

УДК 73.03(477)“19”

*Вежбовська Ліліана Романівна,
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв*

**ОБРАЗ «ВІДСУТНЬОГО»
У СКУЛЬПТУРІ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА**

У статті досліджується введене у скульптуру О.Архипенком поняття «порожнього простору». Завданням статті є спроба окреслити сам творчий метод О. Архипенка, який полягає, зокрема, у моделюванні простору відповідно до його символічного значення. Здійснюється спроба довести, що таким чином порожній простір набуває самостійного значення у скульптурі. У статті також проводяться аналогії з іншими подібними пошуками у мистецтві ХХ ст.

Ключові слова: Олександр Архипенко, «порожній простір», моделювання простору, увігнутість, прозорість, символічна форма.

В статье исследуется понятие «пустого пространства», которое ввёл в скульптуру Александр Архипенко. Задача статьи – очертить сам творческий метод А. Архипенка, который заключается, в частности, в моделировании пространства в соответствии с его символическим значением. Осуществляется попытка доказать, что таким образом пустое пространство приобретает самостоятельное значение в скульптуре. В статье также проводятся аналогии с другими подобными поисками в искусстве ХХ века.

Ключевые слова: Александр Архипенко, «пустое пространство», моделирование пространства, вогнутость, прозрачность, символическая форма.

The article investigates the concept of «empty space» entered in sculpture by Alexandr Archipenko. The task of this article is to identify the creative method of Archipenko which is, in particular, in modeling space according to its symbolic value. This is attempt to prove that in this way the space acquires independent significance in sculpture. The analogy with other similar searches in the art of 20-th century is made in the article.

Key words: Alexandr Archipenko, empty space, modeling space, concave, transparency, symbolic form.

Актуальність теми зумовлена потребою вирішення ряду мистецтвознавчих проблем, пов'язаних із мистецтвом скульптури Олександра Архипенка та його новаторств. Вплив Олександра Архипенка на сучасну скульптуру важко переоцінити. Проте проблема полягає в освоєнні не стільки стилю Архипенка, скільки його творчого методу, без якого його новаторства втрачають первинний сенс. Одна з основних проблем, яку розв'язав у скульптурі Архипенко – це проблема простору, через яку проходять і всі інші знахідки скульптора. Але це питання і досі залишається не достатньо закріпленим в історії світового мистецтва. Так, поняття «простору» і «порожнечі» нині

найчастіше згадуються у контексті мистецтва Альберто Джакометті та Генрі Мура, тоді як без мистецьких знахідок Архипенка вони також втрачають своє феноменологічне звучання. Тому завдання статті – заповнити мистецтвознавчі прогалини в цьому питанні, а також – виявити специфіку творчого методу Олександра Архипенка через розкриття введеного ним феномену «порожнього простору» у скульптурі.

Стаття базується на дослідженні самих текстів Олександра Архипенка – його «Теоретичних нотаток», його скульптурних робіт, а також на матеріалах досліджень мистецтвознавця Д. Горбачова та інших науковців.

Усунути щільність речей, натякнути на іншість, у видимому дати проявитись невидимому – це була вимога часу. Першим до такого кроку вдався кубіст Пабло Пікассо у 1907 р. у його «Авіньйонських дівчатах». Деформація образу людської натури, яка навіть друзям митця здалася блюзнірством, дуже скоро знайшла своє виправдання у портретах у стилі кубізму, зображення яких синтезується наче з гострокінечних уламків розбитого дзеркала («Портрет Воллара»). І хоч сам Пікассо особливого символізму у свої твори не вкладав, усе ж його новаторства створили передумови для інших митців. Про духовне в мистецтві заявляв не лише Кандинський, але й Пауль Клеє, Франц Марк, Казимир Малевич, Олександр Богомазов та ін. митці. Їхні обґрунтування модерних пошуків дають можливість по-іншому подивитися і на роботи Пікассо, і помітити, що у вщент порушеній цільності речей з'являється дещо неможливе досі: світло струмує зі складених із уламків грудей – невидиме стає видимим. У місці цього прориву з'являються проблески того, що натякає на внутрішнє світло, на невідомість, приховану в самій людині. Насправді, й класичне мистецтво не було позбавлено цієї «внутрішньої наповненості», але вона залишалася прихованою. А час Модернізму ознаменував потребу приховане витягнути на поверхню, щоб не дати йому бути приспанним у тілесних оболонках.

Отже, деформовану й трансформовану у кубізмі реальність митці поспішили заповнити новим духовним змістом. Тому й отвори у скульптурі Архипенка і «Чорний квадрат на білому тлі» Казимира Малевича – на своєму місці: очевидна не випадкова поява схожих імпульсів у різних мистецтвах. Цікаво, що відбувається це в один і той же час: Архипенкова «Хода» (1914–1915), і «Чорний квадрат» Малевича (1915). Для обох митців зазначені твори мали значення відкриття. Отже, цей крок у мистецтві хтось мав неминуче здійснити.

Д. Горбачов звертає увагу на те, що Архипенко закріпив і поглибив у скульптурі те, що Пікассо зробив у малярстві [7]. «В той час, тобто 1908 року, говорили, що поняття простору міняється вже майже протягом ста років. Але в пластиці не було нічого нового. Отже, це нове, чого бракувало, приносив у пластику я. Я винаходив нові форми й головне – займався простором» [3].

Отже, до поняття «простору» Олександр Архипенко у своїй творчості підійшов концептуально. На його думку, у мистецтві ця проблема «духовно є не менш важливою, ніж форма матеріалу, тому що простір стає символом» [1, с. 509]. Звідси – застосування порожнього простору у скульптурі як знакової величини. Точкою відліку власного моделювання простору скульптор називає 1912 р. [1, с. 508]. Для нього настільки важливим було відчуття новаторства в цьому питанні, що він, передусім, ставить перед

собою ціль з'ясувати, що ж раніше у мистецтві вкладалося у поняття простору. Він робить висновок, що «ідея простору стосується скоріше глибини в живописі, представленому перспективою або багатством кольору». Натомість, Архипенко констатує: «Самостійне і символічне значення форми простору, подібне до значення форм самого матеріалу, не бралися до розгляду і ніколи не використовувалися» [1, с. 508].

Звичайно, почати треба з того, що в той час усі мистецтвознавчі поняття, і «простір», зокрема, перебували в становленні. Так, наприклад, нині ми говоримо, що у бароковому мистецтві певний простір належить статуї – часто в ньому передбачається присутність іншої, «подвійної» статуї. Але в той же час це поняття не було настільки розвинутим. А також очевидно, що Архипенка цікавить зовсім інший аспект.

Щодо його поняття «глибини», – також не все так просто. Наприклад, активну фазу досліджень барокового мистецтва Генріх Вельфлін започаткував лише в останній чверті XIX ст. Його праця «Ренесанс і Бароко» опублікована лише у 1888 р., а повне дослідження у визначенні відмінностей стилю виходить лише у 1915 р. [6]. Саме в цих працях Вельфлін у своїх знаменитих п'яти парах понять і відмінностей між мистецтвом Ренесансу і Бароко по-новому інтерпретує поняття «глибини». Глибина в нього не залежить від перспективи (адже вона однаково присутня як у ренесансовому, так і бароковому мистецтві). Проте ренесансовому мистецтву Вельфлін залишає характеристику «площинності», а бароковому – «глибинності». Остання, власне, з'являється там, де класична система поділу на плани зазнає деформації, а перехрещення планів картини, їх нечітке перетікання одного в один, стає знаковим і таким чином призводить до втрати характерної для класичного мистецтва розчленованості. Разом з нею відбувається й втрата статичності мистецького твору. Ті самі чинники, за Вельфліним, є актуальними і для барокової скульптури і не дають можливості сприймати її у звичних для ренесансу межах площини [6, с. 126]. Саме рух, динаміка у творі призводить до появи справжньої глибини: зі стану сталого мистецтво переходить у стан становлення.

Стан становлення, постійного руху вперед, постійних змін були творчою настановою Олександра Архипенка.

Є дещо надзвичайно важливе в тому, що Архипенко прийшов до мистецтва саме через Мікеланджело. Фактично, через освоєння досвіду великого флорентійця він вивчив особливості класичної скульптури. І оскільки освоював його графічно, то саме поетика лінії Мікеланджело, її особливий магнетизм залишилися художнім досвідом Архипенка. Але за дужки був винесений тілесний аспект Мікеланджело: він перетворюється на певну протилежність в Архипенка. Фактично, у цьому пункті ми можемо стверджувати про подолання грецького начала у мистецтві. Цей аспект потребує окремого дослідження, тому нині дозволимо собі лише побіжно зупинитися на ньому. Адже, фактично, лише через подолання грецького відкривається шлях до нової образності, яку, власне, й маніфестували авангардисти. Звідси й потяг до нематеріального і зв'язок з усім мистецтвом, яке також містило в собі імпульс духовного. Саме тому Архипенку цікава готика, дохристиянське мистецтво і таке, на якому не лежить відбиток грецького: мистецтво Океанії, мистецтво Стародавньої України.

Готика цікавила Архипенка в контексті розв'язання проблеми простору, деформації і трансформації людської фігури. Як у готиці статуя вписана в архітектурний простір собору, так у Архипенка через ту саму трансформацію форма стає тим контурним обмеженням для його активної структури – порожнього простору. Він візуалізує для нас невидиме. «У готики я запозичив трансформування пропорцій як посередника для вираження духовної сутності» [1, с. 453].

Важливо також те, що, фактично, Архипенко провів скульптуру через стадію абстрактного мистецтва і тут же перейшов до нової образності. Важливість абстракції він пояснював тим, що його метою було «поєднати дух і матерію, щоб отримати нову форму, яка мала б символічний зміст і творила асоціації, пов'язані з природою і людським досвідом». Саме це він називає «абстрактною реальністю, що формує сучасний стиль» [1, с. 474]. Разом із тим, Архипенко виступав проти «примусового модернізму», що «керується холодною догмою «абстракції заради абстракції» [1, с. 474].

Усі згадані пошуки становлять ту основу, на якій формується ідея «простору» О. Архипенка, яку скульптор обґрунтував у власних теоретичних нотатках у розділі XIV «Простір»: «Традиційно люди вірили, що скульптура починається там, де матеріал торкається простору. Таким чином, простір розуміли як своєрідну рамку навколо маси. (...) Ігноруючи цю традицію, я експериментував, використавши протилежну ідею, і дійшов висновку, що скульптура може починатися там, де простір оточується матеріалом. В таких випадках саме матеріал стає рамкою навколо частини простору, яка має свою власну значущість» [1, с. 508].

Отже, передусім, Архипенка цікавив обрамлений простір. Саме так він дивився на світ і бачив у ньому не самі речі, а ті образи, які вони формують своїми обрисами в порожнечі: «Погляньте на он той стілець, на якому ніхто не сидить. Все, з чого він, на загальну думку, складається – ніжки, спинка, те, на що сідають, – все це, по-моєму, не надто важливе. Для мене головне те, що є, чи, скоріше, чого нема в його об'ємі. Проміжки порожнечі. І так у всьому» [3]. Так само він описує у своїх теоретичних нотатках можливість побачити між двома однаковими вазами третю «відсутню» вазу [1, с. 509].

Власне, саме це побачене «відсутнє» Архипенко намагається зафіксувати у матеріалі, надати йому форми.

Для пояснення сутності «відсутнього» Архипенко вдається до паралелей з музикою: «Його можна порівняти з музичною паузою і пояснити таким чином: ритм у музиці можливий тільки якщо звук осмислено йде за тишею, а тиша – за звуком; кожна музична фраза формується з певної протяжності звуку і певної протяжності тиші між звуками. (...) Використання тиші і звуку в симфоніях є аналогічним використанню форми значущого простору і матеріалу в скульптурі» [1, с. 511]. Феномен Архипенкового сприйняття відсутнього проявляється навіть у сприйнятті музичного мистецтва: він спостеріг, що у «Дев'ятій симфонії» Бетховена «довга пауза зустрічається двічі і народжує таємницю і напругу» [1, с. 511].

Проте Архипенко завжди наголошував, що «порожній простір» не може бути випадковим, а обов'язково духовно зумовленим, символічним.

Щодо символізму, то він виокремлював три групи символів: перша група – символи, встановлені за домовленістю, друга – релігійні символи, і третя – створені

індивідом і виражають його власну психологію і чуття [1, с. 466]. Архипенко відразу ж констатує, що саме третю групу символів він використовує у мистецтві.

Символізм скульптор розглядає як «психофізіологічну спроможність використовувати одну річ або одну форму, щоб виразити інші, в сенсі паралелізму» [1, с. 467]. Наголошуючи, що за своєю природою мистецтво пов'язане з внутрішньою дією, митець констатує неспроможність натуралізму її відтворити. Натомість, на його думку, це можливо у «творчому процесі перетворення натуралістичних ліній на символи» [1, с. 467].

Таким чином, створений твір мистецтва стає свідченням духовних причин, що його породжують. І тому у творі має утворитися духовна реальність, паралельна тій реальності твору, яку споглядає глядач [2, с. 213].

Митець також прагне до створення нової символіки, «яка абстрагує і спіритуалізує предмет таким чином, що колір-форма стають синонімами предмета» [2, с. 237]. Звідси й сміливе новаторство Архипенка з запровадженням у скульптурі поліхромії і застосування увігнутостей і порожнього простору.

Архипенко висуває ідею «матеріалізування форм, які не існують»: «Згідно з законами асоціації або перетворення людина може опинитися перед ніколи раніше не баченим об'єктом, але відчувати, ніби уже давно з ним знайома» [1, с. 506]. Архипенко вказує на незвичайність подібного досвіду, яка навіть дає підстави повірити, що «феномен «вже-колись-баченого» виникає з попереднього спадкового існування, тепер реінкарнованого; але це може бути тільки відбитком чогось із особистого досвіду» [1, с. 506]. Він також допускає, що «крім минулого, й туманне майбуття є приступним для психофізіологічної діяльності, в якій, ніби вві сні, можуть з'являтися речі майбутнього». І резюмує: «Це привілей тих художників, котрі у творчому стані сприймають силу одкровення і передвістя» [1, с. 506]. Цю концепцію Архипенко називає однією з найважливіших психологічних умов творчості, яка стає поштовхом до розвитку.

О. Архипенко вказує на спосіб, у який він працює з проявленою («матеріалізованою») формою «неіснування». У нього виникає концепція «моделювання форми простору», яку, фактично, можна назвати його авторською технікою, і ґрунтується вона на символічних, асоціативних та естетичних засадах. Даний творчий процес він порівнює з «психофізіологічним відновленням відсутнього предмета, що спочиває десь у нашій пам'яті. Це певний обрис простору, який стає відбитком того, чого нема, і творчо відновлює те, що є в нашій пам'яті. Безцільно проколота дірка ніколи не зможе стати належним символом. У мистецтві обриси порожнього простору мають бути не менш значущим смислом, ніж обриси монолітного матеріалу» [1, с. 511].

Таким чином, Архипенко прагне довести, що мистецтво твориться саме духовними категоріями: «Рівносильність духовного і метафізичного, яка примушує простір символічно промовляти про неіснуючу форму, показує свою неминучість у мистецтві та винахідництві» [1, с. 507]. Тому дану ідею Архипенко також назвав «прогресом через відсутність» [1, с. 508].

Наповнений символізмом простір – це не лише отвори в скульптурах. Це також застосування увігнутостей (конкейвів) у скульптурі. Архипенко вказує на складний метод роботи з увігнутостями. Проте перетворений таким чином матеріал справді стає

промовистим – він натякає на певну присутність відсутнього, можливість побачити щойно невидиме.

Архипенко наголошує на психологічній значущості увігнутостей: «Вони сприймаються як символи відсутньої форми і стають виразниками асоціацій і відносності» [1, с. 505].

Іноді Архипенко використовував подвійну увігнутість (увігнутість усередині увігнутості), а також – їх ритмічне повторення. Для нього було важливо комбінувати позитивні і негативні форми: «Усе позитивне і негативне за законом протилежностей зрештою зливається в одне».

Відсутність як таку, негативну форму, Архипенко сприймає як «причину й імпульс до творчого спонукання», подібну до латентної сили в природі [1, с. 505].

Такий метод також допомагав Архипенку уникати зайвої конкретності у мистецтві.

Тепер, враховуючи знайдені складові творчого методу Архипенка, спробуємо «прочитати» порожнечі в його скульптурах. Першим вдалим експериментом із застосуванням порожнього простору Архипенко називав «Ходу» 1915 р. Це постать жінки, яка іде і в своєму устремлінні вперед долає простір. Але, разом з тим, у своїх порожнечах й увігнутостях вона несе свій власний обрамлений простір, вона сама стає його рамою, оболонкою. І простір цей набуває символічного значення, перетворюється на значущий жест. Відсутність матеріального у кількох фрагментах жіночої постаті натякає на потребу знайти невидиме, душевно-духовне. Обриси порожнього простору на місці обличчя нагадують об'єми рук; на місці завжди акцентованих у мистецтві тілесних жіночих форм – обриси музичного інструменту (скрипки, швидше за все). Якщо розглядати саме цю середню порожнечу, інші кубічні частини оптично перетворюються з фрагментів одягу на крила ангела. І так перед нами оживає ствердний образ людини-духовної істоти. Абстракція відіграла свою роль у процесі перетворення і відступила перед народженим у глядача образом.

Окреме місце в Архипенковому доробку займає прозора плексигласова скульптура. Основні роботи у цьому матеріалі створені у 1948–50-х рр. У своїх записах сам скульптор зазначає, що «електричне світло всередині пластмаси як новий елемент скульптури» почав використовувати у 1947 р. [1, с. 475]. Для обробки цього матеріалу йому також довелося створити спеціальну машину. Цих робіт не так вже й багато. З найвідоміших – це «Піднесення», «Релігійний мотив», «Вертикаль», «Вперед». Але тут втілені всі його знахідки. Сам він писав: «Я використовую плексиглас і нові технічні методи для того, щоб моделювати чотири елементи: світло, прозорість, простір і увігнутість. Це несе естетичну експресію» [1, с. 516].

Пластик більше відповідав просторовим пошукам Архипенка, оскільки дозволив уникати неминучого у роботі зі склом чи кристалами заломлення і регулювати точність форм [1, с. 515]. «Пластик, освітлюваний зсередини, створює особливий «ефірний» ефект, особливо відчутний у напівтемряві. Прозорий плексиглас творить враження якоїсь потаємної сутності, на відміну від дерева або мармуру, з їх зовсім уже матеріальною поверхнею» [1, с. 516].

Про плексигласовий «Релігійний мотив» (1948) писав: «У скульптурі дуже часто психологічна та естетична принадність виходить із загального обрису, де починається

контур простору і матеріал вже не має значення. В деяких випадках трапляється протилежне: психологічна приналежність зосереджується на масі матеріалу, що оточена обрисом, і простір не має ваги» [1, с. 518].

Плексигласова скульптура дозволила Архипенку здобути досвід, через який риси прозорості, нематеріальності, невагомості він зміг повідомляти своїм скульптурам і в інших матеріалах. Або, можна стверджувати, що він здобув незалежність від матеріалу у власних роботах. Так, зникання ваги й об'єму він досягав через наданий кут, увігнутість і охоплення світлом. Він зумів так приборкати матеріал під освітленням, що форми здаються дематеріалізованими, прозорими, відмежованими ледь помітним контуром. Так, подібні враження викликають навіть його величезні чотириметрові «Залізнi постаті» (1951), що фланкують вхід в Університет у Канзас-Сіті.

Залишається зазначити, що питання «простору» Архипенко актуалізував таким чином, що це поняття у своїй символічній якості здобуло свого розвитку вже у мистецтві інших митців. Проте, тут також є деякі нюанси. Нині жодна мистецька виставка не обходиться без упізнаваних скульптурних елементів, уведених у пластику Архипенком: порожнечі і увігнутостей, кольорової скульптури. Але набагато менше митців зрозуміли сам творчий метод скульптора. Так, у цьому контексті одним із учнем Архипенка був Альберто Джакометті, який трансформував Архипенкову порожнечу «назовні» скульптури, оточив нею надтонкі дематеріалізовані скульптурні постаті.

Зрештою, розвиток подібних ідей триває незалежно від учнівства у майстра: його знахідки стають здобутком художньої свідомості всього людства. Так, досвід «порожнечі» як вислову духовності світу шукав один із засновників перформенсу француз Ів Кляйн у 40–60-х рр. ХХ ст. Його «порожнеча» синтезувалася у переживанні синього кольору як спроби пережити «нематеріальність».

У сучасному мистецтві цей досвід знаходимо, наприклад, у мистецтві українського художника Тиберія Сильваші, який у своїх величезних просторових інсталяціях пропонував глядачеві між кольоровими балками знайти свої конфігурації. Інсталяцію «Перший жест», виставлену на «ГогольFest» у 2012 р., Сильваші концептуалізував цитатами персонажів-ангелів з фільму «Небо над Берліном 2» (1993): «... Дозвольте нам жити в ваших очах, дивіться на ваш світ через нас...»

Досвід Архипенка важливий також і тим, що як справжній шукач і винахідник, він постійно фіксує власний досвід, зауважуючи невідповідності, акцентуючи евристичний аспект власних новаторств.

І, з одного боку, порожній простір у скульптурах Архипенка дає можливість нашій свідомості «заповнити» його саме тими рисами, які ми уявимо, а не які нам міг би нав'язати художник: це не портрет когось конкретно, а свого роду мислеформа, яка веде не в що інше, як у проникнення у внутрішній світ. Це простір, залишений людській свідомості для домислення. Але, з іншого боку, набагато важливішим є інший аспект: з переживанням самого простору у скульптурі Архипенка важливо витримати саме ефект присутності незримого; залишитися у межах обрамлення, уявити саме ту форму простору, яку залишив нам автор, фактично, увійти в неї. Це, швидше, той спосіб переживання, на який вказував як на необхідний у сприйнятті своїх творів Марк Ротко: потребу дуже близько розглядати його «кольорові поля», увійти в них і відчувати саме ті духовні

ОБРАЗ «ВІДСУТНЬОГО»
У СКУЛЬПТУРІ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА

переживання, які відчував сам автор. Отже, цей простір, його форма нас пов'язує з чимось іншим, чого можна досягнути лише за допомогою думки та інтуїції. Тоді, власне, й відбувається акт одкровення, який був ціллю Архипенка: проявляється образ відсутнього.

Література:

1. Архипенко О. 50 років творчості (1908–1958) / О. Архипенко // *Хроніка* 2000. – 2009. – Вип. 2 (77). – С. 438–594.
2. Архипенко О. Теоретичні нотатки / О. Архипенко // *Хроніка* 2000. – 1993. – Вип. 5 (7). – С. 208–255.
3. Асеева Н. Олександр Архипенко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.interesniy.kiev.ua/articles/oleksandr-arhipenko>
4. Вежбовська Л. Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст.: дис. ... канд. мист.: 17.00.01. – Київ, 2006. – 203 с.
5. Вежбовська Л. Р. Скульптор Архипенко. Свій у Парижі, Берліні та Нью-Йорку, чужий у Києві. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/37501/Skulptor_Arkhipenko_Svij_u_Paryzhi_Berlini_ta
6. Вельфлин Г. Основне поняття истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин ; пер. с нем. – Москва : В. Шевчук, 2009. – 344 с.
7. Горбачов Д. І архайст і футурист / Д. Горбачов // *Хроніка* 2000. – 1993. – Вип. 5 (7) – С. 190–208.
8. Горбачов Д. Сталь і ніжність: Олександр Архипенко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.aej.org.ua/History/1088.html>
9. Каталог ретроспективної виставки робіт О. Архипенка в багатьох країнах. Видання Смітсонівського інституту США // *Хроніка* 2000. – 2009. – Вип.2 (77). – С. 386–423.
10. Alexander Archipenko: vision and continuity/ Jaroslaw Leshko, exhibition curator. – New York : The Ukrainian Museum. – 2006. – 256 с.