

ВИТОКИ ТВОРЧОСТІ СКУЛЬПТОРА ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА

Творчість О. Архипенка формувалася в епоху, коли мистецтво почало набирати нових форм. Це був час зміни способу мислення, переходу до іншої, порівняно з попередньою, філософської моделі світосприйняття, до нового образу людини і всесвіту. Здавалося, що життя і мистецтво живляться тепер якимись «уламками», людство перебуває в стані хаосу. Сучасні дослідники художньо-естетичного процесу початку ХХ ст. відмічають, що мистецький світ постійно вражає відчуттям трагедії. Так, Т. Володіна пише: «Втрата єдності духовної культури європейської людини і, як наслідок, цілісності самої людини як такої відчувалася боляче, навіть трагічно багатьма відомими мислителями в перші десятиліття нового сторіччя» [5, с. 261].

О. Архипенко чутливо сприйняв стилістичні пошуки свого часу, але об'єктом його мистецтва завжди була людина і її внутрішній світ. «Діапазон мистецької мови у творах художника напрочуд широкий і пролягає між двома, як на перший погляд, протилежними полюсами: втілення образу людини у формах традиційно-фігуративного мистецтва і невпинними творчими пошуками у сфері пластичної гри об'ємів та ліній, їх складної взаємодії та взаємозалежності. Однак було б помилкою уявляти собі ці два напрями як паралельні шляхи розвитку, що ніколи не перетинаються. Перший із них не був у Архипенка безкрилим копіюванням природи, а другий не перетворювався у холодний, відірваний від людського світу абстракціонізм, він зберігав модуль людської постаті, близьку до її будови архітектоніку форм та властивий для неї ритм ліній, контурів і пластичних об'ємів», – слушно зазначає О. Сидор [19, с. 80]. За допомогою символів і пластичних трансформацій він прагнув передати метафізичну реальність буття. «Його незвичайні скульптурні й малярські композиції сповнені глобальним, а то й космічним відчуттям і баченням людини, бажанням проникнути в таїну Божого задуму щодо людини. В царстві гармонії форм і силуетів він осягнув безперервний дух творіння, яким наповнений Космос і який віддзеркалений у кожній людині», – пише Д. Степовик [21, с. 79].

Для творчості О. Архипенка мотив матері-жінки-богині став одним із головних. І перше знайомство з ним було в світі мистецтва, очевидно, через половецьку та трипільську культуру, народне мистецтво. Витвори невідомих майстрів лишили глибокі емоційні, навіть містичні враження ще в дитинстві. Із дитячих вражень у О. Архипенка співіснували стихійні могутні жіночі язичницькі образи («кам'яні баби») і одухотворені піднесені (ікони). Згодом скульптор згадував: «Київ став християнським у десятому столітті, живопис одразу ж зазнав впливу візантійського живопису. Що ж до скульптури, то релігія заборонила її, отож вона перестала існувати. Пластики, які було створено раніше і які я бачив у дитинстві в міських садах, були, очевидно, тотемічними ідолами, витесаними з каменю. Одна така скульптура стояла в університетському саду. Це була сувора, похмура брила з невиразною подобою людської постаті. Була вона півтора метра заввишки і називалася «Чоловік». Добре пам'ятаю, як вилазив на неї, коли був хлопчиком. Я і мої товариші наважувалися навіть сідати їй на голову. Або кидати в неї каміння. Зате ввечері, коли ворота зачиняли й сад порожнів, я боявся її і обходив десятою дорогою. Вона була якась темна і страшна. Можливо, простота цієї похмурої брили теж вплинула на мою уяву» [2, с. 110–111]. Його дід, Антон Архипенко, який був іконописцем, щиро підтримував захоплення внука малюванням і допомагав йому пізнавати таємниці чарівного світу мистецтва. Ікони розкрили перед ним світ символів, світ духовного життя людини, яке було пронизане релігійно-містичними переживаннями.

На відміну від більш орієнтованих на чоловіче начало, виявлене в образах Спаса Нерукотворного, Георгія Побідоносця, войовничих росіян, особлива любов українського козацтва була до образу Богоматері. Г. Гачев пише: «У Росії ідея Отця більш важлива. <...> В Україні мати важливіша і красномовніша» [7, с. 148–150]. Найулюбленішим став образ Покрови Богоматері. Марія уосо-

блювала посередництво між плоттю і духом, земним і небесним. Вона була «містком», який єднав людину з вічним духовним началом.

Наприкінці XIX ст. значно зросла увага до національної історії, а тому археологія посіла вагоме місце у науковій сфері. Основним об'єктом уваги на початку XX ст. стали пам'ятки Причорномор'я. Відомий український археолог В. Хвойко (1850–1914) відкрив зарубинецьку та черняхівську культури. Перші пам'ятки було знайдено на території Обухівського повіту Київської губернії 1896 р. [17, с. 18].

Іван Кавалерідзе, коли хлопчики навчалися в гімназії Готліба Андрійовича Валькера, познайомив О. Архипенку зі своїм дядьком, у якого він жив у Києві [20, с. 25]. Хранитель скіфського відділу Історичного музею С. Мазаракі провадив археологічні розкопки на Роменщині. О. Архипенко разом з І. Кавалерідзе брав активну участь в археологічних експедиціях С. Мазаракі, де збагнув таємничу простоту та виразність стародавньої скульптури [20, с. 74]. «Відтоді О. Архипенко особливо цікавиться трипільською керамікою, дивовижними виробами праслов'янських племен Придніпров'я й залишеними первіснообщинною формацією кам'яними ідолами, людиноподібними стовпами», – зазначає О. Синько [20, с. 26]. Під час навчання в Київській малювальній школі Миколи Мурашка (1902–1905), де навчалися згодом К. Трохименко, І. Кавалерідзе, П. Сниткін, Т. Руденко, О. Екстер, О. Тишлер та ін., інтерес юного О. Архипенка до мистецтва давніх часів не зникає. Співавтори книги «Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.» Б. Лобановський і П. Говдя пишуть, що збереглася репродукція твору «Дитина, що сидить» (1904), виконаного О. Архипенком за часів перебування в Київській малювальній школі. Автори дослідження відмічають у ньому відчутний вплив давніх монументів V–X ст., так званих «кам'яних баб» [11, с. 49].

Навчаючись у малювальній школі, О. Архипенко захоплювався стилістикою модерну. Система академізму не відповідала його творчим устремлінням. Скульптор згадував: «Якщо стиль мій у цей період був позначений рисами модерну, то моє натхнення було символічне. Я читав Малларме, якого перевели на нашу мову, й дуже любив Андрєєва, російського письменника й символіста водночас» [2, с. 109]. Деяка салонність раннього твору «Оголена» (1906) свідчить про те, що виконаний у техніці пастелі, він, мабуть, був призначений на продаж. (Атрибуції «Оголеної» присвячена наша стаття, опублікована у 2002 році [9]). Помітно, що в ній уже виявлений ідеальний жіночий тип моделі О. Архипенка, індивідуальна архітектоніка композиції, прагнення до стилізації форми. Перш за все, тут показана ідеалізована оголена жіноча фігура – основна тема творчості скульптора.

У пошуках нових горизонтів мистецтва (не закінчивши навчання в Києві) 1906 р. Олександр їде в Москву, де продовжує навчання у художньому училищі живопису, скульптури та архітектури. Беручи участь у виставках, знайомиться з В. Кандинським, Л. Поповою, А. Певзнером, Н. Габо, котрі, як і він, намагаються зруйнувати рамки академізму і вдихнути в мистецтво життя, сповнене сучасних ритмів. 1908 р. О. Архипенко їде в Париж. Столиця Франції тоді була схожою на велетенський вулик, до якого зліталися художники з усього світу. Це місто приваблювало митців яскравою палітрою різноманітних течій і новими творчими лозунгами. Захоплюючись містом, М. Бердяєв писав: «Париж – світовий досвід нового людства, вогнище великих починань і сміливих експериментів. Париж – вільне виявлення людських сил, вільна гра їх» [4, с. 134].

Занурившись у творче середовище Парижа, О. Архипенко знайомиться з П. Пікассо, Ж. Браком, Ф. Леже, А. Модільяні, К. Бранкузі, Г. Аполлінером та ін. Читаємо у Л. Лисенко: «В цей час, за словами Альберта Ельсена, він постійно студіює мотив жіночої оголеної фігури у спрощеній стилізованій манері» [10, с. 27]. Відомий критик Гійом Аполлінер, який не раз ставав на захист творів скульптора, писав: «Насамперед Архипенко шукає чистоти у формі. Він виплеканий найкращими традиціями. Чари його творів у внутрішній гармонії <...>. В духовності його мистецтва відчутні релігійні віяння, що сформували його темперамент, церковні та наївні твори, без сумніву, причарували його в дитинстві» [24, с. 46]. Апологета модернізму здивувало й те, що творчу уяву молодого О. Архипенка зовсім не зворушили твори відомих художників Відродження, які він уперше побачив у Луврі [2, с. 109].

Скульптор сприймав світ мистецтва зовсім по-іншому. Його вабило магічне мистецтво архаїки та примітиву, в якому він шукав щось нове, здатне замінити закостенілий академізм, безформний імпресіонізм та розніжений символізм. М. Волошин писав: «Архаїзм – остання і найзаповітніша мрія

мистецтва нашого часу» [6, с. 275]. На його думку, вона народилася завдяки археологічним знахідкам, на які був багатий кінець XIX ст.

Архаїзм не існував як школа і не мав певної програми. У кожного художника була своя сфера. Наприклад, стародавня і язичницька Північ (М. Реріх, С. Городецький) або форми народного мистецтва (К. Малевич, брати Д. і В. Бурлюки, Н. Гончарова, М. Ларіонов та ін.), африканська маска (В. Матвейс), єгипетські маски (М. Сар'ян). У спогадах про 1910-ті рр. О. Цадкін писав: «Годье-Брежска, Архипенко, Лоран, Бранкузі і я залишили академічний порядок, щоб зануритися у витончені води архаїзму, що регенерує» [25, с. 66]. Пікассо, який увібрав у себе вплив ритуальної скульптури Африки та Океанії, давав великий формотворний імпульс усім пластичним мистецтвам [1, с. 198].

О. Архипенко писав: «Моєю справжньою школою був Лувр, котрий я відвідував цілий рік щодня. Там я вивчав головним чином архаїчне мистецтво й усі великі вимерлі стилі. Спочатку я працював під майже повним впливом цих стилів. Намагався від них вивільнитися. Я досягнув цілі і віднайшов власний, особистий стиль» [23, с. 33]. Вивчаючи архаїку і примітивне мистецтво, він глибоко проникає в початкову спорідненість культур мистецтва. Скульптор згадував: «Незліченну кількість разів був я в етнографічному музеї в Тракодеро. І ось одного разу зупинився я перед вітриною – і що, ви думаєте, бачу в ній? Дерев'яний таріль з українським орнаментом. «Ти ба, – дивуюсь я, – тут є дещо з наших країв». Підходжу ближче, щоб прочитати напис, і раптом бачу, що ця річ з Океанії» [2, с. 110].

Можна помітити, що у більшості жіночих торсів і фігур О. Архипенка зберігається модуль жіночої постаті. О. Найден стверджує, що «Архипенкові скульптурні жінки, які сидять, стоять, йдуть, танцюють, напівлежать, нахилиються, жіночі торси у горизонтальному, вертикальному положеннях – це певні явища і водночас символи явищ, образи реальних та удаваних об'єктів, культурно-історичних подій» [12, с. 43]. Скульптор сформував свій знак жіночої фігури, в якому залишилося лише найсуттєвіше. Особливо це простежується, наприклад, у таких скульптурних композиціях, як: «Статуетка» (1914), «Вази-жінки» (1918; 1919), «Сидяча фігура» (1935), «Арабка» (1936), «Сидяча постать» (1936), «Жовте та чорне» (1938), «Дуалізм» (1954), «Вертикальний торс» (1957), «Червоне» (1957), «Жінка на стільці» (1963). Всім розглянутим скульптурам притаманні спільні риси: узагальнення пластичних мас, чіткість та виразність силуету постаті, округлість стегон, відсутність рис обличчя, конусоподібне завершення ніг, мало розвинена голова. Їх композиційне, образне та пластичне вирішення близьке статуеткам жінок із Трипілля (V – III тис. до н. е.), які то величаво сидять на тронах-стілчиках, то просто стоять. І хоч у них лише символічно намічені груди та голова (а в деяких статуетках взагалі відсутня, як і руки), а ноги мають конусоподібне завершення, відчуття незавершеності твору не виникає.

Для старовинних майстрів головною метою було: через символічний образ передати основну ідею. Трипільські статуетки жінок були, очевидно, вираженням ідеї вічної круговерті життя, ідеї родючої сили зерна. Магія родючості степів тісно перепліталася з магією жіночої вагітності. Трипільці були хліборобами й скотарями, їх культура типова для осілого місцевого населення. Ідеологія трипільців, періодизація трипільських поселень ґрунтовно досліджені Т. Парсек, яка вважала головним міфологічним персонажем трипільців образ Матері-прародительки, покровительки сім'ї, роду та домашнього вогнища. Виникає цей образ у період матріархату [14, с. 95–99]. Зображення жіночого божества можна знайти і в інших давніх культурах.

Трипільські статуетки заповнили мистецьку яву О. Архипенка. «Пластичну виразність й узагальнення формального вирішення засвоював майбутній художник на прикладах археологічної трипільської культури й монументальних кам'яних «половецьких бабах» зі степів України», – пише О. Сидор [19, с. 82]. Вплив трипільської пластики на творчість О. Архипенка зазначає також і А. Німенко: «Звертаючись до інтерпретації образів минулого, знайомих з дитинства скіфських і половецьких статуї, трипільських статуєток, він доходить у своїх теракотових фігурах до пророчого прозріння прадавніх форм, що їх пізніше підтвердили археологічні відкриття» [13, с. 151]. «Ритми чи не всіх часів і народів відлунюють у його скульптурах. Ніколи не вшухали й ті, що лунали з українських глибин: магія трипільської культури («Дуалізм», «Королева», 1954 – фігурки з птахоподібними головами), осяйна одухотвореність мозаїк Київської Русі («Рожевий торс на мозаїчному

тлі», 1928), українське бароко найпомітніше в сумовитих чи патетичних портретах 20–30-х рр.», – стверджує Д. Горбачов [8, с. 204-205].

О. Архипенко виставляв свої твори в Українському павільйоні й подовгу перебував там, вникаючи в мудру досконалість експонованих зразків українського народного мистецтва [19, с. 82]. Адже в них скульптор бачив чудово вирішені пластичні особливості жіночої фігури. О. Сидор слушно зазначає: «У творах стародавніх майстрів його насамперед приваблювала сконцентрована змістовність, що перетворювала переважно невеличку скульптурку чи керамічний виріб у своєрідну знакову одиницю, котра сприймалася як символ не тільки естетичної категорії, а й системи тих чи інших світоглядних та практично-пізнавальних зв'язків» [19, с. 80]. О. Архипенко теж вважав, що мета мистецтва полягає саме у максимальному спрощенні, за допомогою якого в лаконічній формі можна передати найглибший зміст. Скульптор писав: «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» [2, с. 109]. О. Найден пише, що примітивізм у О. Архипенка «є субстанцією (народна іграшка, африканська маска, скульптура північноамериканських індіанців), яка містить у собі зародки виділення дотично «осмисленої» матеріальної форми із хаотичного середовища первісних уявлень» [12, с. 43]. Аналогічну думку висловлює і М. Протас: «Архипенко концентрував творчу увагу на мистецьких феноменах міфологічної свідомості: чи то народній творчості, чи то архаїчних, археологічних об'єктах культури, з дитинства зачарований ієрофанією кам'яних «баб» [15, с. 49]. Скульптура половецьких і скіфських «баб» також вплинула на творчість К. Малевича («Селянка з відрами і з дитиною», 1912), Н. Гончарової («Кам'яна баба. Мертва натура», 1908), О. Цадкіна («Героїчна голова»). І. Азіян пише, що «могутня сила «скіфства», як її розуміли поети й художники Срібного віку, все життя живила творчість Ж. Ліпшиця [1, с. 204]. Автор відзначає: «Розуміння скіфів як прямих предків слов'ян, що виявилось у «Скіфах» О. Блока, менше виявлено в двох віршах В. Брюсова під тією ж назвою «Скіфи», – було глибокою помилкою поетів та діячів Срібного віку з точки зору сучасної науки. Насправді скіфи входили до групи іраномовних народів» [1, с. 204].

Важливе місце у творчості О. Архипенка відведено ідеї, яка, пронизуючи тисячоліття, у формі різноманітних символів намагається проникнути у свідомість людей сучасної цивілізації і розширити кордони світосприйняття. Скульптор писав: «Світ хотів би, щоб митець виклав усе, як на долоні. Щоб той світ прийшов і без ніякого зусилля побачив усе. Я мислю, що в такому разі не було б ніякої творчості, адже митець повинен творити. Митець, який творить, приневолює до творчості й глядача. Він дає глядачеві імпульс, що штовхає його, глядача, згідно з законами універсального руху. Коли подати глядачеві символ, він мусить почати й сам творчо мислити» [22, с. 19].

Простота, лаконічність і символічність творів народних і стародавніх майстрів стають для скульптора відправними пунктами творчості. Поступово його жіночі образи набувають міфопоетичної глибини. В них химерно переплітаються і магія, і різноманітні грані почуттів, і особливості жіночого характеру. (Психологізм відсутній у давньому мистецтві). О. Архипенко ніколи не зупинявся на релігійних догмах або сухих інтелектуальних судженнях. Його творча натура руйнувала всі старі та відмерлі рамки і вносила у мистецтво щось нове або забуте, чи приховане тисячоліттями. А тому всі його твори наповнені життєстверджуючим імпульсом, що характерно і народному мистецтву. У них мовби закріплені уявлення про вічний порядок і гармонію Всесвіту. О. Архипенко писав: «Хто знає, чи думав би я так, якби українське сонце не запалило в мені почуття туги за чимось, чого я сам не знаю» [3, с. 126].

Цілісність сприйняття світу, яку О. Архипенко намагається відновити, була притаманна стародавнім цивілізаціям. До речі, вона втілювалась у мотиві матері-прародительки-богині – одному з головних у давніх культурах світу. Міфо-релігійний символ матері-прародительки-богині втілював у собі найвизначніший ідеал усіх поколінь людства.

Підкреслюючи особливу роль архетипів у формуванні національної культури, К. Юнг стверджував, що життя не можна втиснути у рамки раціонального. Цілісність душі ніколи не визначається тільки інтелектом, тому психологія не може задовольнитися лише ним. М. Рубцов пише, що архетип матері охоплює не тільки власне матір людини, а й усі материнські фігури, більш того, сюди входять жінки

взагалі, міфологічні образи матері (образ Матері-Природи, Венери, Діви Марії та ін. [16, с. 160].

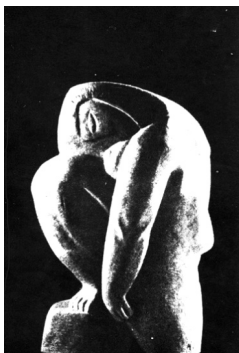
Безсмертя Великої матері забезпечується не лише тією жінкою, яка народила, вигодувала і виховала, а всіма контактами людини з природою і суспільством. А головне тим, що вона завжди і несвідомо успадковує даний архетип, і в її стосунках зі світом обов'язково присутнє материнське. Архетип матері неодмінно активний у зв'язках особистості з природою, землею, нацією, родиною, з конкретними жінками, коханими і невинними, і здатний викликати психічні розлади, життєві катастрофи або ошаслилювати людину. Психологи стверджують, що від матері залежить головне світовідчуття людини, її ставлення до інших людей, до суспільства, до її цінностей і норм моралі, до життя і смерті. Ось чому архетип матері слід розглядати у найрізноманітніших проявах – від рідної матері до матері-природи і матері-богині. Всі її іпостасі взаємодіють між собою і надзвичайно необхідні для життя. Взаємодія полягає в тому, що, наприклад, ставлення до рідної матері позасвідомо переноситься до матері-богині і навпаки.

Відкриття 3. Фрейдом зв'язку з матір'ю іноді оцінюється як одне із найвизначніших досягнень у науці про людину. Звичайно, про винятковий зв'язок дитини з матір'ю, про роль батьків у формуванні особистості у повсякденному житті, у науці і мистецтві знали дуже давно. Щоб переконатися в цьому, досить перечитати давні міфи, народні приказки й поговірки, переглянути картини та ікони із зображенням Богоматері з немовлям. Ставлення людини до богині (християнська Богоматір – також богиня) наповнене винятковою енергією.

Історія України свідчить про родовий пріоритет жінки, яка під час тривалої відсутності чоловіка-воїна справлялася з господарством, і саме завдяки їй зберігався рід. Жінка-мати як прародителька передбачає відродження, віру в життя. Мати О. Архипенка (Парасковія Василівна Махова) походила зі старовинного козацького роду Бориничів [8, с. 207]. Вона дала синові потужний імпульс, внутрішнє наповнення, переконливість його узагальненому скульптурному образу жінки. Під час еміграції митця мати уособлювала для нього рідну землю – Україну. Заглиблення у родюче, родовідне начало матері-України живило художника-скитальця на чужині. Хоч він розлучився з матір'ю, та їх духовний зв'язок не перервався. Мати писала синові листи, підтримувала його фінансово в період матеріальної скрути у Франції [18].

О. Архипенко ніколи не забував про те, що він українець. Як митець брав участь в українських виставках за кордоном, створював пам'ятники Т. Шевченку, І. Франку, князю Володимирі. Його уявлення про національне в мистецтві не зводилося до побутовізму. Скульптор стверджував, що національність він сприймає через призму мистецтва. О. Архипенко писав: «Я намагаюся відобразити себе в мистецтві, і якщо у моєї крові є частка української естетики (не сюжету), то вона відбивається у моїх формах <...>. Потрібен стиль, а він був у старих, прадавніх українців, щоправда, під впливом Сходу, але все ж було щось і своє, та вмерло, не зуміли розвинути». [18, с. 55]. Ці слова можна сприймати як міфопоетичну програму майстра. Стиль передбачає цілісність світовідчуття. У культурі Трипілля, середньовіччя, традиційному народному мистецтві О. Архипенко знаходив підтримку своїм пошукам сучасного стилю.

Батьківщина – це водночас і символ, і засіб узагальнення стосовно невидимого і могутнього світу пращурів і сил, які дали життя людям і природі. Україна – земля хліборобів, менталітет яких історично пов'язаний з природним циклом. Тому українцям генетично властивий оптимізм і впевненість у вічному відродженні. Життєрадісність, святковість характерні для народного мистецтва та ікони. Для художників модерну й авангарду вони стали підпорою у надбанні втраченої цілісності матеріального й духовного начала.



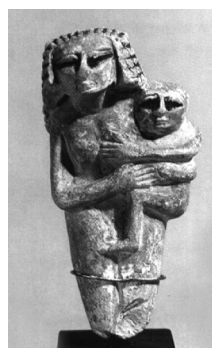
О. Архипенко. Жінка. 1909. Камінь. 53, 3.



Кам'яні «баби». IX – XII ст. Камінь.



О. Архипенко. Мати і дитя. 1910.
Чорний мармур. 38.



Статуетка жінки з дитиною.
Середнє царство. Поч. II тис. до н. е. Вапняк. 15,3



О. Архипенко.
Вертикальний торс.
1957. Кераміка.
Поліхромна бронза.
190 x 58,4.



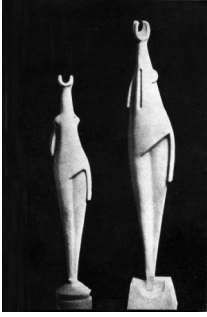
Богиня «Мати природи».
Долина Інда. III тис. до н. е. Глина.



О. Архипенко.
Океанічна мадонна.
1957. Дерево,
метал, перламутр.



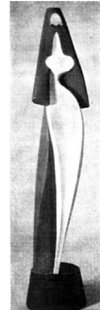
Статуетка богині з о. Кіпр.
XV-XIII ст. до н. е. Кераміка.



*О. Архипенко.
Жінки-вази. 1918; 1919.
Бронза. 45,7; 58,4.*



*Жіноча статуетка
з поселення Вихвотинці.
Поч. II тис. до н. е.*



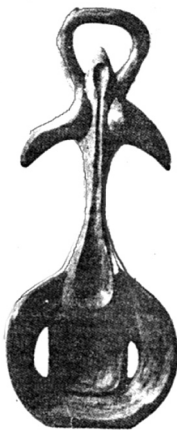
Арабка. 1936. Теракота. 66.



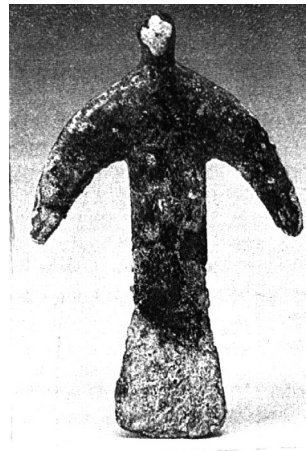
*О. Архипенко.
Та, яка літає. 1957.*



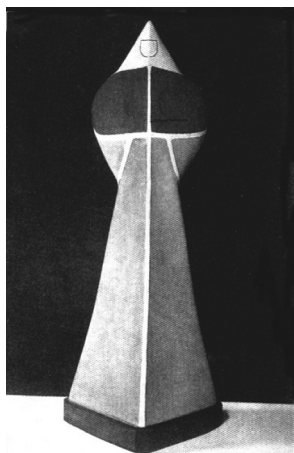
*Птахоподібне зображення
з Гори Азов. Пізній палеоліт.*



*О. Архипенко.
Статуетка. 1957. Бронза.*



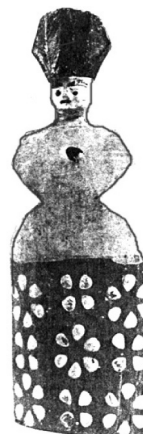
*Фігура птаха зі стоянки Мезино.
Кінець I тис. до н. е. Бронза.*



О. Архипенко. Королева. 1954.
Дерево. 91, 4.



Монах. Іграшка.
XIX ст., с. Богородське Дерево.



Лялька-панка. XIX ст.
Архангельська губернія.



О. Архипенко. Статуя
на алюмінієвому п'єдесталі. 1957
Поліхромна бронза. 46,3.



Лялька. XIX ст.
Вороніж. Кераміка.



Дощечка для прання.
XIX ст. Дерево.

1. Азизян И.А. Художественные идеи итальянского футуризма // Русский кубофутуризм. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. – С. 23–31.
2. Архипенко О. Про себе // Всесвіт. – 1968. – № 1. – С. 106–111.
3. Архипенко О. Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. – 1993. – № 5(7). – С. 208–255.
4. Бердяев Н.А. Судьба Парижа // Бердяев Н.А. Судьба России: Опыты по психологии войны и национальности. – М.: Мысль, 1990. – С. 133–138.
5. Володина Т.И. Модерн: проблемы синтеза искусств // Художественные модели мироздания. Книга первая. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 261–277.
6. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – 848 с.
7. Гачев Георгий. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988. – 448 с.
8. Горбачов Дмитро. І Архаїст, і футурист // Хроніка 2000. – 1993. – № 5(7). – С. 198–207.
9. Кубриш Наталія. Атрибуція картини О. Архипенка «Оголена» (1906) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2002. – № 1. – С. 130–133.
10. Лисенко Людмила. Новаторські ідеї О. Архипенка в контексті паризького мистецтва 1910-х років // О.Архипенко і світова культура ХХ століття: Наукова конференція. – К., 2001. – С. 27–30.
11. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Мистецтво, 1989. – 206 с.
12. Найдено Олександр. Олександр Архипенко і мистецтво примітиву // О. Архипенко і світова культура ХХ століття: Наукова конференція. – К., 2001. – С. 43–45.
13. Німенко А. Невтомний шукач. До 100-річчя з дня народження О.П. Архипенка // Всесвіт. – 1987. – № 5. – С. 150–158.
14. Пассек Т.С. Периодизация трипольских поселений // Материалы исследований по археологии СССР. – М.-Л., 1949. – №10. – С. 95–99.
15. Протас М. Ідея «космічного динамізму» Архипенка в герменевтиці сучасного образотворення України // О. Архипенко і світова культура ХХ століття: Наукова конференція. – К., 2001. – С. 48–51.
16. Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни: Философские размышления. – М.: Наука, 1991. – 174 с.
17. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – М.: Наука, 1988. – 782 с.
18. Сварник Галина. Листи Олександра Архипенка до брата Євгена Архипенка в національній бібліотеці у Варшаві // О. Архипенко і світова культура ХХ століття: Наук. конф. – К., 2001. – С. 54–65.
19. Сидор О. Архипенко на рідній землі // Жовтень. – 1988. – № 2. – С. 79–86.
20. Синько О.Р. Творчість Олександра Архипенка першої чверті ХХ століття: Дис. канд. мист.: 17.00.05. – К., 1996. – 176 с.
21. Степовик Д.В. Архипенківськими місцями Нью-Йорка й околиць // О.Архипенко і світова культура ХХ століття: Наукова конференція. – К., 2001. – С. 75–84.
22. Цит за: Коротич В.О. Слово про Архипенка // Олександр Архипенко: Альбом – К.: Мистецтво, 1989. – С. 6–65.
23. Цит. за: Люба Івона. Архипенко відкритий Аполлінером у «кубістичному» Парижі // О. Архипенко і світова культура ХХ століття: Наукова конференція. – К., 2001. – С. 33–37.
24. Michaelsen Katherina Janszky. Alexander Archipenko. A Centennial Tribune. – Washington – Tel-Aviv, 1987.
25. Zadkine O. Le Maillet et le Ciseau. Souvenirs de ma vie. – Paris, 1968. – 267 p.