culture. The variety and multitude of stimulations which the young Ukrainian artist was thirsting for at the time seem surprising; on closer examination however, it is quite apparent that his studies comprise, exclusively, forms which, as far as natural forms are concerned, do not in the least come up to his own personal conception of forms which are his intellectual property; which fact is significant enough. Archipenko's first creative period from about 1909 till 1911, reveals how he came to terms with these influences, allowing himself to accept them in order to gain strength and technical capacity in gradually subjecting them, thus coming out of himself and definitely converting his own ideas with regard to plastic into tangible shape. The tendency is distinct but also the development of will and power is obvious, to learn and assimilate new ideas. Indeed sculpture was to him from the very first what it is to all true artists who feel in "plastic" so to say—a portion of space which has taken on form and life. Also the forms, which Archipenko moulded later and which show such complexity of structure,

can only offer one answer to the fundamental questions regarding the creation of form. All artists must first learn to grasp the elementary preliminaries. This accounts for his first works during his stay in Paris being hewn out of the rectangular block and characterised by their straightforward proportion as to height, breadth and depth. They are conceived in stone and he often used artificial stone for their execution, their heavy block form necessitating very massive, tightly compressed material.

The outline, which later becomes of such eminent importance in Archipenko's statues, was of secondary importance only at the beginning, as for instance in the "Crouching Figure" of the Hess collection in Erfurt or the "Woman with the raised Foot" (see ill. 1). All movement of form is expressed within the block, the outline of which expresses calm. The impression of motion, however, is intensified by the change in direction of a limb which is moulded in such a way as to form a Relievo of moderate depths, in order to avoid diminishing the effect produced by the conglomerated mass. One need but observe the manner in which the head is modelled (ill. 1). The neck is not visible as a part of the body mass, but solely connects the head to the back, the former being slightly inclined forward. The massive hair frames the sunken face which, in turn, is only intimated by one sharp outline and has only two characteristic features in counter-movement, the nose which is straight and executed in flat relief and the almond-shaped eye which is not enlivened by any pupil. In all other points the artist restricted himself to accentuating the essential, marking off the joints particularly in strong relief. It is certainly astounding, especially in view of the general development of sculpture around 1910 and during the revolutionary period of Art, that Archipenko should embrace an artistic career which took the apparent forms of nature so little into consideration, yet clearly understanding the essential points in his self-chosen motives. A proof of this is "The woman's torso" with the uplifted arms which demonstrates Gothic influence (ill. 8). The latter works of the year 1911, belonging to the series comprising "The Sitting Woman" (ill. 5), "The Resting Woman" (ill. 6) and "The Woman and Child" (ill. 7) are works which already prove a perfectly happy emancipation. The rectangular block is conquered. The living movement of the contour becomes as important as the movement of the inner form. The living rhythm is multiplied and is obtained by conscious repetition of like form motives: the curve is in prominence. The rhythmic movement captures the socle as well as the figures, thus the latter do not even seem to be placed on it but both melt into a unique whole. This fact proves beyond doubt that Archipenko has completely turned his back on Naturalism. He has often, however, in his more recent works gone very close to the boundary line of Abstraction but has never overstepped it. The human body, especially the body of the woman, has always remained to him the theme of plastic form, although he has never embodied what nature offers to the senses. He has formulated his ideas of the human being as restricted to the laws of artistic formation. His human beings grow in the realm of Art and are not derived

from nature's creations, they are organic but their structure is architectural in form and have nothing in common with the build of the human body which nature creates for other purposes than to be reproduced by eyes and hands. This accounts for Archipenko having changed the relative proportion of the head and limbs of his torsos and other figures from the very first, not by reason of any particular formula but simply as demanded by the peculiarity of each work of art. "The Sitting Woman" (ill. 5) for instance, is one of the best solved pieces of sculpture of the year 1911. The massive lower part of the body is closely connected with the socle and is pyramidically shaped upwards, the incision above the hips is very strongly accentuated, the upper body with the arms is comparatively short and a tiny head in comparison to the body, rounded like a button similar to the prominent knee, is placed on a powerful neck. The whole figure is architecture in movement divided into three parts, represented in the form of the human body. As Archipenko formed the human body as he needed it, in order to realise his artistic conception, he also took the liberty to omit what prevented him from obtaining the necessary harmony, in other words he created the torso. The torso plays a prominent part in Archipenko's works whereas the complete body is a more or less rare occurrence, which fact necessitates a short explanation and must be fundamentally justified here, as the antagonists of this and all modern art, stigmatise such work again and again as an aberration.

It is granted that no attempt had ever been made to have the torso acknowledged as an organic and complete work of art before Rodin's "Striding John the Baptist", which was exhibited at the end of the 19<sup>th</sup> century, and which, having no head, gave rise to a general hue and cry. The fact that numerous antique works of sculpture have been handed over to us in a mutilated condition, is of no fundamental importance, as an accidental torso and an intentional one is a wholly different matter. One can only realise at the most that a genuine work of art will retain its beauty in a scarcely less eminent form even if some parts have been mutilated or destroyed. It is a most regrettable fact that it is generally believed to be the expressionistic wave which introduced the torso and is condemned as such, which is all the more unjustified in view of the fact that it was Greek Art alone, the infallibility of which has for centuries never been doubted, that introduced the torso consciously and has consequently since then never disappeared from the realm of sculpture. What is a bust for instance on a socle, sometimes with shoulders and sometimes without, but a torso. Would it ever occur to the critic for an instant that he was looking at a head which had been cut off. The power of habit is so strong in us that even the most naturalistic inclined contemplator willingly accepts this very advanced abstraction without even noticing it as such. One could only object that the head of a person is the seat of intellect and consequently the vital part of the human being so that even when represented alone, it gives an impression of the whole personality, whereas a body which lacks one or more limbs or even the head, imparts the impression of being mutilated. The critic who thus interprets sculpture only sees the object whereas the true artist does

not deal in things or even in bodies but with the elements of form which he animates with his spirituality and which, more or less, resembles products of visible reality as he so wishes. Consequently it is his artistic aim to create elements of form embodying tension and spirituality. He succeeds if the necessary harmony is attained and all minor details are realised according to his preconception. Whether the parts, required by the sculptor to reproduce this unity, coincide in number and appearance with the parts nature has endowed us with, is neither here nor there. A torso is a masterpiece if the artist is able to realise therewith his ideas, and that it should be a contemporary artist who first mastered the torso is not surprising, as it is essential that the intellect be freed from all fetters and thus attain impartiality and it is perhaps, too, symbolical for the fragmentary trait which characterises the culture of the 20<sup>th</sup> century. It is only natural that Archipenko should have been unable at once to master the problem of the formation of the torso in all its significance. That positive constrained force is missing in his "Standing Female Figure" of 1911 (illustration 4) which is typical of his subsequent figures without head, created over and over again with infinite love. We shall return to this later on. — Besides this problem two others have continuously troubled Archipenko from the very beginning of his career up to the present day. One of these is the abstraction of the human body to such a degree that the limbs are solely there to illustrate pure strength as is exclusively the case in architecture. — The other is the formation of space belonging to a group or figure which he endeavours to render in a plastic form, similar to the concrete substance of the group or figure in question. Before taking up these problems further, a few words with regard to the life and general development of the artist's career are necessary.

The greater part of Archipenko's life has been spent in Paris. During the war he lived in retirement in Nice far from the excitements of the day, devoting all his time to the practice of his art. In 1921, he settled down in Berlin where he found his congenial partner for life, and the school for Sculpture which he opened there, similar to the one he had in Paris, soon attracted a number of enthusiastic pupils, his followers both in France and Germany being numerous, although they very often only copy the creative power of his expression and fail because of the superficiality of their virtuosity.

Archipenko's life has consisted entirely of work up till the present. He belongs to those artists who, characteristically enough for the present age, are all nerves, never rest and whose wealth of ideas forbids any fixed system. The blood of the mechanic, of the engineer and experimenter flows in his veins, inherited from his father. He derives new methods and ideas from every problem even though it has already been successfully solved and a continuous series of new ones constantly occur to him which develop in his brain, rich in imagination yet essentially mathematical. This accounts for the variety displayed in his work, which in spite of all, betrays nothing of the restless spirit, not being the outcome of the uncertain groping of a dependent character, subjected to many contradictory

impressions, but is the result of the manifold capacities of this artist which, guided by an unerring instinct of strength, can only emanate one by one and not together; thus each masterpiece is in perfect harmony which is his almost fanatical aim. Archipenko has a highly developed sense for the beauty of geometrical forms and their constructive proportion, but he is not less appreciative of the magic power of the strong, tender and tenderest vibrations of the body. He is attracted by the play of light on material of one colour, as also on materials of strong and contrasting, harmoniously refined and softly toned colours and hues. To realise all this in one piece of sculpture is out of the question, so he fulfils first one and then another according to his dominant impulse, finding rest in changing from the severely mathematical into the free natural formation, from the figure of one colour, moulded by the light so to speak, to that glowing with colours, and vice versa, in each single creation, however, remaining true to himself and guaranteeing unity by his personality even when undergoing constant change.

It is only natural that his particular conception of art as to forms, the numerous problems he is constantly attacking and attempting to solve and his acute sensibility, should call for variation in his work and render it impossible that one masterpiece be exactly identical to another. Each group of statues betrays semi-solved problems, trial attempts, as well as masterpieces modelled in a moment of inspiration. The number of the latter is surprisingly large. Archipenko's art is at his finger ends so to say. His technical capacity which he owes to the study of classical works of art and consequently to himself, is astounding. He is endowed with the art of extracting effects peculiar to the substance used and prefers materials favoured by old masters, especially stone. However as a revolutionist of form, he does not consent to be satisfied with such material alone and does not hesitate to have recourse to all kinds for one work such as wood, glass, metals in original and manifold colours, even paint in order to find expression for his ideas. Paper mâché, universally held in contempt up till the present time by the artistic world, has likewise been sponsored by the artist with success. His thorough knowledge of the technic of his art, even to the extent of ameliorating it, enables him to treat any material so that one subsequently does not notice the pains the artist has taken during the process of modelling. In contrast to Raynal's exposition in his "Valori plastici", which fact we therefore emphasise, the new technic to him, is only a means to express the actual spirit of the day in an entirely materialised form, the result of his particular conception of the essence of art. Let us revise each period in turn. — The problem treating the plastic formation of space between the parts moulded in concrete material is conspicuous in his "Woman and Child" of the year 1910 (ill. 3) which, however, is apparently not entirely solved, as the head of the mother is not in harmony with the rest which is complete in itself. Other big works of art during the subsequent year, which rank among his greatest (ills. 9, 10, 12), simultaneously attack the problem of rendering purely plastic forms tangible in the guise of the human body, which reached its most abstract form, if not in its entire conception, in his model (ill. 11). It was also just at that period that Archipenko was dominated to a remarkable degree by the impulse



to express robust vitality and movement in his work. He mastered, with all honour, the art of obtaining the exact balance in his figures and forms, sometimes of a harmonic nature, sometimes in syncopated rhythm. His "Embrace" (ill. 9) for instance far exceeds his works of the preceding year in this respect and the unrestrained clinging of one body to the other is noticeably emphasised by the position given to the bodies. As a group, his "Dance" (ill. 12) is perhaps more perfect. It is "Frozen music" as esthetes define architecture. The atmosphere between the figures, which are excessively lightly and slenderly built, is a creation in itself like some tangible substance, from whatever side one approaches the group. With regard to balance "The red Dance" (ill. 10) is the sculptor's most daring attempt. Motion and counter-motion, the proportion of the body strictly speaking, to that of the limbs and the head are so carefully thought out to betray, beyond all doubt, the artist's creative genius. It is free of all sordid heaviness and seems to be ethereal, and could obviously never have been created by naturalistic art.

The double problem concerning the sculpturing of a figure and the formation of space almost touching the boundary of abstraction has left the artist no peace up till the present day. He has accentuated his conception of this problem each time more fully and from a different point of view in a number of smaller plastic creations which he modelled last year. Change in the axle line and position play important parts in these. Some are nearly all conceived for execution in terra cotta which has the double advantage of being flexible when in work, yet hardening into a perfectly ringing mass after treatment, thus alluring the artist to indulge in daring curves; small discs with sharp edges, thin-plated hollow forms and so forth. He later modified the material he used in order to vary his work and was able, by means of some technical process of his own, to lend such material, wood or bronze or whatever it was, a particular charm, thus accentuating their true individual value. It has never been Archipenko's intention to reproduce the faithful image of man but only a plastic likeness, organic in itself, which vaguely awakens in our mind the conception of man, mostly a woman, which fact accounts for his often using substances and means in eminent contrast with those of nature. He even converts natural forms of positive nature into the negative, in order to obtain the general effect aimed at, thus a face framed with hair is interpreted by a simple hollow, the bust ditto, he even goes to the extent of representing the body as a hollow instead of compact with the natural outward curve. There are some very charming samples, illustrative of this idea, amongst the terra cotta statuettes (ill. 13—18). They are the artist's first attempts in this direction. The hollows and cavities, characterised by their sharp outline, are strictly correlative to one another as well as to the "positive" plastic form from the logical point of view of art, to be compared to the notes and intervals of music which go to create the animated unity of the whole. It is a strange fact that such negatism does not diminish the force of expression but often mystically tends to increase same, as for instance the figure in (ill. 15) whose gaze seems to captivate one although it is only hinted at and is hardly existent. It is to the mystery of light that Archipenko owes these truly wonderful effects.

Another very old and much debated question regarding plastic art which, although seemingly simple, is of a most difficult nature, has been exhaustively answered by Archipenko in many new ways:— How to model the almost motionless body of man when naked as a perfect form. The figure, as shown by illustration 19, tries to solve this question in a plastic, semi-abstract form. Success in this respect, however, only crowns statues which deviate less from natural forms. His first attempt is his bronze torso of 1909 (ill. 23) which is considered nobly beautiful as long as one is not acquainted with the marble torsos which were modelled in 1915 and 1916 (ill. 20 and 22) as well as in 1923 (ill. 21). The two former are quite alike although each is a work of art in itself independent of the other, which illustrates the fact how much depends on the subtle execution of the relative values in sculpture. In both cases the body, destitute of both head and arms, is cut away below the knees. One leg is slightly crossed over the other and the upper body inclines sideways so that the delicate outline of one side, barely accentuating any motion, contrasts violently in form with the single sharp incision over the hips which alone breaks the outline of the other side. His first figure is otherwise slenderer and lacks the right breast. These torsos as well as his later erect ones, are masterpieces of animated beauty, almost immaterial, as of vapour, rising into air as shining fountains,— mere smoke. It has always been a matter of wonder and admiration to us how Greek artists were able to reproduce the slightest contraction of the muscles under the skin, which is only perceptible to the expert eye and sensible to the feeling hand. Here is a son of the 20<sup>th</sup> century mastering these same points. With his excessively nervous fingers and closed eye, he gives the same delicate vibration to the surface of marble. The sculptor realised from his earliest days that a more pathetic and more living comprehension,—more like nature,—of the question as to how to model the human body singly, was essential, in order to be able to supplement the vein of the abstract in his creations. Later on, the torso partly disappears from the sculptor's models as may be seen from ill. 25 and 26 and no trace of same is to be found whatever in one monumental group of two figures. On comparing this group with Archipenko's other masterpieces one can only say with regard to likeness to nature, that the body, limbs and head are uniformly slender and extremely long and have nothing in common with the proportionate counterparts of the human body. These characteristic traits appear again in the male torso (ill. 24) which lacks all "baroque" movement and is harsher and severer in style. This piece stands alone among Archipenko's works, as his whole art is concentrated in glorifying women in plastic. The bronze torso "Heros", however, sculptured during his stay in Paris, denotes the culminating point in Archipenko's development as an artist. The daring of the expression corresponds to the daring of the X shaped construction. Archipenko succeeded again only just recently in perfectly executing this shape,—this time a female torso (ill. 28) which demonstrates the fact that the artist is continuously and indefatigably turning these matters over in his mind and that a question, which has once been answered, is not done with for once and for all but will be referred to again in a more mature form.

Archipenko's sketches, which do not represent studies of nature but are the reproduction of his ideas with regard to plastic and thereby betray the sculptor, as well as the few paintings which we owe to his early career, are highly valuable in giving us an insight into the artist's keen power of conception. These sketches, in which the artist expresses the whole impetus of his art, are just as charming as they are instructive (ill. 29—43). Sometimes they are all rhythm, sometimes just a few lines hint at the chief motive of movement, revealing the constructive framework and then again we find a study of figures and groups almost identical with nature's creations.

Archipenko, furthermore, is the sole creator of the new idea of combining sculpture and painting as one art, an idea which dates back to the year just before the outbreak of war. It finds expression in several plastics of 1912 which represent a cross between man and machine and are the first reproductions of a constructivism which is now being developed by Russian, Hungarian and German artists in a purely abstract form. The performers in the Médrano Circus stimulated him in the idea, hence their name "Médrano". The female juggler (ill. 48) is his first work for which he used different kinds of material such as wood, tin and glass together with paint. The balls of glowing red seem to be poised in mid-air in their circular course. His sculpto-paintings, which have often contested with paintings, have succeeded each other regularly since 1914 (ill. 50—65) up till the present. They often determine their own limits, sometimes as almost genuine pieces of sculpture (ill. 59 and 65), sometimes as relievos (ill. 64), other times as paintings similar to most of the illustrations furnished with this monograph.

Archipenko, never satisfied, endeavours in this manner, to reproduce that which was prohibited to plastic art up till now: to fill in the space round human figures with all kinds of things, even still-life, which we can safely say no sculptor, who nevertheless remained within the sphere of sculpture, ever thought of reproducing prior to him. It is quite impossible for a sculptor to group figures and objects together in an open or closed in space with the usual means restricted to his use. Attempts of this sort made by Greek and Gothic artists in the latter decades seem no more nor less than the interpretation of pictures in relievo. Air is missing, which envelops all things and binds disjointed effects, and which painting alone can reproduce. Confident that his own refined sense for colours will enable him to obtain perfect harmony in hues and tints, Archipenko therefore does not hesitate to make use of this talent. By means of paper mâché, wood or metals plastically prepared and fastened on to the surface, the sculptor emphasizes those parts he wishes conspicuous, whereas parts of minor prominence are simply painted. Even shining metals and glass are in evidence where he so considers necessary in order to obtain by means of constant change, sometimes sudden, sometimes gradual a sense of space, artistically organised of no illusionary effect, vibrating all over, yet in perfect repose. This impression of space changes alluringly according to from which side you approach and observe it, but the most detailed description can give but a vague idea of this particular art and even illustrations in black and

white are of little avail and can even give rise to false conceptions. We therefore trust the coloured illustration will demonstrate to some appreciative extent, the excessive charm of most of these sculpto-paintings which is only attained in the finest specimens of sculpture as a result of great genius. The fact that there should also be some works of minor value is comprehensible enough in view of the intricate difficulty and novelty of the work. Archipenko has every tone and shade of the colour-scale at his command. At one place the tones are suppressed and sonorous, at another, whole accords are formed of unbroken colours, glittering metal and glass. The correlation between the elements of form, which have become bodies and objects, is multiplied again by the influence of the colours. The creation is dynamic, full of tension, elements of power linked together, reciprocally conditioned, produced alternatively by sculpture and painting and yet melting into each other, to be compared only to the most delicate and subtlest machinery where the tiniest screw is as important as the most powerful driving wheel. But even this comparison only applies to half of it; as its dynamic is beauty freely conceived. These sculpto-paintings mostly treat subjects in enclosed spaces, but Archipenko has even gone as far as to reproduce a "Bathing figure" in its world of atmosphere and water, a figure in brown and yellow, framed in a blue of the deepest and most delicate shades tinged with violet and green. This attempt has been crowned with success (ill. 59).

The last illustration in this book is a study of negatism, an important problem for sculpto-painting, as the face is only expressed by a hollow. It combines simplicity with wealth, the outline in its entirety only represents a large form, carefully balanced by reason of the proportions of the architectural structure, from the dark edge there appears the light, slender body which expresses in its outline the most delicate vibrations, and which is plastically finished off with the various shades and hues of infinitely rich colors.

The figure in relief of ill. 64 is probably the noblest creation of sculpto-painting. The figure almost abstract yet so full of life, in copper, brass and light tin, shows up in sharp relief against the dim background of cool grey German silver, and white paint, through which the many coloured metals gleam, helps to express clear forms, shades, contrasts, yet binding disjointed effects.

This shimmering model, vibrating with a thousand reflections, yet of inviolable solid material, should be placed in a room as could only be built by an architect entirely inspired by the spirit of the day. It is the full expression of a new esthetic conception of the essence of art which does not refer to the past but to the future, obtained by means of an entirely new technic and derived from a positive conception of pure style. Thus Archipenko's creative art claims back the vast league of all creative art, as does that of all leading artists of our day, and appeals to the whole of culture, and if we again reach the high grade of culture, and get back what used to be a matter of course in happier times when there was no uncertainty of expression, it will be to a large extent to the credit of Archipenko's work that we owe such a valuable gift.



# АРХИПЕНКО

**П**лястичні мистецтва Заходу раз-у-раз оплодотворялись плястичними мистецтвами близького й далекого Сходу, а часто й густо навіть рішучо підпадали під їх вплив. Також нині ми зазнаємо цього впливу. Лише він виявляється, принаймні почасти, в інших, нових формах. Давніше то завсіди були готові продукти східного виробу, що причинялись до поглибленого пізнання ества художньої творчости, там і тут спокушаючи також до безпосереднього наслідування, а навіть до підроблювання. Також ті, такі цінні для модерної штуки вказівки, що явились наслідком ознайомлення деяких паризьких малярів, як Дега, з японськими колірними дереворитами в сімдесятих роках 19. століття, вказівки, яких ціле значіння розкрилось щойно по десятиліттях, не були ніяким виїмком. Нині ми є свідками иншого виду-вища. Уперше це живі художники, нащадки старих і проте незужитих народів, приваблені культурою Заходу й до неї застосовані, що серед нас працюють, перебірають усі удідичені цінности, які чисто європейська штука різних народів може дати для істинно сучасного мистецтва, але рівночасно також дають усе, що вони самі здатні подарувати, як спадщину нам чужообразної, незвичайно ціпкої культури форми. Так-то цілковите увільнення нашого сучасного різьбарства від натуралізму, в якого широке море впадали всі течії 19. століття, є немислиме без Українця Архипенка: не дурнож він несподівано появився у передній лаві борців саме в рішаючих роках, незабаром по скінченню старого століття, з його незломаною творчою силою та з його безжурним, революційним радикалізмом.

Що цей різьбар, посідаючи також утончене почуття фарби, був покликаний збудувати міст до спорідненої малярської штуки й взяти участь у праці над здійсненням одного великого, охоплюючого Всемистецтва, — це мало особливе значіння для розвитку штуки, яка намагається перейти від заплутаної сучасности в ясно впорядковану будучину. Хто розглядав вже нині існуючий доробок Олександра Архипенка, той ледви пойме віри, що то твір щойно тридцятишестилітнього, такий він багатий, такий розмаїттю змінчивий. А проте

це так. Цей Українець мав таке вже прискорене життєве темпо, й може це якраз і в доказом, який з нього правдивий заступник модерного духа часу. Олександр Архипенко народився р. 1887 у Києві, одним з нечисленних великих міст безкрайно широкої ланової та степової України. Його батько, служивши механіком при тамтешнім університеті, вічно носився з плянами та проєктами, й не з одним цінним винаходом йому також пощастило. Сам чужий мистецтву й тому зпочатку неприхильний до того, щоб син пішов певною артистичною дорогою, він проте передав йому важливу спадщину: нахил до експериментування й змісла для математично необхідних відносин між річами. Фантазія Олександра за дитячих років виявлялась отже в забавово-серйознім творенню фантастичних безцільних апаратів, яких силу й можливости молода мрія доводила до безмірности. Та швидко його змагання, побуджені глибоким внутрішнім хистом, звернулись у сторону мистецтва. Цей гін був зміцнений протягом однолітньої недуги оповіданнями діда, що сам був малярем, а також не в останній мірі його згадкою про стихійно творчий у всіх штуках, науках і техніках геній Ліонарда, для якого математика також була матіррю всіх мистецтв. Наслідком того шістьнадцятилітній хлопечь уже настільки зясував собі дорогу, якою мав йти, що власною працею став добувати кошти, необхідні для науки в художній школі. Майбутньому плястикові, що скоро проміняв клясу малювання на клясу різьбарства, київська художня школа, як і те, що він пізніше побачив у Москві на полі художньої творчости, могли додати лише небагато до того, що йому було потрібно для його ще неясно відчуваної своєрідности. Буденна академічна наука з її нахилом до безформенного натуралізму не промовляла йому нічого, майбутньому ж скульпторові вона лише давала несмачну ідеалізацію але витолкованого геленізму. Перед цією творчою манірою, що була останнім звеном цілком иншого розвоєвого ланцюга й лише силоміць була накинута як українській, так і московській культурі, молодого Архипенка охороняв вже його здоровий інстинкт. Та чогож він мав триматись? Він бачив крім завезених із Заходу натуралістичних праць тільки велику спадщину рідної мистецької вправи, в якій стихійно своєрідна творчість нерозривно перемішувалася з византійськими й турецькими витворами, рівно як і з витворами полуднево-європейського ренесансу, і якої живий розвиток форм давно застиг. Навязувати до цієї традиції молодому артистові забороняло вроджене переконання, що його шлях веде до будуччини, хоч може наразі ще й невідомої. Проте можливо, що ранні вражіння, хоч їх безпосереднього сліду ніде й не видно в Архипенковій творчости, не лишались без значіння: повне системи підпорядкування всіх частин під домінуючою банею на всіх церквах України та Московщини, підкреслювання ритміки шляхом все нового повторювання подібного, стрімкий і всеж затриманий рух у кожній будові, радість од різноманітности опрацьованих в однім творі мистецтва матеріалів, повна тавмничости розкіш фарб. Архипенко належить — також у цім він правдивий син свого часу — до найбільш зміслових і тим також до найбільш вражливих артистів. Лише його

вразливість — це все інше, тільки не пасивна залежність од зовнішніх впливів. Вона цілком активна й мужествена: вона лише викликає до творчої акції в такій високій мірі властиві йому самому сили. Тому сталося і те, що несподівано сильне враження, якого зазнав Архипенко в Москві, повело до рішучого повороту й швидкої постанови. Вистава французьких малярів і різьбарів-імпресіоністів розкрила двадцятилітньому художникові очі на царство живого мистецтва. З рівною самоарозумілістю, з якою Архипенко перед кількома роками пішов артистичною дорогою на власні зароблені кошти, так він тепер залишив рідний Схід й подався до великого, незнайомого, принадного Парижа.

Тут ледви чи був тоді який різьбар з молодшої генерації, що уникнув би очаровуючого впливу Родена, хоч би скоро потім він і відпав од предмета свого мрійного пошановання. Це доказ ранньої інстинктивної зрілості Архипенка, що він, ще навпамадки й не знаючи свого власного ества, ані на годину не піддався чарам Родена, а зразу з повною нехітю відчув у нім свою протилежність. Та коли навіть найменш академічний, найбільш повний життя скульптор у Парижі не міг йому нічого дати — то до якогось учителя мав прагнучий науки учень пристати? Архипенко швидко знайшов одну вірну для нього відповідь. Коли він по п'ятнадцятиденних одвідинах остаточно покінчив також з академією, то не поступив до робітні готового різьбара — він пішов оглядати збірки по музеях і став виборювати у старовини таємниці її мистецтва та її технічних способів виразу. Знова він ухилився, неясно відчуваючи мету власного шляху, від звичайної дороги. Не на гречку штуку з днів Фідія й Праксителя була звернена його увага. Його притягала монументальна скульптура Єгиптян, строга в формах геленсько-архаїчна культура й, коли й не так довго, піднесена виразність готики. Але також запопадливо студював він екзотичні різьби, передовсім повні таємничості, рівночасно такі прості й такі фантастично розкішні скульптури старих американських культур. Різноманітність вказівок, яких шукав молодий Українець, на перший погляд здається поражаючою. Та при пильнішому розгляді вони досить означуючо охоплюють самі лише такі творчі маніри, в яких числення з природною формою далеко відступає назад перед тою бажаною формою, яку сам художник установив на основі власного духового скарбу.

Перший творчий період Архипенка, сягаючий приблизно від 1909 до 1911 року, виявляє його працю над тими впливами, яким він свідомо дав на себе поділати, щоб, ступнево їх перемігши, видобути з них силу й технічну вправність стати самим собою й закінчено витворити всі плястичні образи, що в нім виникали. Співзвучність легко помітити. Але не менше також волю й усе дужче й дужче виступаюче вміння перетворювати чуже в своє. Для Архипенка скульптура згори була тим, чим вона була для всіх істинно-плястично відчувуючих мистецьких культур: шматком сформованого та оживленого простору. Також найбільш заплутані в своїй будові образи його пізніших років дають лише одну відповідь на це основне питання різьбарської творчості.



Шукаючий мусів насамперед подумати про те, щоб навчитись опанувати елементарне рішення. Тому перші праці паризької доби — це витвори, що повстали з рівнокутної маси, на якій пропорції вишини, ширини й глибини даються ясно відчитати. Вони задумані в камені. При виконанні часто вживався штучний камінь. Важке стискування форми вимагало якраз найбільш масивного, твердо спресованого матеріалу. Зпочатку та очеркуюча лінія, що пізніше саме в Архипенка набрала такого значіння, ще не відогравала майже ніякої ролі, як, напр., у прикучнутої фігури зі збірки Геса в Ерфурті або у жінки в відтятою ногою (світлина 1). Цілий рух форми переноситься внутр маси, навверх спокійно закінченої. Але тут він виявляється в тим дужчій зміні напрямків. Щоб однак не зменшувати вражіння від стиснутої маси, поодинокі члени вимодельовуються лише на зразок релефа поміркованої глибини. Погляньмо для прикладу на те, як опрацьовано голову на творі, показанім на світлині 1: Шия не представляється зашнурованням тілесної маси, а творить лише перехід од спини до похиленої наперед голови; волосся в лише обрамляючою масою для очеркненого одною-єдиною лінією, трохи опущеного обличчя; у цім останнім бачимо лише два замітних акценти, вставлених у протилежнім русі — знова в неглибокім релефі проведену пряму лінію носу й створене у формі мигдалу, ніякою зіницею природно не оживлене око. Також в иншім артист обмежився підкресленням головного, переважнож він підніс найдужче сугави. Гідно подиву — особливо, коли зважити загальний розвиток скульптури коло 1910. р. й молодість нашого революціонера в штуці, — як далеко од видимих форм природи Архипенко прокладав свій шлях уже в цім творі, як і в споріднених з ним: він досконало зрозумів головну суть ним самим вибраних зразків. Про це свідчить також жіноче торсо з піднесеними руками, яке натякає на готичні впливи (світ. 8). Останні приналежні сюди річі з року 1911, „Сидяча жінка“ (світ. 5), „Спочиваюча жінка“ (світ. 6) й „Жінка з дитиною“ (світ. 7) — це вже твори майже цілком довершеного виволоення. Рівнокутну масу переможено. Рухливість очеркуючої лінії виступав рівноправно поруч з рухливістю внутрішніх форм. Ритмічне життя умножилось стократ і досягається свідомим повторюванням однакових мотивів форми; крива лінія домінує. Ритмічне оживлення рівночасно захоплює доколя, як і самі фігури, так що останні не здаються посадженими на підставку, а зливаються в одну цілість. Вже з цієї обставини вияснюється, що Архипенко цілком вирікся всякого натуралізму. Проте, хоч він, також у своїх пізніщих працях, часто доходив до самої границі абстрактного, то ні разу він тої границі не переступив. Людське тіло, передовсім жіноче тіло, все лишилось для нього тем ою плястичної творчости. Але він ніколи не передавав того, що природа дає людським змислам: він витворив своє представлення про людину в залежности від законів художньої творчости. Його люде виростають з царства штуки, а не з царства природи. Вони також організми, але їх будова — це архітектоніка форми й не має нічого спільного з будовою живого тіла, сотвореного природою для зовсім иншої мети, ніж для того, щоб

бути для ока й руки опанованою формою. Тому Архипенко вже в найраніших працях змінив пропорції тулуба, голови й членів, і то не схематично, після якогось нового свавільного канону, а в кожному випадку так, як того вимагає особливість поодинокого завдання. Візьмім хочаб „Сидячу жінку“ (світ. 5), одну з найкраще розв'язаних скульптур з року 1911. Величезна, найтісніше зв'язана з цоколем спідня частина тіла відмолоджується догори на зразок піраміди; вріз понад бедрами найгостріше підкреслено; тут подається вперед раменами коротка верхня частина тіла; понад цим підноситься, підтримувана об'ємистою шиєю, в порівнянні до тіла майже крихотна голова, наче гудзик заокруглена, як і виокруглене наперед коліно. Ціле уявляє собою трьохмірну, рухливу архітектуру, показану в формах людського тіла. А що Архипенко творить його лише так, як він його потребує для здійснення своїх артистичних замислів, то він собі також дає волю опустити те, що перешкоджало б йому в осягненні бажаної гармонії, себ-то в утворенні торса. У Архипенка й надалі торсо лишається правилом, тоді як цілком закінчене тіло появляється в нього як рідкий, навіть несподіваний виімок. Тому кілька слів про засадничу оправданість цієї форми тут будуть тим більш до речі, що противники його й взагалі модерної штуки раз-у-раз плямують цей напрям, як блуд і помилку.

Треба припустити, що до кінця 19. століття, коли Роден на загальне обурення виступив зі своїм безголовим „Ідучим Йоаном“, начеб-то ніколи не роблено спроби створити торсо й вимагати, щоб його вважали за готовий, органічний твір мистецтва. Бо коли з давніших часів, особливо зі старовини, до нас дійшли численні різби лише в покаліченім стані, то це все-таки не мало ніякого засадничого значіння. Випадкове торсо й намірене торсо — річі різні. У найкращім випадку це тільки показувало, що істинно великий твір мистецтва може далі існувати в ледви зменшеній красі навіть по знищенні поодиноких його частин. Але разом з тим не витримує жадної критики загально поширена думка, ніби торсо в вигадкою експресіоністичного руху, ще до того й вигадкою дурною. Якраз грецьке мистецтво, в непогрішности якого століттями не сміли сумніватись, свідомо творило торсо, й від тих часів воно ніколи вже не зникало з різьбарства. Хібаж бо портретне погруддя, яке ставить на цоколь безпосередно голову або ще тільки плечі, в щось інше, а не торсо? Чи прийде кому хоч на хвилину гадка, що різьбар поставив перед нами відтату голову? Таку вже велику силу мав звичка, що навіть цілком проїнятий натуралістичними вимогами глядач охоче годиться з цією найдалше проведеною абстракцією від дійсности, ба навіть її не помічає. На це можна, звичайно, зауважити, що людська голова настільки є носителькою духового, настільки є рішачим моментом, що навіть у своїй відокремлености вона ще може будити представлення про цілу людину, тоді як тіло, котрому бракує поодиноких членів, а особливо голови, лишається скаліченим. Хто додержує цього погляду, той бачить у скульптурі лише предметове. Але художник мав до діла не з річами, навіть не з тілами, а з елементами форми, які він

оживлює своєю власною духовістю й після своєї волі творить їх більш або менш подібними до утворів видимої дійсності. Тому його завданням може бути лише створення з елементів форми одушеного й наповненого напруженнями організму. Це завдання є розв'язане, коли досягнуто тої необхідної гармонії, яка передається частинам од внутрішню зображеної ідеї цілого. Чи ті частини, яких різьбар для такої єдності потребує, відповідають числом і родом тим частинам, що їх природа вживає для будови своїх створінь — це байдуже. Отже й торсо може стати досконалим твором штуки, коли воно вичерпуюче здійснює те, що художник собі уявляв. А що тільки плястик наших днів навчився опановувати торсо, втім нема нічого дивного: для цього потрібно сучасного духа, звільненого від усяких пут і забобонів — а може це рівночасно й символ фрагментарності, так вже нерозривно зв'язаний з культурою 20. століття.

Що також Архипенко не зумів опанувати проблеми створення торса зараз по тім, як він ясно зрозумів її значіння, це тільки самозрозумілість. Отож його „Стояча жіноча постать“ з р. 1911 (світ. 4) ще не має в собі того безпосередньо покоряючого, що передовсім є властиве його пізнішим, з безмежним закоханням все знов і знов одмінюваним жіночим торсам без голови. Поруч із цією проблемою перед Архипенком уже в ранній його добі виникли ще дві проблеми, на які він і досі дав повні змінчивості відповіді. Одна охоплює таке далеке від абстраговання людського тіла, що його члени майже стають символами чистих сил, як тільки будівництво ними користується; друга — це сформування приналежного до якої-небудь фігури чи групи повітряного простору в такім вигляді, щоб він цілком дорівнював сформованім з твердої матерії частинам. Перш, ніж про них говорити, включім ще два слова про життя й загальний хід розвитку нашого артиста.

Архипенко прожив більшу частину минулого часу в Парижі. Підчас війни він переїхав до Ніци, щоб далше від хвилюючих біжучих подій цілком жити для свого мистецтва. Року 1921 він переїхав до Берліну, де знайшов також рідну духом подругу життя. Різьбарська школа, яку він тут одкрив, як і давніше в Парижі, привела до нього численних воодушевлених учнів. Наслідувачів йому не бракувало ні перед тим у Франції, ні тепер у Німеччині, хоч доволі часто вони розмінюють його внутрішню необхідне творче діло на зовнішнє віртуозне штукарство. У решті життя Архипенка раз-у-раз було працею і тільки працею.

Архипенко належить до тих, саме для сучасної культури таких характеристичних артистів, що живуть лише нервами, що ніколи не знаходять спокою і чие ідейне багатство не дає їм зупинитися на якій-небудь одній творчій манірі. Механік, технік та експериментатор ще від батька живуть у нього в крові. Для кожної проблеми, навіть коли вже й пощастило знайти для неї остаточну форму, постійно виборюється нове рішення, й вічно нові проблеми виникають у цім дусі з його однаковим нахилом до математики й фантастики. Тому Архипенкова творчість виказує багато змін. Та вони не мають у собі нічого

занепокоюючого, бо не про непевні спроби несамотійної натури, гнаної суди й туди змінливими, суперечними враженнями, вони промовляють, а служать лише виразом того, що в цім художнику об'єднуються різноманітні здібности, опановані одним непогрішним почуттям стилю. Ті здібности мусять проявлятися лише одна за другою, а не рівночасно, бо інакше вони не зможуть розвинути чисто, як того вимагає його до фанатизму виплекана потреба досконалиї гармонії кожного поодинокого твору. Архипенко має дуже сильно розвинений змісл для абстрактної краси геометричних утворів та їх конструктивних, необхідних відносин. Та не менше його ваблять чари, заховані в повних сили, ніжних і найніжніших вібраціях одухотвореного тіла. Його принадує гра світла на однотоннім матеріялі й барвистість гармоній, то дужих і багатих на протилежности, то притишених і тонких. Задовольнити ці всі вимоги в однім творі неможливо. Отже Архипенко мусить задовольняти раз ту, а раз другу, залежно від того, котра став невідкличною потребою, а відпочиває він од математично строгої на природно вільній творчости, од останньої знов на першій, від однотонної, змодельованої через світло, на сячочій фарбами, і навпаки.

Але в кожній творчій манірі він певний сам себе, а його індивідуальність рується за єдність у многообразности.

Що при такім способі творення, при такім поспішанні від проблеми до проблеми, при цій крайній зміслowości, не кожна праця може випасти рівноцінно до другої — це самозрозуміло. Серед кожної групи завдань знаходяться перші спроби, півдозрілі рішення та архитвори, що повстали в благословенну годину. Але кількість цих бездоганно досконалих творів є незвичайно велика.

Архипенко дійсно має це „в пучках“. Його технічна вправність, хоч певно й вишколена при студійованню старих архитворів, але кінець-кінцем все-таки його власна, є гідна подиву. З давно вживаних матеріялів, особливо ж із каменя, він потрафить видобути найвищу доступну їх природі експресію. Та, як революціонер форми, він не може задовольнитись тими матеріялами. Часто, щоб усе висловити, він мусить ужити до того самого твору найрізноманітніші матеріяли: дерево, скло, метали в їх преріжній природній окрасці й нарешті ще й фарбу. Навіть такий матеріял, як паперову масу, що досі вважали її нічого не вартою, Архипенко поставив на почесне місце. І раз-у-раз він уміє користатись особливою технікою, а часом і винаходити її, так натурально пристосовуючи її до властивостей матеріялу, що труднощі процесу праці здаються неіснуючими. Нова техніка є для нього — що в протилежність до публікації Райналя у „Valori plastici“ мусить бути підкреслено — лише засобом виразу, лише наслідком його нових поглядів на суть мистецтва, поглядів, цілком видобутих з духа нашого часу й перетворених у діло.

Вернім до розгляду поодиноких творчих періодів. Проблема скульптурного формования повітряного простору посеред вирізьблених з твердого матеріялу частин звучить уже в „Жінці з дитиною“ з р. 1910 (світ. 3). Цілком задовольняючого рішення тут ще однак не знайдено, бо голова матери випадає

в замкненої цілої композиції. У великих працях слідуючих років, що належать до найсильніших творів Архипенка (світл. 9, 10, 12), ця проблема зв'язується з проблемою символізації чистих пластичних сил у змінених формах людського тіла, для якої знайдено найбільш абстрактний, коли й не найбільш викінчений вираз у „Кулачних Бойцях“ (світл. 11). У цій порі в Архипенкові з особливою силою прокинулось також бажання внести в свої твори найдужчий рух, найживіший вираз. Майстерно і щасливо тут досягнуто рівноваги ставших формою сил, що взаємно себе обумовлюють, розвиваючись то в гармонійних, то в протилежних ритмах. Так, уже в „Поцілунку“ (світл. 9), що дуже значно переважає таку саму працю з попереднього року, з пересічення тіл виростає неухвально взаємне стремління обох постатей. Може ще більш закінченою як група в „Танок“ (світл. 12). Це „заморожена музика“, як один тонко почувачий назвав архітектуру. Повітряний простір між так легко й так тонко збудованими тілами здається майже фізично ощутимим, цілком у собі замкненим утвором, з якогось боку не підходить до скульптури. Найбільш відважне завдання що до рівноваги різьбар поставив собі в особній фігурі „Червоний танок“ (світл. 10). Рух і протирух, пропорції тулуба, членів і голови тут так старанно зважено, як це тільки може зробити творче почуття, й ніколи не пощастило б так наглядно передати якими-небудь натуралістичними способами виразу цю увільненість од всякої земної ваги, цю найлекшу окриленість — цей танок, одним словом.

Подвійна проблема доведеного вдерть до границі абстрактного формовання людського тіла й опановання повітряного простору не дав скульпторові спокою й донині. Передовсім у цілій низці плястик меншого об'єму він в останніх роках дав їй ще багатшу і кожний раз нову чеканку. Переставлення й кручення вісі відіграють при цім значну ролю. Задумано ці статуети майже виключно для виконання в теракоті, що з її податливо гнучкої й по обпаленні так дзвінкої й твердо застигаючої маси художник повичерпував усі можливості відважних зворотів, вузьких площин з гостро шліфованими краями, тонкостінних пустих форм. Коли пізніше при повтореннях брався инший матеріал, то Архипенко раз-у-раз умів так направити переклад, що також своєрідний чар, властивий новому матеріалові, дереву або бронзі, шляхом зміненого технічного опрацьовання поверхні цілком доводився до повного вияву. Ніколи не маючи на думці дати образ людини, а лише творячи плястичні й внутрішньо органічні образи, які мають збудити представлення про людину, здебільшого про жінку, Архипенко часто також працює й засобами, цілком протилежними тим засобам, яких уживав природа в творенню тіл. Так він приходить до того, що в змаганню 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. Якраз теракотові статуетки (світл. 13-18) дають незвичайно чаруючі зразки цієї вперше вжитої художником творчої маніри. Незмінно ці строго очеркнені прогаалини або заглиблення стоять у художньо-логічним відношенні

до себе й до „позитивних“ плястичних форм — подібно як у музичнім творі тони й павзи творять одухотворену єдність. Дивно, що це негативне різьбарство не зменшує сили виразу, а часами навіть таємничо її збільшує, як у показаній на світліні 15 фігурі, якої властиво неіснуючий погляд ледви відпускає глядача. Це містерія світла, якій Архипенко завдячує ті чудесні враження.

На старе як світ, адавалосяб цілком просте, але в дійсности пребагате на труднощі плястичне питання, Архипенко многократно знаходив нову й вичерпуючу відповідь: як творити досконалу форму з ледви зрушеного, нагого людського тіла. Фігура на світліні 19 підходить до рішення шляхом півабстрактної творчої маніри. Та досягнуто того рішення в творах, які менше віддаляються од видимих форм природи. Перша спроба виринає вже в бронзовім Торсі з р. 1909 (світл. 23). Воно шляхотно гарне, доки не знати марморових торсів, що повстали р. 1915 і 1916 (світл. 20 і 22), як і 1923 (світл. 21). Обидва ранніших цілком подібні між собою, і всеж кожне в самостійнім твором мистецтва, стільки в цих скульптурах залежить од найтоншого опрацювання пропорцій. Обидва рази тіло без голови й рук в низьке коліна відтяте; одна нога легко пересовується через другу; верхня частина тіла трохи похилена в бік, так що ніжно порушеній очеркуючій лінії одного боку відповідає протигра форми другого боку з його очеркуючою лінією, один раз переломаною через дужий вріз понад бедром. У більш ранній відміні, найстрункій з обох, бракує правої половини грудей. Що Архипенко дав у цих торсах, як і в пізніших, прямо поставлених, це архитвори одухотворенішої краси, як подув, розматеріалізовані образи, виростаючі як мерехтячі фонтани, як летючий дим. Справедливо подивлявано, як то Греки вміли передавати найлекшу гру мускулів під шкірою, доступну тільки шукаючому поглядові та сковзаючій руді — в цих творах син 20. століття зрівнявся в ними, коли нервовими пальцями і з заплющеними очима передавав мармуровій поверхні останні найтонші вібрації.

Більш патетичні, дужче зворушені й до природи ще ближчі рішення завдання, як творити поодинокє тіло, повстали від самого початку й до останніх днів, як необхідні для художника додатки до його абстрагованої творчости. У річах, як ті, що показано на світлінах 25 і 26, Архипенко майже зовсім залишає торсо, а подекуди, як у монументальній двохфігурній групі, то й цілком. Про наближення до природи можна, звичайно, говорити лише в порівнанні до інших Архипенкових творів: пропорції тулуба, членів і голови, зроблені урівнюючо струнко й витягнені догори, не мають з пропорціями живого тіла нічого спільного. Вони знов повертаються в мужеськім Торсі (світл. 24), сформованім не бароково зворушено, а терпко і строго. Подібні річі здивуються рідко в творчости Архипенка, присвяченій плястичному возвеличенню жінки. Проте бронзове торсо „Героя“ з паризької доби уявляє собою дуже високу точку в його артистичнім розвитку. Сміливости виразу відповідає сміливість будови, виведеної з форми X. Щойно недавно Архипенко знов з рівною май-

міцно зв'язаний образ мусів би зростися з помешканням, як його мав би збудувати цілком пройнятий сучасним духом архітект. Бо цей твір, зроблений ніколи невживаними досі технічними засобами й повсталий з найчистішого почуття стилю, в остаточним висловом нового, не в минувшість, а в будучність указуючого естетичного світогляду на суть мистецтва.

Так кличе творчість Архипенка, як і творчість усіх провідних художників наших днів, до великого союзу всіх плястичних мистецтв, до Всекультури. Коли її знов нам дарується, коли ми знов дістаємо те, що було радісною самоозрозумілістю для більш щасливих і більш певних у своїй творчості епох, то на працю Архипенка припадає не аби-який уділ у цім коштовнім дарунку.







2



3



4



5

















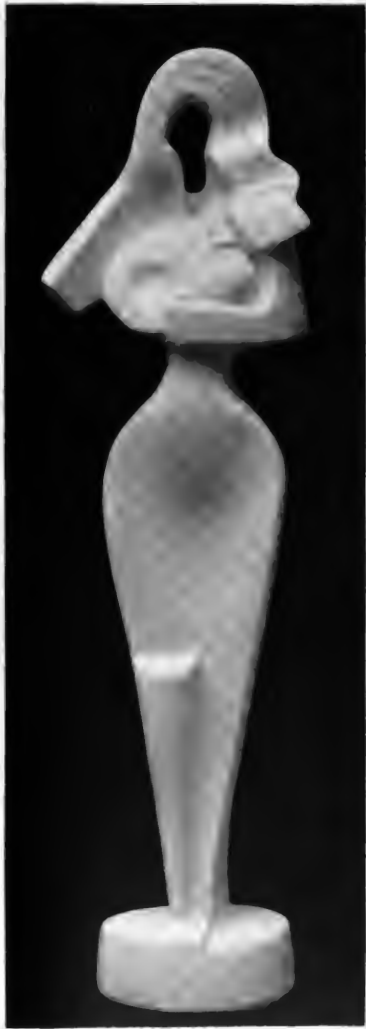




14



15



16



17



18



19











23



24



25

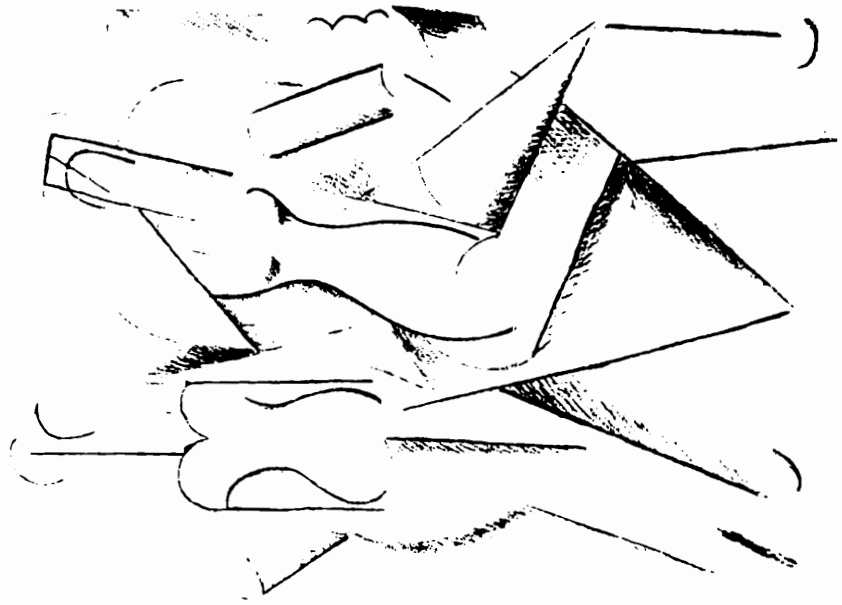
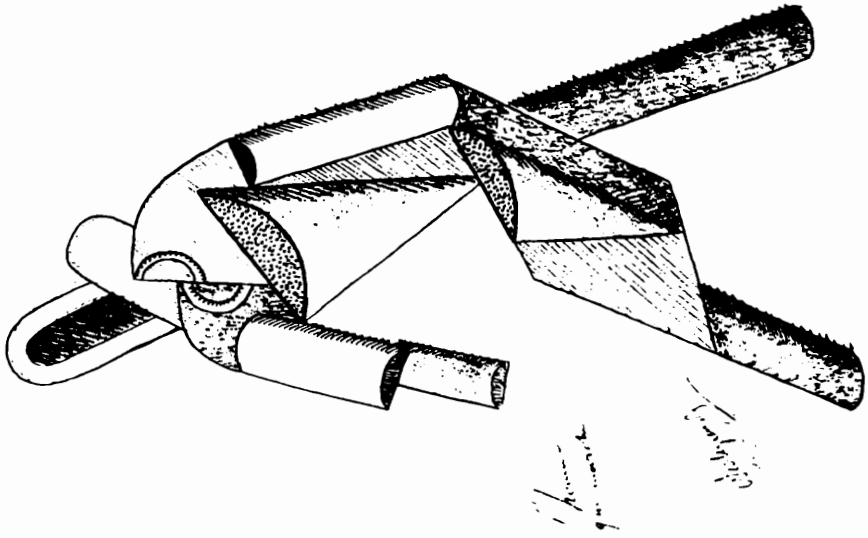


26











32



33



*Spencer*

34



*Mitchell*

35





37



36



*Antipasto*

38

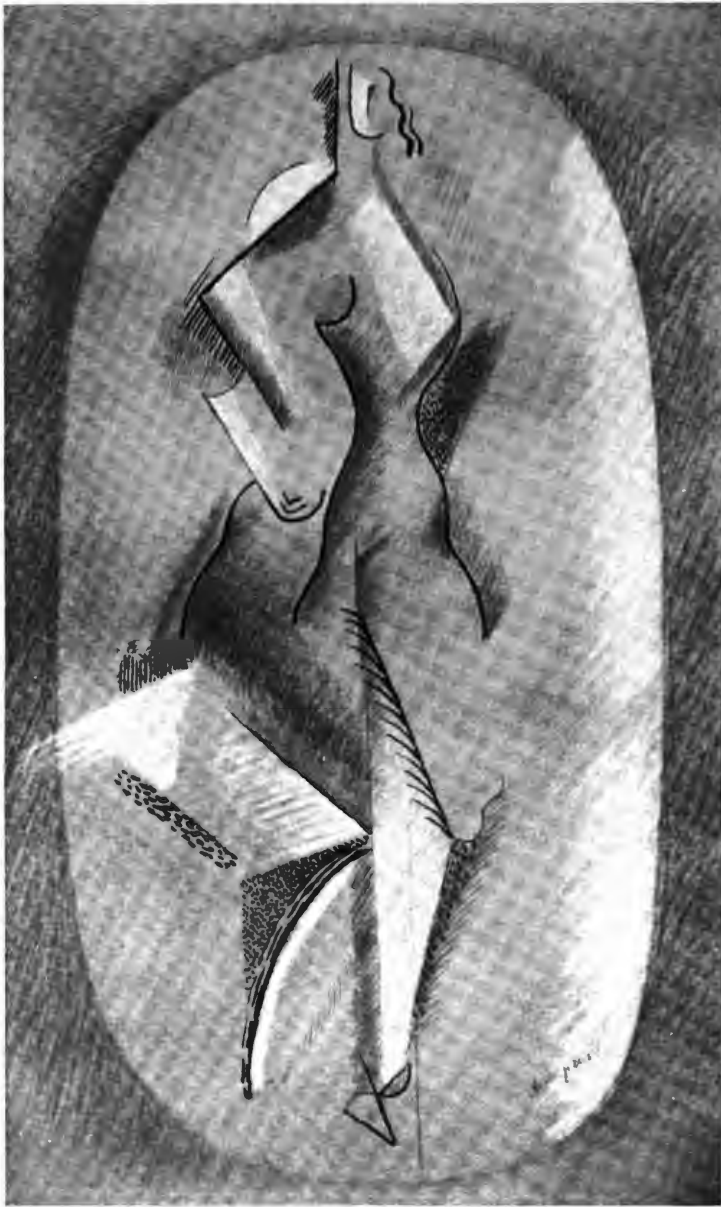


39





*Archiepando.*





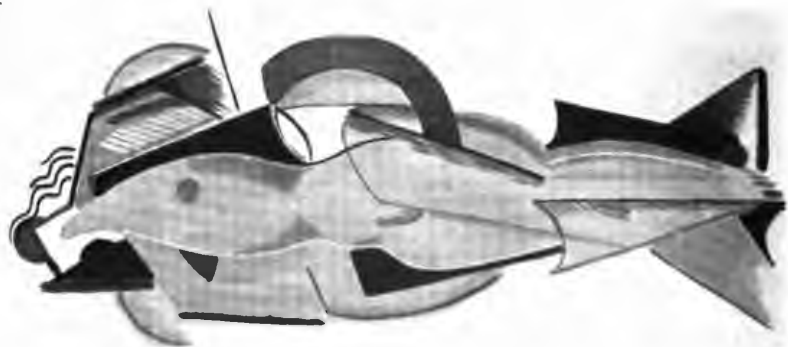
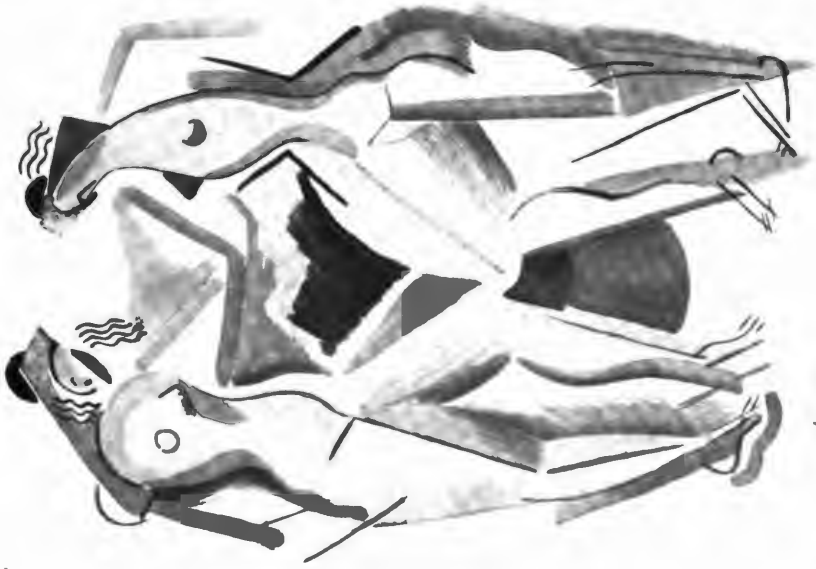


Fig. 10.

45



44



subreptice.

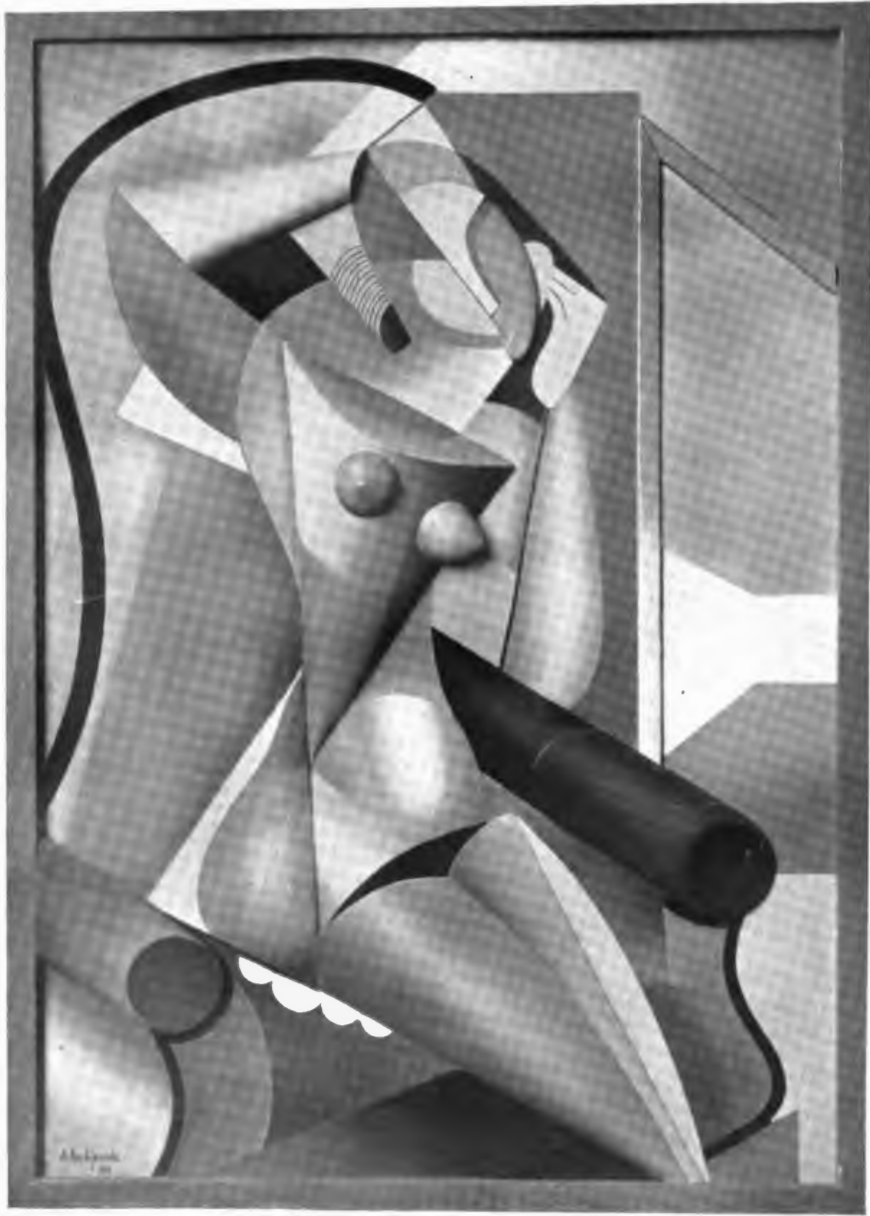
47

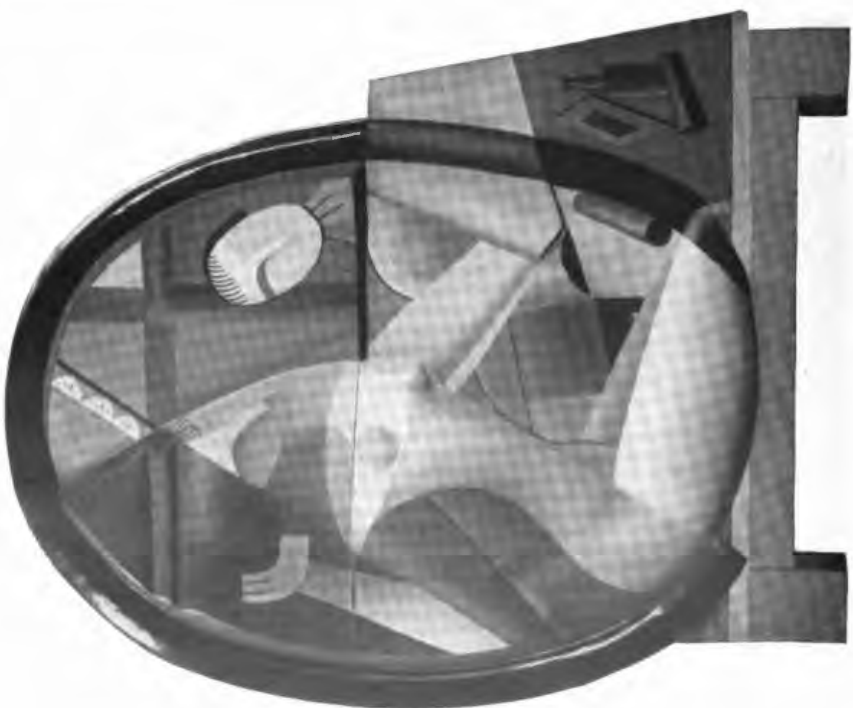


46









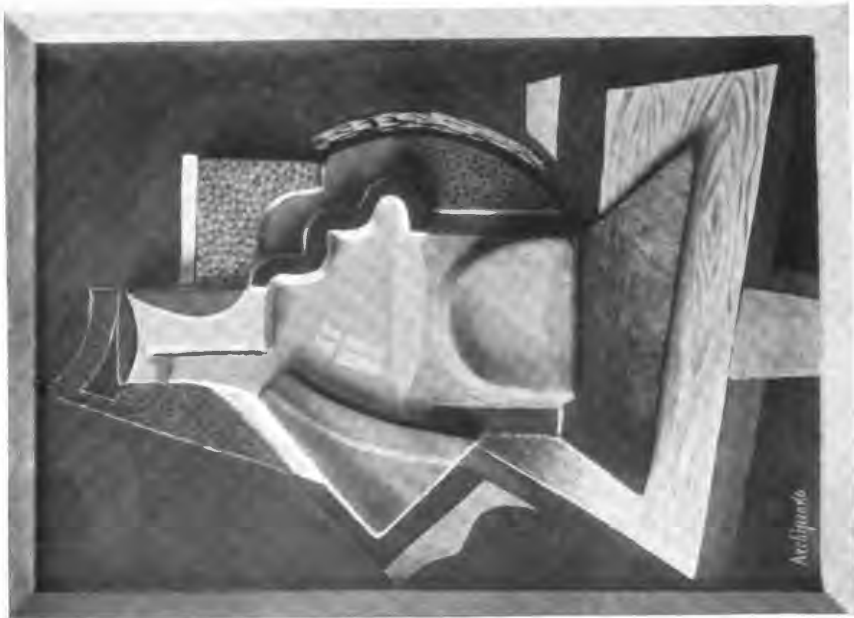
50



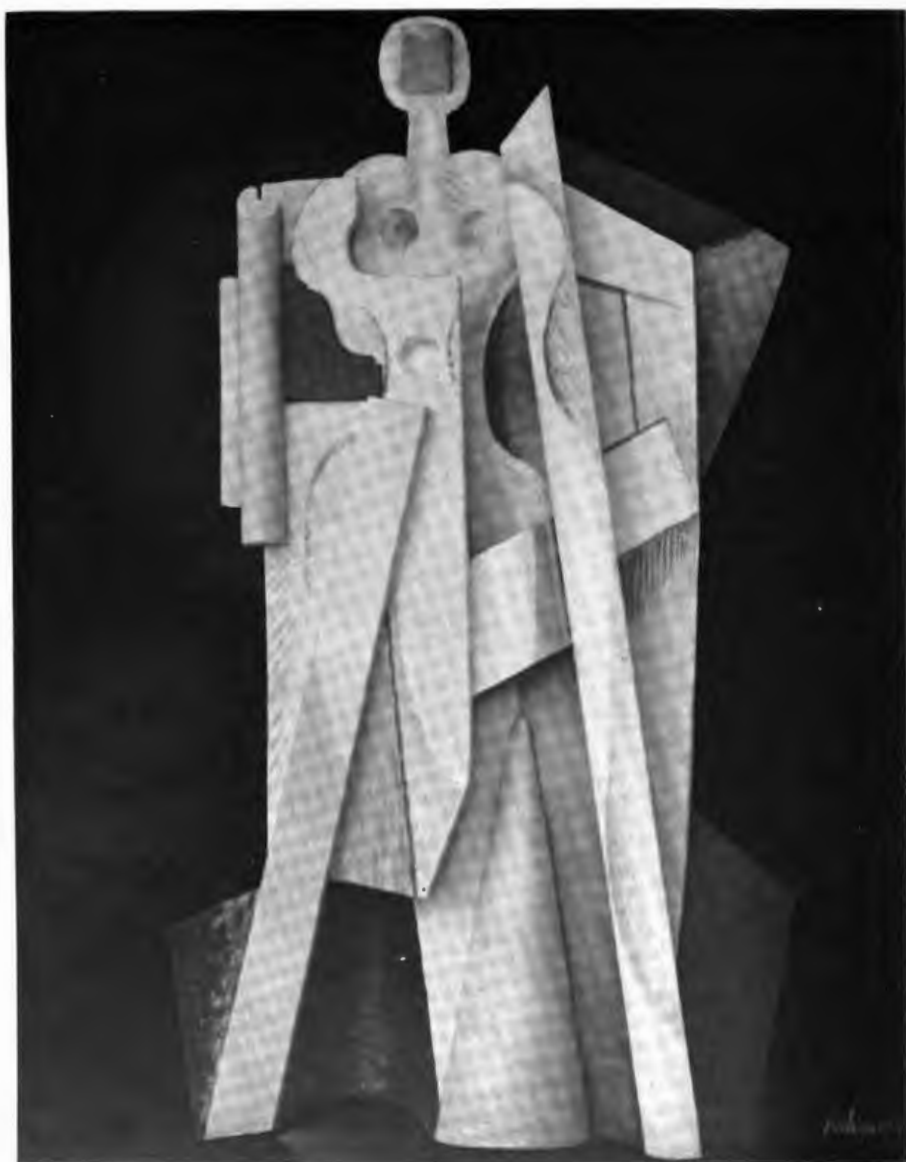
51



53



52













59



58













## LIST OF ILLUSTRATIONS

Illustrations- Nos.	S u b j e c t	Year	Material	Size Height in cm	P r o p r i e t o r
Coloured illustration	Sitting Woman*)	1921	Paper mâché	68	—
1	Woman	1909	Artificial Stone	40	Private Collection
2	Female Torso . . .	1909	Plaster	110	—
3	Woman and Child	1910	Plaster	100	—
4	Dancer .	1911	Bronze	42	Schueler Collection, Berlin
5	Sitting Woman	1911	Plaster	—	Private Collection
6	Lying Woman . . .	1911	Marble	35	Folkwang Museum, Hagen
7	Woman and Child	1911	Plaster	45	Private Collection
8	Salomé	1910	Artificial Stone	100	Private Collection
9	The Kiss .	1911	Plaster	200	—
10	The Red Dance . .	1913	Dyed Plaster	110	Private Property
11	The Box Fight	1913	Artificial Stone	45	Magnelli Collect., Florence
12	The Dance .	1912	Bronze	60	Köhler Collection, Berlin
13	Sitting Woman .	1920	Plaster	45	Falk Collection, Geneva
14	Standing Woman .	1915	Bronze	36	Private Collection
15	Statuette . .	1923	Mahogany	45	Private Property
16	Statuette .	1917	Faience	34	Private Property
17	Statuette . . . .	1917	Faience	34	—
18	Tanagra-motive . .	1915	Bronze	32	Private Collection
19	Statuette .	1914	Plaster	60	Falk Collection, Geneva
20	Torso	1915	Marble	48	Private Collection
21	Torso . . . .	1923	Marble	85	Private Collection
22	Torso . . . .	1916	Bronze	48	Palace of the Crown Prince, [Berlin]
23	Black Torso	1909	Bronze	44	Mannheim Museum [Berlin]
24	Man .	1922	Bronze	57	Schueler Collection, Berlin
25	Bending Woman . .	1922	Bronze	61	Osaka Museum, Japan
26	Standing Woman .	1921	Bronze	67	Rotterdam Museum
27	Sitting Woman .	1922	Marble	45	—
28	Grey Torso .	1912	Silesian Marble	58	Private Property
29	Drawing .	1914	—	--	Dr. Wiese's Private Collect., [Leipzig]
30	Drawing	1914	—	—	Private Collection [Leipzig]
31	Drawing . . . . .	1914	—	—	Private Property
32	Drawing .	1916	—	--	Private Property
33	Drawing . . . . .	1916	—	—	Palace of the Crown Prince, [Berlin]

\*) All subjects marked with a cross are Sculpto-paintings.



Illustrations. Nos.	S u b j e c t	Year	Material	Size Height in cm	P r o p r i e t o r
34	Drawing . . . . .	1923	—	—	Private Property
35	Drawing . . . . .	1919	—	—	Mannheim Museum
36	Drawing . . . . .	1919	—	—	Private Collection
37	Drawing . . . . .	1919	—	—	Private Collection
38	Drawing . . . . .	1919	—	—	Rotterdam Museum
39	Drawing . . . . .	1919	—	—	Mannheim Museum
40	Drawing . . . . .	1919	—	—	Essen Museum
41	Drawing . . . . .	1922	—	—	Private Collection
42	Drawing . . . . .	1919	—	—	Private Property
43	Drawing . . . . .	1919	—	—	—
44	Still-Life . . . . .	1921	Painting in Water-Col.	—	Private Property
45	Female Figure . . . . .	1920	Painting in Water-Col.	—	Private Property
46	Still-Life . . . . .	1918	Painting in Water-Col.	—	Private Collection
47	— . . . . .	1918	Painting in Water-Col.	—	—
48	"Medrano" . . . . .	1912	Wood, glass, metal	80	—
49	The Woman before the Looking-Glass*)	1916	Wood and metal	—	Falk Collection, Geneva
50	The Woman before the Looking-Glass*)	1917	Paper mâché	—	—
51	Head*) . . . . .	1916	Wood	38	Goltz Collection, Munich
52	Still-Life*) . . . . .	1921	Paper mâché	—	—
53	Women and Still- Life*) . . . . .	1921	Paper mâché	—	—
54	Female Figure*) . . . . .	1918	Painted wood & metal	—	Private Collection
55	Sitting Woman*) . . . . .	1919	Paper mâché	—	—
56	Woman's head and Still-Life*) . . . . .	1916	Wood	25	—
57	Still-Life*) . . . . .	1915	Wood	—	—
58	Woman with Cup*) . . . . .	1915	Wood	—	—
59	The Bather*) . . . . .	1917	Paper mâché	48	—
60	Vase of Flowers*) . . . . .	1921	Paper mâché	40	—
61	Female Figure*) . . . . .	1919	Metal and wood	—	Falk Collection, Geneva
62	Woman with Arm- chair*) . . . . .	1918	Wood and metal	—	Private Collection
63	Standing Woman*) . . . . .	1917	Wood and metal	—	Private Property
64	Female Figure*) . . . . .	1923	Misc. metals	140	—
65	Female Figure . . . . .	1923	Painted wood	63	—

\*) All subjects marked with a cross are Sculpto-paintings.

## ПОКАЗЧИК СВІТЛИН

Число світлини	Назва	Рік	Матеріал	Висота в см.	Чия власність
Колірова } світлина }	Сидяча жінка*) . . .	1921	Паперова маса	68	—
1	Жінка . . . . .	1909	Штучний камінь	40	Приватна збірка
2	Жіноче торсо . . . .	1909	Гіпс	110	—
3	Жінка з дитиною . .	1910	Гіпс	100	—
4	Танечниця . . . . .	1911	Бронза	42	Збірка Шілера, Берлін
5	Сидяча жінка . . . . .	1911	Гіпс	—	Приватна збірка
6	Спочиваюча жінка . .	1911	Мармор	35	Музей Фолькванга, Гаген
7	Жінка з дитиною . .	1911	Гіпс	45	Приватна збірка
8	Сальомея . . . . .	1910	Штучний камінь	100	Приватна збірка
9	Поцілунок . . . . .	1911	Гіпс	200	—
10	Червоний танок . . .	1913	Помальований гіпс	110	Приватна власність
11	Кулачні бойці . . . .	1913	Штучний камінь	45	Збірка Магнелі, Флоренція
12	Танок . . . . .	1912	Бронза	60	Збірка Келера, Берлін
13	Сидяча жінка . . . . .	1920	Гіпс	45	Збірка Фалька, Женева
14	Стояча жінка . . . . .	1915	Бронза	36	Приватна збірка
15	Статуета . . . . .	1923	Червоне дерево	45	Приватна власність
16	Статуета . . . . .	1917	Фаянс	34	Приватна власність
17	Статуета . . . . .	1917	Фаянс	34	—
18	Танагрський мотив .	1915	Бронза	32	Приватна збірка
19	Статуета . . . . .	1914	Гіпс	60	Збірка Фалька, Женева
20	Торсо . . . . .	1915	Мармор	48	Приватна збірка
21	Торсо . . . . .	1923	Мармор	85	Приватна збірка
22	Торсо . . . . .	1916	Бронза	48	Музей „Kronprinzenpalais“, Берлін
23	Чорне торсо . . . . .	1909	Бронза	44	Музей у Мангаймі
24	Мущина . . . . .	1922	Бронза	57	Збірка Шілера, Берлін
25	Похилена жінка . . .	1922	Бронза	61	Музей в Осака, Японія
26	Стояча постать . . . .	1921	Бронза	67	Музей у Ротердамі
27	Сидяча жінка . . . . .	1922	Мармор	45	Музей у Ротердамі
28	Сіре торсо . . . . .	1922	Шлесський мармор	58	Приватна власність
29	Рисунок . . . . .	1914	—	—	Приватна збірка д-ра Візе, Липськ
30	Рисунок . . . . .	1914	—	—	Приватна збірка
31	Рисунок . . . . .	1914	—	—	Приватна власність
32	Рисунок . . . . .	1916	—	—	Приватна власність
33	Рисунок . . . . .	1916	—	—	Музей „Kronprinzenpalais“, Берлін

\*) Скульпто-малюнок.

Число світанки	Назва	Рік	Матеріал	Вишина в см.	Чия власність
34	Рисунок . . . . .	1923	—	—	Приватна власність
35	Рисунок . . . . .	1919	—	—	Музей у Мангаймі
36	Рисунок . . . . .	1919	—	—	Приватна збірка
37	Рисунок . . . . .	1919	—	—	Приватна збірка
38	Рисунок . . . . .	1919	—	—	Музей у Ротердамі
39	Рисунок . . . . .	1919	—	—	Музей у Мангаймі
40	Рисунок . . . . .	1919	—	—	Музей в Есені
41	Рисунок . . . . .	1922	—	—	Приватна збірка
42	Рисунок . . . . .	1919	—	—	Приватна власність
43	Рисунок . . . . .	1919	—	—	—
44	Натюрморт . . . . .	1921	Аквареля	—	Приватна власність
45	Жіноча постать . . . . .	1920	Аквареля	—	Приватна власність
46	Натюрморт . . . . .	1918	Аквареля	—	Приватна збірка
47	Натюрморт . . . . .	1918	Аквареля	—	—
48	„Медрано“ . . . . .	1912	Дерево, шкло, метал	80	—
49	Жінка перед зеркала- лом*) . . . . .	1916	Дерево й метал	—	Збірка Фалька, Женева
50	Жінка перед зеркала- лом*) . . . . .	1917	Паперова маса	—	—
51	Голова*) . . . . .	1916	Дерево	38	Збірка Гольца, Монахів
52	Натюрморт*) . . . . .	1921	Паперова маса	—	—
53	Жінка й натюрморт*) . . . . .	1921	Паперова маса	—	—
54	Жіноча постать*) . . . . .	1918	Дерево й метал, помальовані	—	Приватна збірка
55	Сидяча жінка*) . . . . .	1919	Паперова маса	—	—
56	Жіноча голова й натюрморт*) . . . . .	1916	Дерево	25	—
57	Натюрморт*) . . . . .	1915	Дерево	—	—
58	Жінка з філіжан- кою*) . . . . .	1915	Дерево	—	—
59	Купальниця*) . . . . .	1917	Паперова маса	48	—
60	Ваза з квітками*) . . . . .	1921	Паперова маса	40	—
61	Жіноча постать*) . . . . .	1919	Метал й дерево	—	Збірка Фалька, Женева
62	Жінка з кріслом*) . . . . .	1918	Дерево й метал	—	Приватна збірка
63	Стояча постать*) . . . . .	1917	Дерево й метал	—	Приватна власність
64	Жіноча постать*) . . . . .	1923	Ріжні метали	140	—
65	Жіноча постать*) . . . . .	1923	Помальоване дерево	63	—

Скульпто-малюнок.

