

# А Р Х И П Е Н К О

Великое поколѣніе съ великимъ страданіемъ и великими надеждами, колѣнопреклонное, еще во тьмѣ и въ грязи, ждетъ новаго откровенія, новой вѣры и новаго символа. Позади насъ умирающая эпоха, ставившая въ центрѣ интересовъ узко-индивидуальное переживаніе, „темпераментъ, черезъ который видѣнъ былъ міръ.“

Топкая демократическая эпоха, которая при превратныхъ соціальныхъ понятіяхъ, одарила народы комнатной свободой. Эпоха безъ религіи, безъ символовъ, безъ стили. Мѣщанское столѣтіе.

Но съ 1910 года уже подулъ революціонный вѣтеръ. А всемірный военный потопъ сорвалъ всѣ туманы и покровы. Для этого онъ пригодился.

Сегодня человѣкъ стоитъ на горѣ передъ пустыней и имѣетъ въ своемъ распоряженіи все. Художникъ же можетъ создавать новыя цѣнности.

Значеніе сегодняшняго искусства заключается въ его требованіи: въ стиль!

Такъ давно уже міръ не имѣлъ стили. Это значитъ, что онъ не имѣлъ возрѣвнй, не имѣлъ религіознаго чувства, удовлетворялъ самого себя (импрессионизмъ) и не бралъ на себя труда создать себѣ символъ. Онъ былъ только эгоистиченъ, не созидателенъ.

Но вотъ найдены новыя цѣнности, новая вѣра въ силѣ, въ скорости, въ натискѣ. Это воспріятіе создаетъ себѣ свое собственное воплощеніе. Какъ раньше древо Адама и ассирійскій быкъ, такъ теперь колеса локомотива и пропеллеръ аэроплана приобрѣтаютъ для насъ символическое значеніе. Въ этомъ надо искать нашъ стиль. Въ амбевидно-сверкающей пружинѣ. Въ вѣчно мистическомъ глазѣ зеленого маяка. Зѣбная система вокзаловъ, въ которыхъ крейсируютъ локомотивы безъ компаса. Слова, электрически воуженныя въ ночь. Новая грамматика, новый алфавитъ человѣческаго мышленія. Загадки на вечернихъ стѣнахъ. Иероглифы Берлина и Нью-Йорка. Эпиграммы Бога. Жизнь.

Въ такомъ темпѣ живетъ и искусство. Для выраженія нашей эстетики уже не такъ нужны красота и чистота, какъ сила и быстрота. Новый базисъ для всѣхъ видовъ искусства, но прежде всего для пластики.

Для Александра Архипенки.

Онъ русскій, но безъ традицій, и въ этомъ его счастье. Для него нѣтъ никакихъ препятствій и онъ можетъ проникнуть во все. Не какъ французъ, который прежде всего видитъ въ себѣ потомка великихъ столѣтій, и потому даже смѣлѣйшій кубистъ относитъ себя къ семьѣ классиковъ.

Архипенко былъ выброшенъ въ искусство центральной Европы, какъ оторвавшійся отъ чужой планеты, дымящійся каменный блокъ; и онъ не остываетъ.

Это есть то, что поставило его выше всего національнаго и сдѣлало европейцемъ.

Онъ не приторвался ни наивнымъ, ни примитивнымъ: къ нетронутому матеріалу души своей онъ приложилъ все, что создало человѣчество великаго въ искусствѣ. Онъ изучилъ и воспріялъ всѣ художественные стили. Онъ упражнялся въ чистыхъ линіяхъ греческаго творчества, онъ сталъ великъ въ строгости буддистской добродѣтели, и въ тайнахъ египетскихъ сфинксовъ; онъ пережилъ мучительный ритмъ христіанскаго смиренія, красивую простоту негритянскихъ боговъ и, наконецъ, духовную геометрію кубистовъ. Въ немъ есть все; и къ этому присоединилось его сильное сліяніе съ временемъ, изъ котораго онъ создалъ свой стиль.

Но въ самомъ началѣ онъ уже оригиналенъ: онъ самъ. Шедевръ того времени: „Гондоліеръ“: баснословная вертикальная, еле опирающаяся на диагональ, а во всемъ чувствуется такое равновѣсіе, вибрирующее въ каждой молекулѣ фигуры, какъ тайна земной силы, подъ давленіемъ воображаемыхъ лагунъ. Рука, нога, части весла; а притомъ такое совершенное спокойствіе, знающее, что надо пристать.

Архипенко имѣетъ для пластики то же значеніе, что Пикассо для живописи. Оба вначалѣ создавали произведенія, которыя въ смыслѣ существующей эстетики должны были бы быть признаны безподобными, эмицентно важными произведеніями искусства. Но обоимъ было предназначено искать новыя элементы и формулы, при чемъ они неоднократно должны были ломать шею. Но они побѣдили и стали во главѣ уже теперь великаго столѣтія.

1913 годъ становится рѣшающимъ. Появляется „Карусель Пьерро“, первоначально изъ голаго

дерева, лишь несколькими месяцами позже, закрашенная яркими красками (полосами черного, розового, голубого, охры). Эта фигура начальной камень. Кубистский элемент выступает на передней план. Она возникает у Архипенко на праздник St. Jacques, где дюжины каруселей с лошадьми, качелями, гондолами, аэропланами, воспроизводят вращение мира. А в центре застывший человек, тяжелый на подъем Пьерро, среди света и музыки. Из этого двойного чувства, человек-машина, Пьерро-карусель, создается одно вращение, одно динамическое существо. Голова свьтится как шарь, все тьло вращается вихрем вверх и вниз, ноги это танец.

Путь найдены. Машина вошла в искусство. И искусство было в тот день, действительно, зеркалом мира. Новшеством было также применение света. До этого вся пластика рабски подчинялась направлению освьщения, которое в нькоторой степени само моделировало фигуру. Теперь наоборот: фигура моделирует свет, капризно играет с ним и пользуется его услугами. Фонтань света.

И, одновременно, попытки Архипенко открывают новую эстетику, источники которой не красота и чистота, а современные понятия силы и движения. Авиатору наших дней красивый полет замьняет греческое созерцательное божественное чувство.

Мы переживаем в Sleeping-Car дурманящия звьздная ночи. Наша душа имьет другую скорость, нашим суставам даны другия движения: движения машинь.

Архипенко первый в искусствь, отдающия себя отчету в этих чувствах. И примитивно, не мудрствуя лукаво, онь применяет их в своих произведениях, смьло, не спрашивая, что скажут на это господа традиций. Онь поступает, быть может, варварски и пугает большинство. При каждом новом откровении онь, как индеец, выражает свою радость громкими криками. Как индеец, онь дает красное золото: всю свою красоту формь, свое чувство ритма, свою давно завоеванную чистоту, онь отдает за неизвьстную куклу-машину. И дьлает себя из нея богиню.

Но скоро познаны и всь ея тайны, вынуты и рассмотрьны всь ея внутренности и — художникь бросается в другое направление. Усталый от земли; глины, жести, онь ищеть болъе духовнаго выражения, и — находить: изображать атмосферу, лпить воздух, моделировать отверстия.

Это нужно, конечно, понимать картинно.

Онь стремится к всеболъе интенсивному изображению бытия. Архипенко никогда не имитировалъ природнаго реализма. Придерживаясь

самого начала чужого искусства боговь, онь хотьль изображать созидающую жизнь. Поэтому для него не важна индивидуальность модели. Индийское искусство знаетъ только Будду; средневьковое только ликъ Христа: вь томъ же смысль для Архипенко женщина — начало всьх формь. И онь возвращается кь маленькимь статуэткамь. Между ними есть настоящия богини. Сравнить со статуями Танагра и Пантеона можно „Женский торсь“, эта смьшная женщина, эманация глубочайшей красоты, это стремление неправдоподобныхъ ляжекъ вь метафизическое, и кь тому же эта юпитерская зретька, для которой довольно полукруглости несравненной груди. Кольни, трогательно-неопредьленно опирающияся на все. Вь другихъ статуэткахъ мучительное понимание земнаго: заброшенность, измученная женския тьла, тяжелая от невьдомыхъ родовь.

Каждая фигура стремится кь окончательной правдь и кь открытйшей простоть. Такимь способомъ кь типу. Кь стилю.

Но сколько бы мы вь произведенияхъ Архипенки не находили положительнаго, окончательно и навсегда рьшеннаго даже большаго количества шедевровь: онь одинь не удовлетворяется достигнутымь. Еще сь тридцати трехъ лть немь живетъ такая молодость и сила, которая ему надолго обезпечиваетъ титаническую борьбу. А наше время сумьетъ изъ этой силы извлечь свою пользу.

Вь своемь новьйшемь периодь онь открыл вь пластикь новую возможность: краской изображать свьтовые эффекты. Онь говоритъ, что все вь пространствахъ какь-нибудь окрашено. На какихъ аргументахъ основываются столтьями скульпторы, созидающие только изъ голага камня и боящияся красокъ? Вь опровержение этимъ аргументамъ Архипенко создалъ свою скульпто — живопись.

Для ея осуществленья онь придумалъ цьлую собственную техническую систему. Уже вь болъе раннихъ периодахъ (1913) онь разрисовалъ свои деревянныя фигуры („Карусель Пьерро“ и „Красный танецъ“). Но теперь живопись является центромъ творчества. Отдльнныя части фигуры наклеиваются рельефно на деревянную доску, а затьмъ все закрашивается, какь полотно. На первый взглядъ это сильно напоминаетъ кубистскую живопись. Но вь сущности это побьда надъ ней.

Вь томъ смысль: кубисть употребляетъ только два измьрения и утверждаетъ правильно, что то, что его предшественники называли перспективой — обманъ (im trompe-d'œil). Но онь вводитъ третье измьрение тьмъ, что помьщаетъ рядомъ различныя плоскости, комбинируетъ ихъ,

и такимъ образомъ получается самообманъ. Архипенко держитъ яйцо Колумба въ рукѣ.

Онъ, какъ пластикъ, моделируетъ рельефами, а затѣмъ даетъ имъ мѣстную окраску. Болѣе правильнаго третьяго измѣренія нѣтъ. Рельефы сами управляютъ игрой тѣней, чего на гладкомъ полотнѣ достичь, конечно, никоимъ образомъ нельзя было бы (развѣ вклеивая извѣстные предметы en nature). Это соединеніе пластики съ живописью открываетъ кромѣ того необычное поле эмасипации. Краски зависятъ всецѣло отъ формы, отъ условій цѣлаго, и являются совершенно независимыми отъ объекта, и, такимъ образомъ, самостоятельными.

И, такимъ образомъ, нѣкоторыя скульпто-живописи при посредствѣ взаимной работы ритмическихъ линий свѣтло и темно закрашенныхъ плоскостей, отличаются прелестью, которой не можетъ достигнуть ни одна другая техника.

И что откроетъ намъ Архипенко завтра? Въ своемъ скупомъ ателье онъ работаетъ день и ночь, аскетъ, котораго ни одинъ соблазнъ вѣшняго міра не можетъ оторвать отъ работы. Молчаливый. Одинокій въ тиши глетчерова. Но, какъ глетчеръ, онъ ждетъ весенняго шума изъ долины: невѣроятнымъ толчкомъ отдѣлится его массивная сила отъ скалы и распространится по ожидающей долинѣ Европы.

## В Л. Б Ъ Л К И Н Ъ

Въ наше время — эпоху развѣдающаго анализа и аннулированія прежнихъ системъ, большихъ исканій и мучительно-надрывнаго строительства новыхъ художественныхъ формъ — лишь немногимъ „молодымъ“ удалось предохранить себя отъ вліянія косности и удержать духовное равновѣсіе. Къ числу этихъ немногихъ отнесемъ и В. Бѣлкина. Если онъ и вкусилъ отъ современнаго „древа познанія“, то постольку — поскольку это было ему нужно, въ планомѣрной пропорціи. Сфера его творчества — утонченный, крылатый міръ Фантазій. Изъ работъ — наиболее интересны графики-иллюстраціи къ „Голему“ Мейринка. Въ этихъ графикахъ, гдѣ трансцендентное переплетается съ реальнымъ и древняя легенда еврейскаго „гетто“ такъ странно вползаетъ въ большую современность, остро и четко выявляетъ художникъ ту напряженность и настороженность, которыми насыщено все содержаніе романа. Мастерски исполненные — контрастами сосѣднихъ отношений blanc et noir'a (т. н. „сухой“ кистью) — графики эти производятъ впечатлѣніе гравюрь по дереву. Отъ душной мистики „големовскихъ“

сновъ переходитъ художникъ къ прямому очарованію „галантнаго“ времени.

Онъ любитъ этотъ изящный, саркастическій гротескъ „рококо“, утрированную гримасу — маску „азиатчины“, забавную напыщенность Козьмы Прутковъ, — и во всѣхъ своихъ рисункахъ, виньеткахъ, шаржахъ воскрешаетъ традиціи славной семьи петербургскихъ графиковъ (Добужинскій, Лансере, Сомовъ, Бенуа и др.). Въ иллюстраціяхъ къ гоголевскому „Носу“ удачно стилизуетъ Бѣлкинъ вылощенную чопорность, „гравюрность“ стараго Петербурга. Въ противоположность нѣкоторымъ нашимъ графикамъ, не теряетъ онъ изъ виду принципъ соотвѣтствія иллюстраціи съ двухмѣрностью страницы и обрѣзомъ листа, не забываетъ о заданіяхъ графическаго искусства, какъ синтетическаго начала и книжнаго украшенія. Не глубинныя, но очень культурныя, эстетическія достиженія Бѣлкина, конечно, больше радуютъ глазъ, нежели мертвая схематизація и утилитарно-прикладная ухищренія „модернистовъ“ послѣдняго времени.

С. СЕГАЛЬ