

Традиції трипільської культури в творчій інтерпретації Олександра Архипенка

Олександр Архипенко – найбільш відомий скульптор початку ХХ ст. Його творча спадщина повна глибоких суперечностей і загадок. В наш час його твори викликають живий інтерес у мистецтвознавців, спонукають до розкриття ідейно-філософського чи езотеричного змісту художньої мови майстра.

Творчість Архипенка виникла на ґрунті, коли мистецтво почало набувати химерних форм під впливом нових ідейно-філософських підходів та концепцій сучасної епохи. Діяльність багатьох художників цього часу все більше набувала антигуманного характеру. На їх полотнах зазвучали нові ритми, наповнені холодним подихом абстракцій і механізму. Але об'єктом мистецтва Архипенка завжди залишається людина. Образ жінки займає в його творчості центральне місце. Для Архипенка жіноча стихія – основа творення. Художник прагне реставрувати магічну сутність жіночої природи, в якій вбачає символічний ключ до осягнення таємниць Всесвіту. В пошуках такого образу він увіобразив “дух” скульптур, створених у найрізноманітніші періоди розвитку культур людства.

Розглядаючи витворені ним численні жіночі фігури, що сидять або стоять, чи торси, помічаємо в більшості з них збережений модуль жіночої постаті. Особливо це простежується, наприклад, в скульптурних композиціях “Плоский торс” (1914), “Вази-жінки” (1916 – 1918), “Білий торс” (1916), “Жозефіна” (1935), “Толівудський торс” (1936), “Арабка”, “Торс у просторі” (1936), “Бесіда” (1936), “Ваза-жінка” (1956), “Статуя на алюмінієвому п'єдесталі” (1957). Всім розглянутим скульптурам притаманні спільні риси:

- узагальнення пластичних мас;
- чіткість та виразність силуету постаті;
- округлість стегон та конусоподібне завершення ніг;
- мало розвинена голова і відсутність рис обличчя.

У стилістиці художньої мови автора відчувається глибоке переосмислення традицій мистецтва давніх цивілізацій та народних майстрів. Скульптурні твори майстра набувають узагальнено-символічного звучання. Його скульптури перебувають у стані вічного творення. Важливе місце відведено ідеї, яка, пронизуючи тисячоліття, у формі різноманітних символів проникає в свідомість людей сучасної цивілізації й розширює межі світосприйняття.

Але ж звідкіля дістав митець перший спалах натхнення, і чому саме трипільська культура так оригінально вплинула на його свідомість?

Архипенко відчував спорідненість культур людства. Його мистецька ерудиція була глобальною. Діяльність скульптора на початку 1910-х рр. у Франції, яка багато в чому визначила характер нових завдань та можливостей мистецтва, принесла йому всесвітню славу. Архипенко відкрив також і незвичайне світосприйняття. Воно захоплювало глядачів своєю гармонією та злетом людської думки в глибини духовності. Так Архипенко весь час лишається художником людини.

У перших пошуках художньої виразності жіночого образу скульптор звертається до культури стародавніх слов'ян та народного українського мистецтва. Витвори невідомих майстрів лишили найглибші враження ще в ранньому дитинстві майбутнього митця.

Навчання юнака в Київському художньому училищі підсилює інтерес до скульптури стародавніх часів. Щоб більш детально вивчити твори стародавнього мистецтва і збагнути їх таємничу простоту й виразність, Архипенко бере активну участь в археологічних експедиціях. Це було пов'язано також з тим, що наприкінці ХІХ ст. значно зросла увага до історії рідного краю, а тому археологія зайняла значне місце в наукових пошуках того часу. Основним об'єктом уваги на початку ХХ ст. стали пам'ятки Причорномор'я. Відомий український археолог В.Хвойко (1850 – 1914) відкрив трипільську та черняхівську культури. Перші пам'ятки було знайдено на території Обухівського повіту Київської губернії 1896 р. Варто згадати, що з Київщиною тісно пов'язані дитячі та юнацькі роки Архипенка.

Розглядаючи жіночі статуетки Трипільля, вражаєшся простоті та виразності їх силуету. І хоча зовсім символічно намічені груди та голова, а в деяких статуетках вона зовсім відсутня, як і руки, ноги мають конусоподібне завершення, але відчуття незавершеності

твору не виникає. Для старовинних майстрів головною метою було те, щоб через символічний образ передати основну ідею.

Архипенка дивувався в творах трипільських майстрів той сконцентрований зміст, що перетворював переважно невеличку скульптурку чи керамічний виріб у своєрідну знакову одиницю, яка сприймалася як символ системи тої чи іншої світобудови та світосприйняття. Скульптор вбачає мету мистецтва саме в максимальному спрощенні, за допомогою якого в максимально лаконічній формі можна вкласти найглибший зміст. "Я досі захоплююсь вмінням людей, що живуть на лоні природи, – скажімо, негрів або наших селян – за допомогою дуже простих засобів повністю відтворити речі надзвичайно складні й витончені", – згадував автор [1, 109].

Аполінер писав, що в творчості Архипенка поряд з пошуками чистоти форм можна побачити найповніший зв'язок з традицією. Далі відомий критик зазначив, що головною особливістю скульптора є темперамент дикун і його прагнення посіяти насіння безумства. Апологета модернізму здивувало й те, що творчу уяву молодого Архипенка зовсім не зворушили твори відомих художників Відродження, які він вперше побачив в Луврі. Скульптор сприймав світ мистецтва зовсім по-іншому. Його вабило магічне мистецтво архаїки. Філософія ірраціонального, яка прагнула інтуїтивним шляхом охопити всі плани буття, була близькою його внутрішньому світові. А тому трипільські статуетки заповнили творчу уяву Архипенка від початку і до кінця творчого шляху. "Хто знає, чи думав би я так, якби українське сонце не запалило в мені почуття туги за чимось, чого я сам не знаю", – писав у спогадах скульптор [5, 150]. Його весь час ваблять твори, в яких відчувається близькість до творчості українських народних майстрів. Використовуючи уроки скульпторів минулого й народних майстрів, він знову запроваджує у пластику колір, будує форми на контрастах різних матеріалів. Так народжуються прості форми, які дуже виразні в своєму рухові й нагадують твори народних майстрів.

При перегляді музейних експонатів XVIII-XX ст. а також творів сучасного народного мистецтва бачимо, що в кераміці, гутному склі, металі, вишивці, ткацтві й килимарстві – в їхніх формах, орнаментиці, в самому характері – часто приховані риси сивої давнини. До найдавніших мотивів і орнаментальних сюжетів народного мистецтва належать й ті, що пов'язані з прадавніми поганськими віруваннями та уявленнями, коли зображення для людини були не

так предметами естетичної насолоди, як оберегами домашнього вогнища, уособленням злих та добрих дій природи, від якої давня людина себе не відділяла. Своєю магічною силою вони мали захищати й підтримувати людину в її важкій боротьбі за існування. Так поступово, шляхом постійних доповнень, змін, непомітних і споріднених варіацій та відбитків художнього смаку збирилися виношені й вивірені форми народного мистецтва.

Мистецтво стародавніх культур людства привертало увагу Архипенка переповненістю символами. Любов до символів скульптор унаслідував від свого діда, який займався іконним живописом. Згодом Олександр згадував: "Я був вихований на православній релігії. Єдине, що я з неї виніс, – це любов до символів, бо релігія переповнена ними" [1, 109]. Навчаючись у Київському художньому училищі, Архипенко захоплювався модерном, але справжнє натхнення давав символізм. Вже з перших творчих кроків скульптора відчувається його прагнення до вираження в скульптурних образах символу. Він писав: "Скульптура повинна бути значною й поза формою, щоб стати символом та викликати асоціації й зв'язки, що закріплені за допомогою стилістичних перетворень. Це підносить скульптуру до царини метафізики" [2, 228]. Художники беруть своє натхнення та творчі ідеї з творів символістів – письменників та музикантів. У своїх спогадах автор писав: "Якщо стиль у цей період був позначений рисами модерну, то моє натхнення було символічне. Я читав Малларме, якого саме переклали на нашу мову, й дуже любив Андреева, російського письменника і символіста водночас. Про мою пристрасть до символізму в цей період свідчать назви деяких речей. "Книга життя", скажімо. Або "Докір" " [1, 109].

Символізм давав змогу художникові викликати у глядача образ, ідею, почуття, оскільки він був притаманний людській свідомості з самих перших кроків на шляху культурного розвитку. За допомогою символів передавався образ світу. Але в символах закладене також і найбільш суттєве питання людської культури – проблема взаємовідношення людини з Всесвітом. Ця проблема гостро постала на початку XX ст.

Складність духовної кризи на межі двох століть була тісно пов'язана з історичними подіями. Так, М. Бердяєв писав: "У світ переможно увійшла машина і порушила віковичний лад органічного життя. Здається, в самій природі, в її ритмі колообігу, щось безповоротно надломилось" [3, 4-5]. "Це був час, коли поряд з великою

творчою працею руйнувались грандіози і здавалось, що ми стоїмо над безоднею”, – згадував також Іван Кавалерідзе [4, 118].

Разом з розвитком символів відбувається послаблення особистого досвіду – нумінозного. Символи поступово перетворюються в догми, які вже не переживаються, а повинні сприйматися на віру. Карл Юнг в цілому дає вірний опис протистанського “штурму символів”, який вів до звільнення людського розуму від мертвих стереотипів. Але на зміну Реформації прийшла епоха раціональної Просвіти, а за нею настав, писав Юнг, “жахливий тріумф нашої науки”. Внаслідок, європейська культура лишилася “захисних стін” символів, що було причиною ідеологічного хаосу. Тому виникла необхідність пошуків у культурі стародавніх народів світу того, що було втрачено сучасною епохою. Цивілізація, яка втратила своїх богів, на думку К.Юнга, приречена, оскільки в міфі були встановлені життєві координати. Міф повертає до джерел, в первинні часи існування, відновлює минулі події, які мають свою доцільність у сучасному. Далекі предки зберігали гармонію за допомогою міфології, магії, ритуалів. А тому, коли міф руйнується, людина відчуває своє існування безглуздом. На протязі тисячоліть предки жили у тісних відношеннях з “колективними уявленнями”, які з первинних часів існування визначали хід життя. Але сучасне людство, відмовилося від міфологічних уявлень. Специфічно людським, як стверджує Юнг, є колективне несвідоме, в якому “осіли” ці уявлення. “Я вибрав поняття “колективне”, оскільки мова йде про безособове, що має не індивідуальну, а всезагальну природу,” – писав К.Юнг [8, 478].

Зростання інтересу до міфотворення було характерною рисою творчого шляху багатьох художників початку ХХ ст. Логіка юнгівського вчення однозначно приводить до висновку, що міфотворення – це безперервний процес, властивий людству у всі часи свого існування. На початку ХХ ст., стверджує К.Юнг, міфи створені на основі того ж універсального соціально-психологічного механізму, що й в далекому минулому.

Звертаючись до стародавніх міфів, легенд, епосу, О.Архипенко створює власний міф, де проявляється особисте і загальнолюдське усвідомлення таємниць буття. У своїй творчості художник порушує найдавніші ідеї та уявлення людства, які за Юнгом, зведені до архетипів (першообразів). К.Юнг стверджує, що поданням архетипу є символ, і, мабуть, єдиний шлях проявлення “колективного безособового”. Найкращим вираженням архетипів є переважно міфи та казки.

На початку ХХ ст. гостро й трагічно відчувалась втрата єдності європейської культури та цілісності самої людини. Прогресивна інтелігенція шукала форму буття, намагаючись відновити втрачені зв'язки існуючого, знайти цілісність, створити новий універсум. Тому головною ідеєю багатьох філософських течій цього періоду була ідея цілісності та єдності. Рухаючись у спільному напрямку світосприйняття епохи, художники прийшли до думки про органічну цілісність людини й Космосу, баченню людини як вершини еволюції світу. Головну увагу митців привертала зв'язки і взаємодія різних цивілізацій, відношення людини і Всесвіту. Важливе значення відводилося самому інструменту пізнання світу, тобто мові спілкування між культурами різних епох, для того щоб на цій основі створити нові наукові й художні моделі світобудови. Художники знову повернулися до першоджерел природного пантеїстичного світорозуміння, що сприяло розширенню кордонів мистецтва. На цьому ґрунті виросло мистецтво авангарду. Його основу становлять національні і загальнолюдські традиції світової культури. “Слід мати на увазі, що український фольклор в його найширшому розумінні, в тому числі народне мистецтво, служили важливим чинником колоризму авангардистів України. Українські художники... вписали ряд важливих сторінок до історії авангардних рухів” [7, 10-11].

Цілісність сприйняття світу, яку художники авангарду намагаються відновити, характерна стародавнім цивілізаціям. Свідченням втілення такої діяльності є один із головних мотивів поганської культури – мотив богині-Рожаниці. Мотив Великої Богині – Праматері життя в українському народному мистецтві зустрічається рідко. Цей невідомо змінений мотив, можна побачити в керамічних творах. Зображення великої богині належить до концептуальних образів народного мистецтва, які вистояли перед руйнівною дією століть.

Архетип матері є одним із стародавніх архетипів, прояв якого ми можемо знайти майже в усіх культурах світу. Архетип матері охоплює не тільки власну матір людини, але також і всі материнські фігури, більш того, сюди входять жінки взагалі, міфологічні образи матері (образ Матері Природи, Венери, Діви Марії та ін.). Міфологічний символ Матері-богині-Рожаниці втілює в собі найбільш значущий ідеал всіх поколінь людства.

Цей мотив знайшов своє продовження і в мистецтві багатьох художників ХХ ст. Для Архипенка він став одним із головних. І перше знайомство з ним було, очевидно, через трипільську культуру. Натомість в творчості Олександра Архипенка архетип “матері” проявився через ключові теми: “Мати” і “Жіноча фігура”. Твори митця викликають нескінченну низку асоціацій, пов’язаних з природою та досвідом людини.

Трипільські статуетки жінок були, напевно, вираженням ідеї вічного коловороту життя, ідеї родючої сили зерна, де магія родючості степів тісно перепліталася з магією жіночої вагітності. У творчості скульптора він набуває ще більшої глибини. В ньому химерно переплітаються і магія, й різноманітні грані почуттів, й особистості жіночого характеру. Художник ніколи не зупинявся на догмах чи абстрактному інтелектуалізмі. Його творча натура руйнувала всі старі рамки і вносила у мистецтво щось нове або забуте, чи приховане тисячоліттями. А тому всі його твори наповненні живим імпульсом. У них ніби закріплені уявлення про вічний порядок і гармонію Всесвіту.

Знайома з юних років творчість Малларме, залишила глибокий слід в душі Олександра. Мова художніх символів французького поета знайшла своє продовження в його скульптурних творах. Архипенко, як і Малларме, робить людей своїми співавторами, але ніколи не дає до кінця розгадати свій символічний образ. Скульптор трансформує через свій власний духовний досвід релігійні й міфологічні символи і на їх основі створює особисті. Тому дуже складно розкрити їх основний зміст, прочитати головну ідею. Інтелектуально-філософське підґрунтя багатьох пластичних композицій ускладнюють спілкування з ними глядача, який не хоче докласти своїх зусиль. З цього приводу сам автор відзначив: “Світ хотів би, щоб митець виклав усе як на долоні. Щоб той світ прийшов і без ніякого зусилля побачив все. Мені здається, що в такому разі не було б ніякого творчого мистецтва, адже митець повинен творити. Митець, який творить, приневолює й глядача. Він дає імпульс, що штовхає і його, глядача, згідно з законами універсального руху. Коли подати глядачеві символ, він мусить почати і сам творчо мислити” [5, 155].

Головну мету художника становить “з’єднання духу та матерії, щоб дістати нову форму, яка мала б символічне значення і визивала б асоціації, пов’язані з природою та людським досвідом” [1, 228].

У своїй творчості Архипенко займається психологічними експериментами, “грою”, пошуком невідомих та нерозкритих духовних граней жіночої сутності. Автор приховує зміст художнього твору чи символу, який у вигляді первинного сигналу, встановлював би спілкування автора з глядачем, викликаючи магією пластичних форм, ліній, кольору та простору в сприймаючій свідомості аналогічні ілюзорні стани. Скульптор брав своє натхнення не тільки із власних психологічних спостережень, але й з буденного життя, з образів природи, з вічної скарбниці стародавніх міфів та легенд народів світу.

На символічну спрямованість художньої мови Архипенка повною мірою вплинула творчість Леоніда Андрєєва. Навмисна психологічна та ідейно-філософська незакінченість образів-символів Андрєєва компенсована експресивною виразністю, створеною переважно за рахунок широких асоціативних порівнянь, які можуть виражати сутність, основну ідею. Природний світ прози Андрєєва зображується як світ людини. Андрєєв постійно зміщує ці два плани. Ця особливість властива і художнім творах Олександра Архипенка.

Архипенка вирізняє відкритість будь-якому досвіду світового мистецтва. Кожна людина для скульптора є не стільки портрет, скільки “людська фігура”, узагальнена форма. Він весь час займається пошуком мови форм спільної для всіх народів. Серед постійних мотивів його творчості – мотив форми “внутрішнє – зовнішнє”, простору та маси. Ці універсальні відношення завжди цікавлять скульптора як спосіб викликати численні асоціації, які пов’язані з подіями у природі, наприклад, народженням, розвитком, існуванням та іншим. За характеристикою самого Архипенка, порожннине його скульптур впливають з творчих джерел, психологічна значущість цих порожннин також спонукає до творчого акту. Порожннине сприймаються як символи відсутності форми і стають підставою для породження асоціацій та виникнення відчуття відносності. Саме у відсутності чогось, а не в присутності, митець вважав причину й імпульс творення.

Як стверджує О.Ф.Лосєв, в символічних скульптурах О.Архипенка, можна знайти “не тільки буквальне існування міфологічних образів, але й гостро пережиті намагання людини знайти звільнення від своєї обмеженості та утвердити себе у вічному та непохитному існуванні” [6, 160].

1. *Архипенко О.* Про себе // *Всесвіт.* – Київ, 1968. – № 1.
2. *Архипенко О.* Теоретичні нотатки // *Хроніка 2000.* – Київ, 1993. – № 6-7.
3. *Бердяев Н.* Кризис искусств. – М., 1918.
4. *Кавалерідзе І.* Ранок Країни // *Вітчизна.* – Київ, 1977. – № 7.
5. *Німенко А.* Невтомний шукач // *Всесвіт.* – Київ, 1987. – № 5.
6. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1995.
7. *Федорук О.* Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910-1930-ті рр.) // *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів.* – Київ, 1993.
8. *Jung C. G.* Letters // Ed. G. Fdler. – Princeton, 1973.