

МІФОПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА
(ОБРАЗИ ВІТАЛІЗМУ)

Сучасне мистецтво знаходиться у напруженому пошуку ідей, які допоможуть відновити втрачений зв'язок між тимчасовим і вічним, земним і небесним (матеріальним та ідеальним). Міфопоетика творчості видатного українського скульптора ХХ ст. Олександра Порфіровича Архипенка (1887 – 1964) дає високий зразок вирішення цієї проблеми. В епоху соціальних катаклізмів він зміг утвердити вічні ідеали людства.

Найбільш важливий для О.Архипенка період становлення творчості співпав з часом, коли в світовому мистецтві відбувався інтенсивний пошук нових форм вираження світосприйняття, яке революційно змінювалося. Мистецтво переходило від мимесису реалізму ХІХ ст. до міфологізму модерністських течій ХХ ст. Історичні перетворення дозволяють нам по-новому оцінити внесок О.Архипенка та І.Кавалерідзе в національну і світову художню культуру. Це потребує розробки нових підходів і методів вивчення їх творчого доробку, який належить ХХ ст.

Аналізуючи твори О.Архипенка, ми звертаємося до поняття “міфопоетика”. Воно розглядається як спосіб художнього освоєння матеріалу, який базується на використанні архетипічних знакових уявлень про всесвіт і стійких національно-культурних моделей. Дослідження міфопоетики стало надзвичайно плідним напрямком у сучасній науці (літературознавство, культурологія, філософія, семіотика та ін.), що може бути основою для досліджень у галузі мистецтвознавства, яке все частіше звертається до вивчення більш універсальних проблем на стику різних наук. Велике місце в обґрунтуванні і розробці теорії міфопоетики належить К.Юнгу, О.Фрейденов, П.Флоренському, Є.Мелетинському, С.Аверінцеву, В.Топорову, О.Лосєву та ін. В останні десятиліття ХХ ст. з'явилося багато досліджень з окремих проблем міфопоетики. Наприклад, архетип міста став об'єктом дослідження цілого ряду учених, таких, як А.Левінсон, М.Брунов, О.Іконников. Особливий інтерес в контексті даної дисертаційної проблематики викликає монографія С.Шубович “Архітектурна композиція в світлі міфопоетики”. Міфологічна основа символіки українського та світового живопису модерну та авангарду на початку ХХ ст. розглянута у статтях Н.Степанян, О.Тарасенко, Л.Сауленко, М.Гуски та ін.

Аналіз існуючої літератури свідчить, що важлива для мистецтвознавства і художньої практики проблема міфопоетики скульптури

О.Архипенка не була вивчена належним чином. Не показано місце його творчого доробку в контексті як національної, так і світової культури через міфологеми та архетипи. Не з'ясовано роль міфопоетики у формуванні нових стилістичних засобів виразності скульптури періоду, який вивчається.

Втілений у творах О.Архипенка пошук гармонії і моделей співіснування одвічного з сучасним у мистецтві дуже актуальний і зараз.

Обрана тема дослідження відповідає науковим планам кафедри живопису та історії мистецтва художньо-графічного факультету Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського: “Теоретичні та практичні основи формування умінь і навичок теорії та практики образотворчого мистецтва” (затверджена засіданням вченої ради університету, протокол № 5 від 25.12.1997) і є однією із мистецтвознавчих аспектів осмислення образотворчого мистецтва ХХ ст.

Мета дослідження полягає у виявленні і розкритті особливостей міфопоетики скульптури О.Архипенка в контексті світового мистецтва і проблематики модернізму.

Для досягнення мети поставлені такі завдання:

– визначити вплив філософії “життя” в формуванні міфопоетичних образів скульптури О.Архипенка;

– з'ясувати роль міфопоетики у створенні нових форм вираження в скульптурі модернізму;

– показати місце творчого доробку О.Архипенка в контексті світової культури.

Об'єкт дослідження є скульптура О.Архипенка.

Предметом дослідження є міфопоетика скульптури О.Архипенка. До аналізу залучаються також твори сучасних йому художників і твори світового мистецтва.

Для художнього аналізу творів О.Архипенка використовується порівняльно-історичний метод у синхронному та діахронному вимірах і метод формально-стилістичного аналізу.

Фактично вся творчість О.Архипенка пронизана ідеями “філософії життя” (або віталізму). Ф.Ніцше стверджував, що Бог втратив цінність і пояснювальну силу, треба шукати інші провідні зорі, які могли б замінити його [1, 592-593]. Заперечення моралі у філософа призело до оновленого язичництва, де вся культура людства уявлялася як вічна боротьба діонісійського (буїного, хаотичного) й аполлонічного (організованого і гармонійного) начала людської душі. Олімпійський пантеон, як вважає Ф.Ніцше, – це різно-

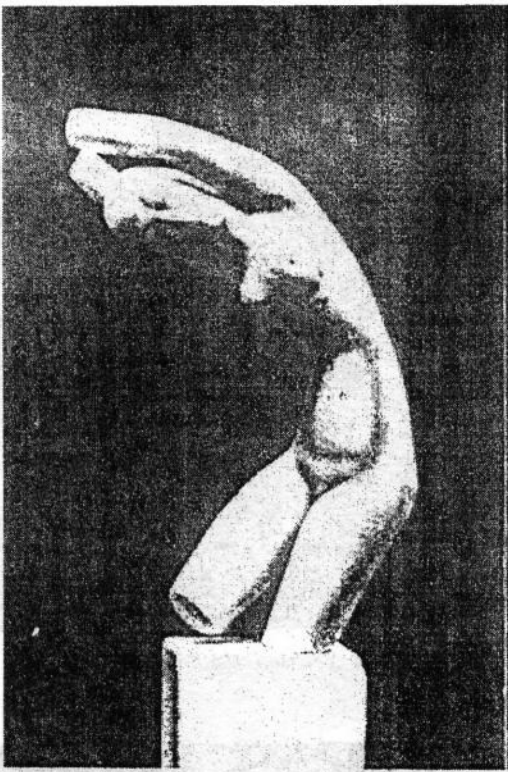


Рис. 1. О. Архипенко. Саломея, 1910. Цемент. 70,6.

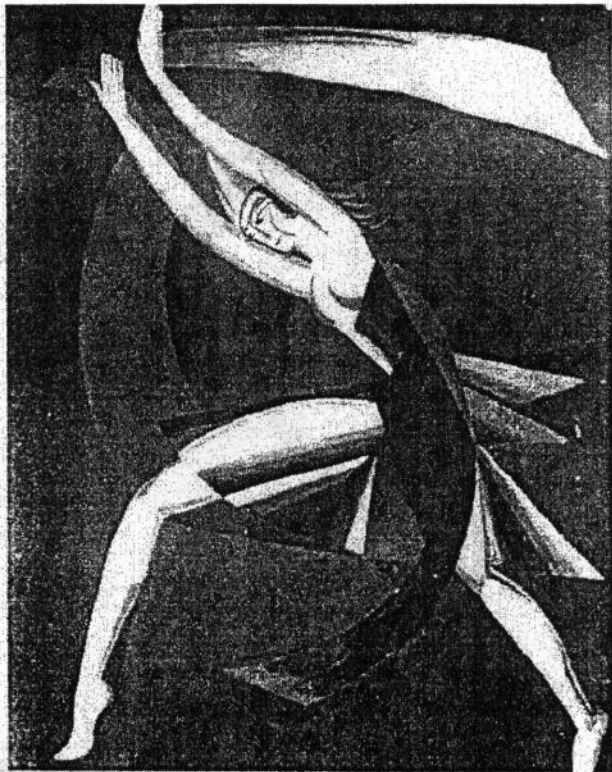


Рис. 2. О.Екстер. Саломея. Танець семи покривал, 1917. Картон, гуаш, бронза, срібло. 66,8x51,2.



Рис. 3. Р. Лариш. Лої. Фуллер. Саломея. Лампа, прибл. 1909. Бронза.



Рис. 4. Г.Моро. Саломея, яка танцює перед Іродом, 1876. Фрагмент. Полотно/олія.



Рис. 5. Г.Клімт. Саломея, 1909. Фрагмент. П/о.



Рис. 6. О. Архипенко. Танець, 1912. Бронза, 61, п/о, 133x100.



Рис. 7. Н. Гончарова. Хоровод, 1910.

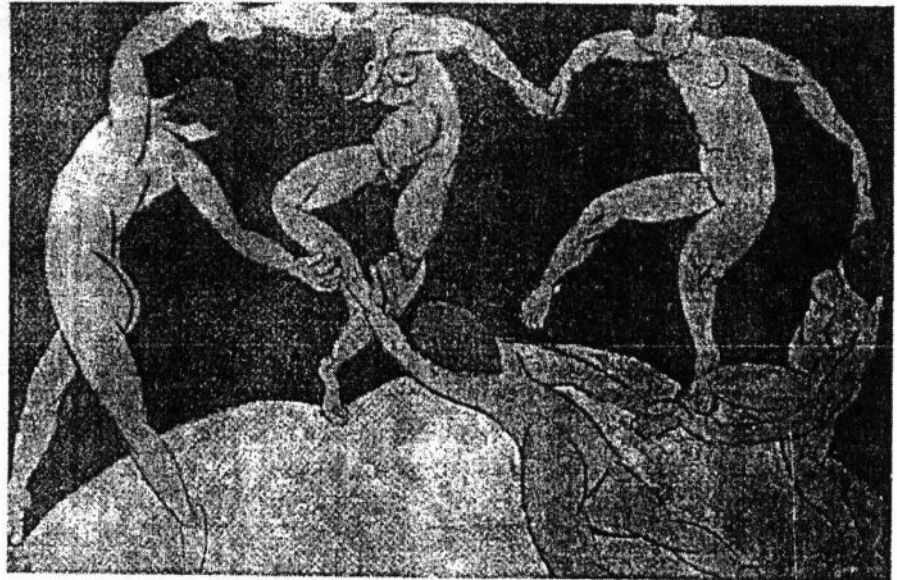


Рис. 8. А. Матисс. Танець, 1910. П/о.

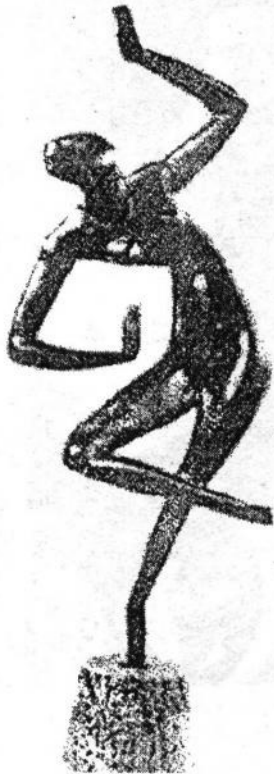


Рис. 9. О. Архипенко. Блакитна танцівниця, 1913. Бронза, 103.



Рис. 10. М.Ф. Ларіонов. Танець, 1908. П/о.



Рис. 11. О. Архипенко. Червоний танець, 1913. Дерево, 121,9.



Рис. 12. Л. С. Бакст. Саломея. Ескіз костюму для п'єси О. Уайльда «Саломея», 1908.



Рис. 13. О. Архипенко. Поцілунок, 1910. Гіпс, 121,9.



Рис. 14. Скопас. Менада. Сер. IХст. до н.е.



Рис. 15. Ф.Г. Кричевський. Життя. Тріптих (Любов, Сім'я, повернення), 1925-1927.



Рис. 16. О. Роден. Поцілунок, 1886. Мармур.

вид яскравого і спокійного видіння, яке врівноважує хаос людського життя [2, с. 59]. Діонісійська вакханалія стала популярною темою мистецтва кінця XIX – початку XX ст.

Як було відзначено, особливо близькими О.Архипенку були ідеї А.Бергсона. Філософ-інтуїтивіст вважав, що міфи мають позитивну біологічну функцію “у підтримці життя і попередженні ексцесів інтелекту, що загрожують суспільству та індивіду” [3, с. 132]. У філософії ірраціонального А.Бергсон висуває поняття “тривалість”, “мінливість”, “творча еволюція”, за допомогою яких він уявляє світ як безперервний потік становлення, де всіма цими якостями володіє тільки саме життя або життєвий порив, а не матерія. Філософ пише, що життя і буття всього світу є невинна творчість [4, с. 378-379]. “Час – це творчість або ж він ніщо”, – стверджує він [5, с. 379]. Можна сказати, що у певному розумінні О.Архипенко дає пластичне оформлення абстрактним ідеям А.Бергсона.

Якими б різними не видавалися філософські ідеї Ф.Ніцше й А.Бергсона, у них збережено позитивне ставлення до міфу. Д.Сараб'янов вважає: “Справа, очевидно, не просто у впливі філософії на мистецтво, хоч воно було значним, а в тих самих умовах життя, що породжують ці явища. У мистецтві модерну і символізму початку XX ст. особливо чітко виявляється культ стихії, інтуїтивного, спонтанного, ірраціонального, біологізм художнього образу, гармонія всього живого, умовність простору і часу, міфологізм. Та особливо відчутним є намагання підкреслити безмежно різноманітні прояви життя – його вічного поступу і відродження [6, с. 29]. Не випадково у мистецтві модерну були дуже популярними такі теми, як “Вихори”, “Поцілунки” і “Танець”. (Наприклад, Ф.Штук, В.Хофман, А.Тулуз-Лотрек, Г.Габерман, Ф.Малаявін, С.Маллотін, М.Врубель, А.Бенуа та ін.) Ідея біологізму у творчості художників дивно переплітається з міфологічним началом. Виявлені у темі танцю і поцілунку аналогії “філософії життя” ми можемо знайти не тільки у мистецтві модерну, але й авангарду (Наприклад, М.Малевич, О.Екстер, Н.Гончарова, Е.Нольде, М.Шагал та ін.). Мотиву поцілунку присвячена одна із картин триптиху Ф.Кричевського “Життя” (1925-1927) (рис.15).

Мотив танцю.

На відміну від багатьох художників модерну, О.Архипенко почав свою діяльність з критичного перегляду ряду проблем, що мають виключно художній характер. Як і старі майстри, він працював за принципом: не “як бачу”, а “як знаю”. Генетично пов'язаний з модерном авангард зберігає символізм як змістовну основу творчості, але шукає нову форму виразу. Так, наприклад, у скульптурі “Саломея” (1910) (рис.1) митець втілює характерну для модерну тему фатальної жінки Старого Заповіту. До образу Саломеї зверталися поети С.Малларме, О.Уайльд, художники Г.Моро (рис. 4), Р.Ларш (рис. 3), Г.Клімт (рис. 5), Е.Мунк та ін.

Для символізму характерна драматична багатоплановість образу Саломеї. О.Архипенка приваблює передача екстатичного стану танцю. Скульптор прагне дати його таким, “щоб небу

було жарко” [7, с. 34]. На відміну від завмерлої у невагомості на пуантах оголених ніг героїні картини Г.Моро “Саломея, танцююча перед Іродом (1876) (рис. 4), у скульптурі О.Архипенка показано вибух запального танцю. Оголеність Саломеї підкреслює природу танцю – його язичницьке, запальне, властиве часу діонісійське начало. Не випадково А.Дункан вигукувала з приводу танцю: “Так! Язичницею хочу я бути, язичницею!” [8, с. 154]. Танець вона визначала як захоплюючий нас захват Діоніса [9, с. 93].

Дугоподібний рух витягнутого вгору торса Саломеї О.Архипенка підкреслено спрямуванням рук і ніг. Фігура жінки показана в нестійкому стані, що підсилює експресію руху. Художник відмовляється від заснованої на логічному співвідношенні форм класичної архітектоніки. Йому виявилася спорідненою органічна скульптура Індії. І.Кавалерідзе пригадає суперечку О.Архипенка й С.Ерзі: “Саломея”, – стверджував Архипенко, – танцює?! Адже танцює?! Я відкинув ноги, я відкинув руки, а танець є?! “Саломея” танцює?! Лише торс...” [10, с. 34]. Щодо рук і ніг героїні, то автор відмовляється зображувати їх повністю. Тут ми бачимо нову естетику мистецтва авангарду. Заплющені очі танцюючої Саломеї свідчать про екстатичний стан. Виразний контраст експресії фігури та внутрішньої відчуженості Саломеї. Її витягнуті пропорції і риси лица перегукуються з містичною африканською пластикою, живописними образами А.Модельяні і скульптурою К.Бранкузі. На естетику скульптури О.Архипенка вплинули ідеї кубізму. Фігура Саломеї вирішена досить узагальнено і схематично. Форми її тіла геометризуються: зрізані конуси ніг і рук, циліндри шиї і тулубу, яйцеподібний овал голови, живота і грудей. Геометрична схематизація ще більше виявлена у композиції “Червоний танець” (1913) (рис. 11). Фігура набуває знакового характеру.

Тема танцю була досить популярна в українському й російському кубо-футуризмі 1910-их рр. О.Богомазов писав: “Роздивляючись розвиток елементів у Мистецтві, ми помітили, що вони у кожному мистецтві мають загальну природу розвитку – рух, і ця ознака настільки характерна та важлива, що вона і є тою ланкою, яка тільки і може поєднати міцно усі елементи Мистецтва між собою. Кожен елемент Мистецтва через свою кількість несе у собі, таким чином, певну ритмічну цінність, яка поєднується з другою ритмічною цінністю через рух її кількостей”. Далі, розвиваючи ідею руху і ритму в мистецтві, художник зазначає: “Музика і Танок, являючись найбільш наочними представниками такого розвитку Ритму, тим самим вже вказують, завдяки загальній природі усіх елементів Мистецтва, на присутність та необхідність його в інших Мистецтвах, а зокрема у Живописі” [11, с. 68]. Велика спільність передачі пластичного руху дозволяє передбачити, що скульптура О.Архипенка могла виявити вплив на О.Екстер під час створення нею кубо-футуристичного ескізу костюма Саломеї (1910) до однойменного спектаклю московського Камерного театру за п'єсою О.Уайльда (рис. 2).

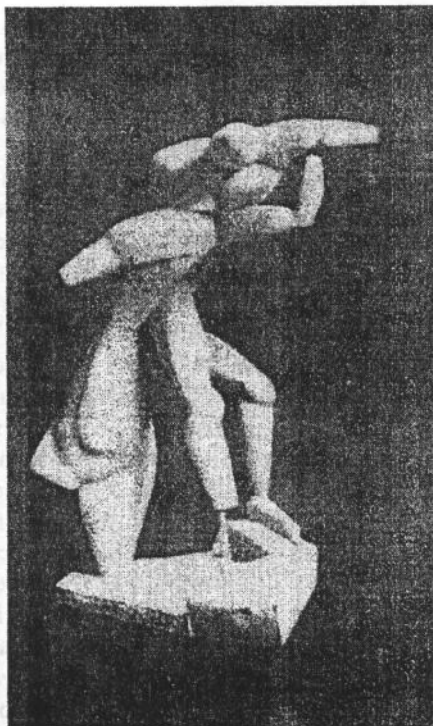


Рис. 17. О. Архипенко. Поцілунок, 1911. Гіпс, 17,8.



Рис. 18. Бронзіно. Алегорія, 1546. П/о.



Рис. 19. О. Архипенко. Малюнок для статуї «Поцілунок», 1914. Синій та білий олівці.



Рис. 20. О. Роден. Ромео і Джульєтта, 1902. Бронза.

До теми танців О.Архипенко знову повертається у скульптурі "Танець" (1912) (рис. 6). Композиція ускладнюється. Тут вже є дві фігури – жінки і чоловіка. Фігура жінки перебуває у сидячому стані, а чоловіка – у нестійкому дугоподібному стані всього тіла, яке нагадує рух торса у скульптурі "Саломея". Ламані, гострі, криві лінії посилюють експресію і ритм популярного на той час танцю кохання і смерті – танго. Композиція

"Танцю" схожа на вибух, що порушив пропорції тіла. Тут виразно відчувається вплив ідей футуризму, що прагне створити форму руху як вияву енергії. На відміну від кубістів, форма предмета для футуристів не має цінності. Предмет втрачає логіку своєї конструкції, чіткі межі форми. О.Архипенко готовий зруйнувати традиційну цілісність фігури людини, пожертвувати будь-якою її частиною для вираження максимальної експресії. Немає

цілісного світосприйняття – немає цілісної фігури. Модель макрокосму, що розпалася, відповідає мікркосму.

Скульптора цікавить передача простору всередині пластичної групи. Цей простір утворює нову, вже нематеріальну фігуру, яка може викликати різні асоціації. Цю особливість відзначають Б.Лобановський і П.Говдя: “Порожній простір між фігурами також набуває надзвичайної динаміки, немовби підкреслюючи символічний зміст космічного руху життя” [12, с. 52]. У маніфесті італійських футуристів проголошується: “Остаточне знищення закінченої лінії і закінченої статуї. Відкриємо фігуру, як вікно, і помістимо в ній середовище, в якому вона живе” [13, с. 32]. Але, на відміну від футуристів, О.Архипенко вважав: “Згідно з моїм досвідом ця концепція моделювання форми простору ґрунтується насамперед на символіці, духовності, асоціативності та естетиці. Це моделювання стає творчим процесом, який можна порівняти з психологічною реконструкцією відсутнього предмету, що залишився у нас в пам’яті. Відсутній предмет залишає свою форму у нашій пам’яті. Це форма простору, що стає відбитком того, чого зараз нема, і творчо реконструює те, що в нашій пам’яті. Позбавлений значення отвір ніколи не стане належним символом. У мистецтві форма порожнього простору має бути не менш значущою, ніж значення форми твердої матерії” [14, с. 247]. О.Архипенко був першим, хто розпочав працювати над ідеєю порожнього простору в скульптурі (внутрішнього і зовнішнього). Пізніше ці ідеї у своїй творчості будуть розвивати такі скульптори, як О.Цадкін, Ж.Брак, Ж.Арп, Г.Мур, А.Джакометті та ін.

Розвиваючи тему танцю, художник наповнює її глибоким міфопоетичним звучанням. Прикладом цього може бути скульптура “Блакитна танцівниця” (1913) (рис. 9). Тему блакитних танцівниць зустрічаємо і у творах мистецтва кінця XIX – початку XX ст. (наприклад, “Блакитна танцівниця” (1897) Е.Дега і “Блакитна танцівниця” (1912) Дж.Северіні). Слід зазначити, що вже в самій назві твору “Блакитна танцівниця” колористична якість виділяється як самостійна цінність щодо предмета, що максимально буде виражено у теорії та живописній системі В.Кандинського, К.Малевича, М.Ларіонова. На основі кольорової самоцінності (так само, як і простору) можна було створювати нові форми мистецтва. Форма змістовна.

“Блакитна танцівниця” О.Архипенка створена з бронзи. Специфіка матеріалу не заважає демонстрації вільного руху фігури. Вертикальне положення долонь і ступні, на пуант якої спирається танцівниця, вибудовує невидиму лінію осі. Завдяки цьому фігура перебуває у стійкому стані. Виразність композиції базується на контрасті статичної вертикальної осі й динаміки рук і ніг. Ми можемо бачити, що композиційна ідея “Саломеї” повторюється скульптором у різноманітних варіаціях. Тракткування фігури танцівниці має орнаментально-знаковий характер. Тенденції кубізму виявились у спрямуванні до геометризції. Рух фігури асоціюється з стародав-

ньоіндійською свастикою. Виражаючи ідею обертання навкруг нерухомого центру, свастика є символом дії Первинного начала на світ, його прояви, циклу і безперервного оновлення – вічного руху [15, с. 351].

Композиція “Блакитної танцівниці” асоціюється із зображенням Шиви Натараджі. В есе про індійську міфологію Дж.Херберт пише, що Шива як король танцю визначає ритм світів. Він виступає як руйнівник, трансформатор, винищувач старого – і тим самим як оновлювач світів” [16, с. 61]. Композиція давнього ритуального танцю є для О.Архипенка засобом структурування буття і виражає його прагнення до набуття втраченої гармонії. До ритуального танцю зверталось багато сучасників скульптора. Особливо експресивний танець на однойменній картині А.Матісса (1910) (рис. 8). Його міфопоетика космічна: ґрунт під ногами танцюючих – це оточеність літаючої в небесній блакиті земної кулі. Екстатичний хоровод Матісса пов’язаний з стародавнім ритуальним танцем, що символізує вічний цикл природи і обертання Сонця навколо Землі. Хоровод налагоджує гармонію Всесвіту. В ескізах декорацій до балету І.Стравінського “Весна священна” (1912) М.Періх показує язичницький хоровод, що закликає прихід весни. Н.Гончарова також пише “Хоровод” (1910) (рис. 7). Майже гротескна експресія скульптури “Червоний танець” О.Архипенка (рис. 11) близька екстатичній виразності фігур “Танцю” А.Матісса. Перебуваючи в новому стані, викликаному вогненною енергією ритуального дійства, плоть змінює пропорції. Червоний колір – це колір вогню і життя.

Експресивний танець виражав протест глибинних життєвих сил проти трагічної ситуації періоду катаклізмів. Увага до теми ритуального танцю художників початку XX ст. свідчить про їхнє бажання засобами образотворчого мистецтва відтворити порушену гармонію світу. Сучасниця Архипенка А.Дункан так визначила зміст танцю: “Народження і смерть! Радість і смуток! Ритм танцю – життя” [17, с. 116].

Мотив поцілунку.

У мистецтві модерну й авангарду мотив поцілунку нерозривно пов’язаний з темою танцю і екстазу. Як відмічає Д.Сараб’янов: “Жінка в екстазі – мотив, що досить часто зустрічається у мистецтві модерну. Екстаз – злодійськи-еротичний, як у Клімта, екстаз танцю, як у будь-якій із “Вакханалій” Штука, або Хофмана, або просто “Жінка в екстазі” Ходлера – вони всі утворюють новий ряд героїнь, здатних відверто виявити своє почуття, свій внутрішній стан, жар своєї душі, полум’я кохання, рух тіла” [18, с. 173].

У скульптурі “Поцілунок” (1910) О.Архипенко показує поєднаних пристрасним поцілунком чоловіка і жінку (рис. 13). Поза сумнівом, що на художника вплинула пластика О.Родена, у творчості якого так потужно виявлена енергія взаємодії чоловічого і жіночого начала. Численні “поцілунки” Родена, зокрема “Поцілунок” (1886) (рис. 16), “Метаморфоза Овідія” (1886), “Вічний ідол” (1889), “Ромео і Джульєтта” (1902) (рис. 20)

композиційно близькі таким скульптурам О.Архипенка, як "Поцілунок" (1910; 1911) (рис. 13; 17), рисунок для статуї "Поцілунок" (1914) (рис. 19). Спільна тема трактована по-різному. О.Роден уважний до почуттєвої переконливості конкретної матеріальної форми. Тому для нього такою важливою є натура. У стилістиці його пластики поєднані академізм і модерн.

Мотив поцілунку дозволяє сплавити дві фігури в єдину S-подібну форму. Експресіонізм О.Архипенка народжений внутрішнім відчуттям форми "з середини назовні". Цим виправдане порушення пропорцій. У композиції відчувається деструкція форми. Фігури трактовані умовно. Скульптор жертвує руками жінки, щоб показати експресивний надлом торса. Екстатичний рух жіночої фігури близький "Менаді" Скопаса (середина IX ст. до н.е.) (рис. 14). Але, на відміну від конструктивності грека, пластика О.Архипенка нагадує природний рух рослини (що властиве орієнтації на органіку модерну).

У скульптурі "Поцілунок" (1911) О.Архипенка відчутний вплив естетики кубізму (рис. 17). Майстер схематизує і геометризує тіла. Фігури закоханих він робить схожими на манекенів, частини тіла яких позбавлені пропорцій і з'єднані шарнірами. Пальотний рух закоханих передає пристрасть, яка одухотворяє кубізовану форму. Зміна тектоніки фігур, їх пропорцій пов'язана з екстатичним станом душі. Ми можемо знайти аналогію експресії форми на картині Г.Клімта "Поцілунок" (прибл. 1910), однойменній скульптурі К.Бранкузі (1912), М.Шагала "Голубі коханці" (1914), Ф.Кричевського "Любов" (1925-1927), де поцілунок символізує стихію кохання, пристрасть і єднання між людьми, утверджує перемогу життя над смертю. У трактуванні О.Архипенка мотив поцілунку позбавлений агресивної еротичності і сексуальності, властивих творам багатьох європейських художників його часу.

В.Попович згадував, що О.Архипенко "був товариський, ввічливий і уважний порівняно з іншими, делікатний у поведінці і безпосередній у виявах своїх переконань. До людей прив'язувався щирою приязню, і тому до нього радо приходили знайомі" [19, с. 42]. Його людяні риси характеру позначилися, безумовно, і на творчості: "Бесіда" (1936), "Освітлені фігури" (1948), "Дві фігури" (1954). У парних композиціях скульптор втілює те, що єднає людей. Цьому відповідають мотиви танцю, поцілунку, бесіди, дружби.

О.Архипенко був художником, який прагнув до гармонії світу. В експериментах над формою, кольорами і матеріалом він не позбавляв твори духовного змісту. Його творчість не перетворювалася в позбавлений гуманної основи самодостатній формалізм. У пошуках образу він увібрав "дух" скульптур, створених у різні періоди існування культури людства. Тому в стилістиці художньої мови автора відчувається глибоке переосмислення традицій мистецтва давніх цивілізацій та народних майстрів. Спираючись на світову культуру, О.Архипенко створив міфопоетичні скульптурні образи, які мають значення для всього людства. На протипагу агресії та деструкції деяких творів євро-

пейського авангарду його творчості притаманне життєствердуюче звучання і висока естетика.

Міфологізм ХХ ст. був тісно пов'язаний з "філософією життя" (Ф.Ніцше, А.Бергсон), спирався на психоаналіз З.Фрейда та К.Юнга, а також на нові етнологічні теорії Дж.Фрейзера, Б.Маліновського, Л.Леві-Бруля, Е.Кассіра та ін. Міфологізм ХХ ст. був породжений усвідомленням буржуазної культури як кризи цивілізації в цілому; це привело до розчарування в позитивістському раціоналізмі та у ліберальній концепції соціального прогресу.

Література:

1. Ніцше Фридрих. *Весёлая наука* // Ніцше Фридрих. *Сочинения в двух томах: Пер. с нем.* – М.: Мысль, 1996. – Т. 1. – С. 491-719.
2. Ніцше Фридрих. *Рождение трагедии из духа музыки* / Ніцше Фридрих. *Сочинения в двух томах: Пер. с нем.* – М.: Мысль, 1996. – Т. 1. – С. 57-157.
3. Бергсон Анри. *Два источника морали и религии: Пер. с фр.* – М.: Канон, 1994. – 384 с.
4. Бергсон Анри. *Творческая эволюция. Материя и память: Пер. с фр.* – Мн.: Харвест, 1999. – 1408 с.
5. Там само.
6. Сарабьянов Д.В. *Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы.* – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
7. Кавалеридзе Иван. *Тени быстро плывущих облаков* // Иван Кавалеридзе: *Сборник статей и воспоминаний.* – К.: Мистецтво, 1988. – С. 8-125.
8. Дункан Айседора. *Моя исповедь.* – Минск: БИ, 1994. – 467 с.
9. Там само.
10. Кавалеридзе Иван. *Тени быстро плывущих облаков* // Иван Кавалеридзе: *Сборник статей и воспоминаний.* – К.: Мистецтво, 1988. – С. 8-125.
11. Богомазов О. *Живопис та елементи.* – К., 1996. – 168 с.
12. Лобановський Б., Говдя П. *Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст.* – К.: Мистецтво, 1989. – 206 с.
13. *Манифесты итальянского футуризма.* – М., 1914. – 93 с.
14. Архипенко О. *Теоретичні нотатки* // *Хроніка 2000.* – 1993. – № 5(7). – С. 208-255.
15. Жюльєн Надя. *Свастика* // *Словарь символов: Пер. с фр.* – Урал: LTDZ, 1999. – 498 с.
16. Бауэр Вольфганг, Дюмоц Ирмтрауд, Головин Сергійус. *Энциклопедия символов.* – М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. – 344 с.
17. Дункан Айседора. *Моя исповедь.* – Минск: БИ, 1994. – 467 с.
18. Сарабьянов Д.В. *Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы.* – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
19. Синько О.Р. *Творчість Олександра Архипенка першої чверті ХХ століття: Дис. канд. мист.: 17.00.05.* – К., 1996. – 176 с.