

Екатерина Вязова

Коллекция как «двойной портрет»: собрание Александра Архипенко в Тель-Авивском музее изобразительных искусств

Коллекция произведений Александра Архипенко из Тель-Авивского музея изобразительных искусств уникальна вдвойне: во-первых, это самое масштабное из музейных собраний его раннего творчества, во-вторых, история самой коллекции напоминает захватывающий арт-детектив. Расследование происхождения коллекции позволяет, с одной стороны, реконструировать ранний период творчества Архипенко, с другой, свидетельствует о драматических перипетиях в истории европейского коллекционирования XX века.

Ключевые слова:

Александр Архипенко,
Эрих Гёритц, Салли Фальк, Карл Шварц,
Тель-Авивский музей изобразительных искусств,
коллекционирование,
кубизм,
скульптура,
скульпто-живопись.

В собрании Тель-Авивского музея изобразительных искусств хранится 30 работ Александра Архипенко, выполненных с 1908 по 1923 год: скульптура, скульпто-живопись, живопись и графические листы. Эта коллекция уникальна во многих отношениях. Прежде всего это самое масштабное и цельное из музейных собраний раннего творчества Архипенко — его самого плодотворного и интересного периода. Кроме того, она включает несколько произведений скульпто-живописи, в том числе самую первую работу этого типа — «Женщину с веером» (1914), которых вообще сохранилось чрезвычайно мало. Из 40 работ, созданных между 1914-м и началом 1920-х, уцелело не более половины. И наконец, сложная история этого собрания — выпадение из научного оборота и счастливое возвращение несколько десятилетий спустя — сыграла значительную роль в искажении, а затем — реконструкции раннего творчества Архипенко. Перипетии этой истории — захватывающий арт-детектив. Его интрига не только в художественной ревизии наследия Архипенко, но и в воссоздании драматических эпизодов истории коллекционирования XX века.

Работы Архипенко входили во внушительное частное собрание немецко-еврейского коллекционера Эриха Гёритца¹. Собственно, именно это собрание положило начало истории Тель-Авивского музея. В 1933 году, после прихода нацистов к власти в Германии, Гёритц переправил большую часть своей коллекции из Берлина в Тель-Авивский музей, основанный всего годом ранее. Резоны его были двоякие: с одной стороны, он предусмотрительно стремился спасти работы, вскоре объявленные в Германии «дегенеративными», от уничтожения, с другой — хотел

1 За исключением «Эскиза для потолка» (гипс, 1913), полученного музеем в 1983 году в дар от Айялы Закс-Абрамов.

помочь молодому музею. Решающим стало знакомство Гёритца с Карлом Шварцем, первым директором Тель-Авивского музея: они принадлежали к одному кругу в Берлине и были поставлены перед одним и тем же выбором в 1933-м.

К началу 1930-х годов и Шварц, и Гёритц были на пике карьеры в Веймарской республике. Шварц — выходец из немецко-еврейской буржуазной среды — успел поучиться у Вёльфлина, получить докторскую степень в Гейдельберге и стать своим в среде Берлинского Сецессиона. Он писал для еврейского журнала «Восток и Запад» (*Ost und West*), сотрудничал с Вольфгангом Гурлиттом в «Издательстве еврейского искусства и культуры» (*Verlag für jüdische Kunst und Kultur*) и возглавил берлинскую редакцию художественного журнала *Cicerone*. Но главным и долго вынашиваемым его проектом было создание Еврейского музея. Для его осуществления в 1929 году в Берлине была основана Ассоциация еврейских музеев, почетным президентом которой стал художник Макс Либерман — ближайший друг и Эриха Геритца. Музей предполагалось построить на средства берлинской еврейской общины. Проект состоялся — но более трагический момент выбрать было сложно. Еврейский музей Берлина, директором которого назначили Шварца, был открыт 24 января 1933 года. Через 6 дней — 30 января — Гитлер стал рейхсканцлером. Решение об эмиграции Шварц принял быстро. И уже в июне 1933-го отбыл в Палестину, где по приглашению мэра Тель-Авива Меира Дизенгофа возглавил Тель-Авивский музей. Став во главе нового амбициозного проекта, он призвал европейских коллекционеров внести свой вклад в собрание первого большого еврейского художественного музея. Одним из первых и откликнулся Эрих Гёритц, друживший с Шварцом в Берлине. (Ил. 1–2.)

Гёритц был ровесником Шварца и принадлежал к той же среде². Он родился в Саксонии, в семье текстильного фабриканта Зигмунда Гёритца, в 1889 году. Так же как и Шварц, Гёритц с юности увлекался искусством: живописью, музыкой и литературой. Правда, в отличие от Шварца, ставку Гёритц сделал не на художественную, а на предпринимательскую карьеру, проведя границу между делом и страстью. Присоединившись к управлению текстильной компанией своего отца

2 Биографию Эриха Гёритца можно реконструировать по документам, предоставленным его семьей и хранящимся в архивах Тель-Авивского музея изобразительных искусств.



1. Ловис Коринт. *Портрет Карла Шварца*. 1916
Холст, масло. 105,1 × 80,2
Художественный музей, Милуоки



2. Ловис Коринт. *Портрет Эриха Гёритца и его жены Сенты*. 1922
Холст, масло. 133 × 103
Частное собрание

в 1914 году, Эрих возглавил ее в 1916-м. Фирма вышла в лидеры немецкой текстильной промышленности, а Гёритц получил возможность вкладывать средства в искусство, став одним из самых известных коллекционеров и меценатов Веймара. В 1918 году Эрих Гёритц женился на Сенте Штернбергер; два года спустя, уже с двумя детьми, семья переехала из Хемница в Берлин³. Дом Гёритцев в Берлине (ил. 3) превратился в важный центр художественной жизни; ближайшими его друзьями, сподвижниками и советниками были Ловис Коринт и Макс Либерман.

3 Переехав в Берлин, Гёритц не оставлял заботами и Хемниц. В архивах Тель-Авивского музея хранится письмо директора Художественного музея (*Kunstsammlungen*) Хемница (март 2019 года), свидетельствующее о том, что Гёритц был одним из важнейших патронов музея, центральной фигурой художественной жизни Хемница и оставался таковым даже после переезда в Берлин. В частности, Гёритц подарил Художественному музею Хемница большую коллекцию графики Домье.

Оба оказали заметное влияние на художественные вкусы Гёритца и формирование его, без преувеличения, грандиозной коллекции. Коринт во многом предопределил предпочтения Гёритца в области современного немецкого искусства и повлиял на его собственный стиль: Гёритц все же не смог полностью отказаться от занятий художествами и занимался живописными экспериментами в духе Коринта⁴.

Благодаря Максу Либерману, одному из главных немецких франкофилов и коллекционеров французского искусства, Гёритц увлекся французскими импрессионистами и постимпрессионистами и сделал несколько значительных приобретений, самое знаменитое из которых — «Бар в Фоли-Бержер» Эдуарда Мане (1882). Картина была куплена Гёритцем в 1924 году и впоследствии продана им знаменитому английскому предпринимателю, текстильному фабриканту, меценату и коллекционеру Сэмюэлю Курто, основателю Института искусства Курто и галереи Курто в Лондоне.

Гёритц собирал коллекцию с размахом и блеском: в ней были представлены и стремительно становящиеся классиками французы конца XIX века, и современные немецкие и австрийские художники разных направлений, экспрессионисты прежде всего. С одной стороны — Эдгар Дега, Клод Моне, Камиль Писсарро, Анри Тулуз-Лотрек и Поль Сезанн, с другой — Эрнст Барлах, Ловис Коринт, Георг Эрлих, Конрад Феликсмюллер, Эрих Хеккель, Оскар Кокошка, Вильгельм Лембрук, Макс Либерман, Людвиг Мейднер, Эдвин Шарф, Карл Шмидт-Ротлуф и Якоб Штайнхардт. В середине 1920-х годов собрание пополнилось тридцатью произведениями Александра Архипенко.

В 1933 году, как и Шварц, Гёритц решил покинуть Германию и разрабатывал пути спасения своего собрания. Предложение Шварца оказалось весьма кстати: в сентябре 1933-го коллекция Гёритца была переправлена в Тель-Авив и принята с энтузиазмом. Меир Дизенгоф отправил Гёритцу благодарственную телеграмму с уведомлением о благополучном прибытии коллекции. В 1934 году Гёритц эмигрировал из Германии через Люксембург в Англию; все, что ему не удалось вывезти, было конфисковано нацистами.

По изначальному соглашению, коллекция Гёритца передавалась музею на временное хранение на два года — однако осталась в Тель-

4 Эрих и Сента Гёритцы часто становились моделью для Коринта. Сохранилось несколько их живописных и графических портретов.



3. Вальдемар Титцентхалер. Гостиная в доме Эриха Гёритца. Берлин, Клопштокштрассе. 1922
На торцевой стене слева направо картины Ловиса Коринта: Автопортрет, Портрет Эриха Гёритца и его жены Сенты, Любители искусства (Давид Ледер и Эрих Гёритц); между картинами — скульптура Эрнста Барлаха
Фото: блог Художественных собраний Хемница (<https://blog.kunstsammlungen-chemnitz.de/2021/09/09/erich-goeritz-1889-1955/>)

Авиве более чем на 20 лет. Только в 1955 году Гёритц возобновил контакты и переговоры с музеем: в музейных архивах хранится переписка с обсуждением предполагаемого визита Гёритца в Тель-Авив для обсуждения судьбы коллекции. Однако этим планам не суждено было осуществиться — Гёритц умер в апреле 1955 года. В 1956 году семья передала в дар музею значительную часть коллекции: около пятисот экспонатов, включая работы Архипенко, Дега, Лембрука, Барлаха, Либермана,

Кокошки и Штайнхардта, а также графику немецких экспрессионистов, в том числе Шмидта-Ротлуфа, Мейднера, Хеккеля и Коринта.

Избежав участи быть заложником трагической судьбы Германии 1930–1940-х, собрание Гёритца стало частью истории Израйла. Вместе с музеем коллекция пережила Вторую мировую, войну за независимость и многочисленные вслед за тем последовавшие войны. Музей, основанный накануне этих событий и оказавшийся в их эпицентре, — изначально он располагался в доме Меира Дизенгофа, где и была объявлена Декларация независимости в 1948 году, — едва ли мог соответствовать современным стандартам хранения. Невозможно было соблюдать не только режимы температуры и влажности, что, безусловно, сказалось на состоянии работ, потребовавших впоследствии длительной и кропотливой реставрации, но и вести описи и документацию⁵. Систематизацией и реставрацией коллекции Гёритца смогли заняться только в 1974 году. С середины 70-х начинается история постепенного возвращения собрания в музейный и научный оборот.

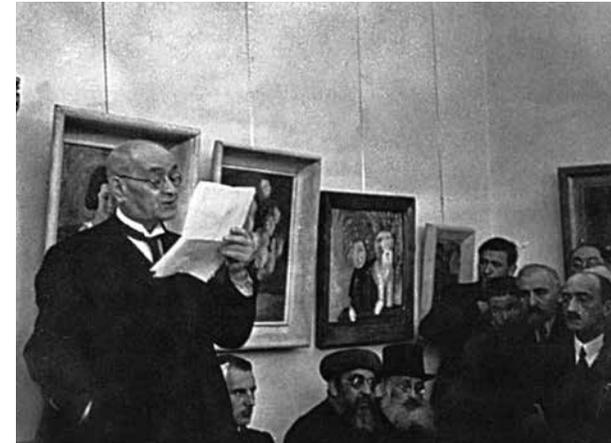
Поразительно, но самому Архипенко о коллекции его произведений в Тель-Авиве стало известно только в 1947 году⁶. Уезжая в Америку

5 Нехама Гуральник, поступившая на работу в Тель-Авивский музей в 1971 году и проработавшая куратором 34 года, вспоминает о состоянии музейной документации в 1970-е: «Произведения были зарегистрированы в инвентарной книге. <...> Кроме того, были небольшие карточки с минимумом сведений. Но даже эти скудные данные изобиловали ошибками — начиная с имени художника и названия произведения и заканчивая датой, техникой, размерами и описанием подписи. Разумеется, не существовало никаких аннотаций произведения — то есть сведений о его выставочной истории. Мы заказывали книги из-за границы, чтобы научиться правильно вести документацию произведений искусства». См.: *Gilerman D. No Room for Another Ego at the Museum // Haaretz*. URL: <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/2005-03-21/ty-article/no-room-for-another-ego-at-the-museum/0000017f-e174-d9aa-aff-f97c5b460000>.

6 Первое письмо Архипенко Карлу Шварцу в музейных архивах датировано 9 мая 1947 года. В 1940-е годы, начав работать над автобиографией, вышедшей в 1960-м под названием «Пятьдесят творческих лет. 1908–1958», Архипенко попытался разыскать свои ранние европейские работы. О коллекции Гёритца в Тель-Авиве художник узнал от Ирми Селвер (Ирми Гёритц), жены брата Эриха Гёритца Карла Гёритца. Ирми, изучавшая историю искусства в Лозаннском университете, и Карл, участвовавший в управлении семейной компанией, были известными коллекционерами в Хемнице. В 1936 году пара эмигрировала в Нидерланды, а затем планировала переехать в Южную Америку. В ноябре 1939 года голландский корабль *Simon Bolivar*, на котором они плыли из Амстердама, подорвался на немецких минах и затонул в Северном море. Карл Гёритц и двое детей погибли. Ирми удалось спастись (архивы Тель-Авивского музея).



4. Карл Шварц в Тель-Авиве. 1936
Фотография



5. Меир Дизенгоф на открытии Тель-Авивского музея после реконструкции (справа — Карл Шварц и художник Герман Штрук). 23 февраля 1936
Собрание Меира Дизенгофа, Музей Эрец-Исраэль, Тель-Авив

в 1923-м, Архипенко оставил большую часть своих работ французского (1908–1921) и немецкого (1921–1923) периодов в Европе. Некоторые из них погибли — или долгое время считались уничтоженными — еще в Первую мировую⁷. Так, Архипенко считал утраченными несколько гипсовых скульптур, оставленных им в Каннах, вплоть до их счастливого обретения в 1960 году. Другие работы осели в музейных и частных собраниях Германии в 1920-е. В 1930-е годы многие из них попали в списки «дегенеративного искусства» и подлежали уничтожению. То, что значительную часть этих работ удалось спасти, переправив в Тель-Авив, оказалось для скульптора сюрпризом.

7 С 1914 по 1918 год Архипенко жил в Симье, около Ниццы. Художественная колония, сложившаяся в годы Первой мировой войны на Лазурном берегу, включала Андре Фера, Цугухара Фужита, Анри Матисса, Амедео Модильяни, Моргана Рассела, Хаима Сутина и Леопольда Сюрважа. Переехав в Ниццу, Архипенко оставил часть своих работ — в том числе чрезвычайно хрупкие скульптуры из раскрашенного гипса и папье-маше — у Фернана Леже. Когда Леже был мобилизован на фронт, работы остались без присмотра. Вернувшись в Париж, Архипенко обнаружил, что многие из них необратимо испорчены. Другая часть работ погибла при бомбардировке Парижа. Большая часть произведений, выполненных в Симье, была переправлена Архипенко в Германию.

Тот факт, что многие из ранних произведений Архипенко пропали и были известны лишь по черно-белым репродукциям, а остальные распылены по миру, привел к тому, что крайне важные для понимания его художественной эволюции работы или вовсе не попадали в поле зрения исследователей или же достаивались лишь беглого упоминания. Именно такая судьба постигла произведения скульпто-живописи. Сам Архипенко чрезвычайно ценил свои ранние пластические эксперименты, а скульпто-живопись считал одной из главных своих новаций. Выпадение целой серии ранних работ из наследия скульптора заставило его восстанавливать пропущенное эволюционное звено, делая реплики пропавших произведений по старым фотографиям или же по памяти. При этом датировки ставились ранние. Стремясь сохранить за собой художественное первенство, Архипенко был убежден, что должен датировать не работу как таковую, а самую идею:

Иногда я создаю новую версию той же скульптуры спустя значительное время. Разумеется, при решении той же задачи заново формы не могут быть столь же «математически» точны, как если бы они отливались по тому же слепку. Тем не менее во всех версиях я предпочитаю сохранять дату первой, поскольку хочу зафиксировать время возникновения самой идеи. Во всех вариантах я использую тот же стиль и подход, если только сознательно не вношу какие-либо изменения [1, pl. 141, caption].

Существование многочисленных поздних авторских версий одной работы, возникших в разное время, но датированных годом создания самого первого варианта, чрезвычайно осложнило вопросы атрибуции. Появление целого пласта работ, воспроизводящих на новом этапе — и с неизбежными вариациями — художественные эксперименты 1910-х — начала 1920-х годов привело не только к фактическим искажениям, но и к мифологизации раннего периода творчества Архипенко.

Собственно, авторская мифологизация творчества не редкость в истории искусства — достаточно вспомнить Малевича или Ларионова, вольно датировавших свои работы. Но случай Архипенко уникален — обретение столь внушительного корпуса на десятилетия исчезнувших из научного оборота произведений позволило пересмотреть огромный массив работ художника, уточняя датировки и реконструируя его подлинную художественную эволюцию.

Нехама Горальник, впервые подробно воссоздавшая историю собрания Архипенко, пишет:

Лишь несколько из сохранившихся бронзовых скульптур можно с уверенностью идентифицировать как отлитые в Европе с оригинальных ранних гипсов. В целом число оригинальных ранних деревянных или литых скульптур, равно как и произведений скульпто-живописи, невелико. Идентификация ранних работ Архипенко и их точная датировка на основе библиографических источников также необычайно сложны, так как художник часто менял или, напротив, использовал одни и те же названия, а так же из-за путаницы в его собственных датировках. Однако произведения из Тель-Авивского музея задокументированы в ранней литературе, и их происхождение можно достоверно реконструировать [5, p. 96].

Собрание Гёритца с его безупречным провенансом сыграло тем самым ключевую роль в переатрибуции и ревизии всего массива работ Архипенко. Но для этого потребовалось масштабное, на годы растянувшееся расследование, в ходе которого обнаружили новые, вполне детективные повороты сюжета.

Переписка Архипенко с Тель-Авивским музеем в 1947 году была многообещающей, но не принесла ощутимых результатов. Она была инициирована самим художником, написавшим Карлу Шварцу в мае. 1 июля 1947 года на посту директора Шварца сменил Хаим Гамзу: на следующий же день он отправил Архипенко письмо, предлагая ему персональную выставку. Архипенко отозвался с энтузиазмом и благодарностью; он соглашался не только привезти в Тель-Авив скульптуры разного времени, но и предлагал подарить музею скульптуру Моисея, над которой работал в то время, в знак признательности народу, «хранившему и ценившему его произведения» [5, p. 98]. Несмотря на желание и готовность обеих сторон, выставка так и не состоялась.

В 1940–1950-е годы некоторые из работ Архипенко периодически демонстрировались в постоянной экспозиции Тель-Авивского музея и на временных выставках. Однако полномасштабный проект по изучению и реставрации собрания был запущен только в 1970-е. Его инициатором стал новый директор музея Марк Шепс, репатрировавшийся в Израиль из Базеля в 1954 году. У Шепса была обширная сеть зарубежных контактов, он привозил в Израиль выставки западных художников

и стремился придать музею статус известной международной институции. В предисловии к первому каталогу Архипенко Шепс пишет о том впечатлении, которое произвела на него коллекция Архипенко из Тель-Авивского музея еще в 1971 году [6, б.п.]. За три года до этого он увидел ретроспективу Архипенко в Париже — первую с тех пор, как художник покинул Европу — и смог оценить уникальность работ из собрания Гёритца. Ценность этой коллекции подтвердил и Дональд Каршан, американский историк искусства и признанный эксперт по Архипенко, с которым Шепс познакомился в 1975 году в Иерусалиме⁸. Грандиозный проект по возвращению коллекции Архипенко в научный оборот, очевидно, как нельзя лучше соответствовал международному художественному мейнстриму рубежа 1960–1970-х годов, о котором пишет Шепс в предисловии: вновь пробудившемся интересу к модернизму начала века — и прежде всего «искусству, имеющему русские корни» [6, б.п.]. Собрание Архипенко в этом контексте очевидно было той козырной картой, которую и решил разыграть Шепс.

Для исследования и систематизации коллекции Шепс, возглавивший музей в 1976 году, пригласил Дональда Каршана. Появление видного американского эксперта свидетельствовало и еще об одном актуальном тренде: повороте от франкоцентричности — к американизму, о котором вспоминает Нехама Гуральник. Вплоть до начала 1970-х «вторым языком» Тель-Авивского музея был французский:

В музее говорили только по-французски — директор, секретари, кураторы. Для них Америка попросту не существовала. Каталоги издавались на французском и иврите, аннотации и подписи были на французском. <...> Помню, в семидесятые, когда в Израиль стало приезжать много туристов, я предложила секретарю музея организовать экскурсии на английском. Вначале он воспротивился, поскольку не мог понять, кому вообще в Израиле понадобится английский язык. Эта франкофильская установка изменилась, когда директором музея стал Марк Шепс. Шепс несколько лет прожил

8 К этому времени Дональд Каршан был автором нескольких основополагающих работ об Архипенко: *Karshan D. H., ed. Archipenko: International Visionary*. Washington (DC): Smithsonian Institution Press, 1969; *Karshan D. H. Archipenko: Content and Continuity, 1908–1963*. Chicago: Kovler Gallery, 1968; *Karshan D. H. Archipenko: The Sculpture and Graphic Art. Including a Print Catalogue Raisonné*. Boulder (CO): Westview Press, 1975.

в Париже, <...> но довольно быстро сменил курс и обратился к тому, что считал очевидным — к Америке⁹.

Каршан предпринял исследование, впечатляющее в равной мере масштабом и дотошностью. В течение четырех лет он изучал работы из собрания Гёритца в контексте всего творчества Архипенко: занимался атрибуциями, составлял подробные аннотации и библиографию, восстанавливал провенанс. Результатом стала постоянная экспозиция «Архипенко. Ранние произведения: 1910–1921», открывшаяся в Тель-Авивском музее в 1980 году. Экспозиция и сопровождавший ее каталог с новыми атрибуциями и подробными описаниями стали сенсацией в научном и музейном мире [6]. Собрание Архипенко, до сих пор неизвестное за пределами Израиля, впервые получило широкую международную известность.

Сам Каршан считал, что это лишь начало нового этапа изучения всего наследия Архипенко:

После знакомства с тель-авивским собранием мы понимаем, что все наши представления о раннем творчестве Архипенко были лишь созерцанием вершины айсберга. Уникальные конструкции, «скульпто-живопись», полихромные и монохромные раскрашенные скульптуры из музея Тель-Авива превосходят числом все работы этого типа в других музейных собраниях [6, б.п.].

По мнению Каршана, сколько-нибудь «полноценная оценка» роли Архипенко в истории современной скульптуры до сих пор была невозможна. Со времен легендарной выставки Альфреда Барра «Кубизм и абстрактное искусство» 1936 года Архипенко справедливо считается первопроходцем в области «кубистской скульптуры»; столь же признаны и его новаторские эксперименты в создании так называемой негативной формы:

Однако его центральное место в истории полиматериальных конструкций, ассамбляжей и скульпто-живописи долгое время не было

9 *Gilerman D. No Room for Another Ego at the Museum // Haaretz*. URL: <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/2005-03-21/ty-article/no-room-for-another-ego-at-the-museum/0000017f-e174-d9aa-afff-f97c5b460000>.



6. Александр Архипенко
Двойной портрет
(г-н и г-жа Фальк). 1920
Полихромный окрашенный
гипс. 75 × 50 × 43
Тель-Авивский музей
изобразительных искусств
Ил. из кн.: [6, по. 30]



7. Александр Архипенко. Стоящая
женщина (г-жа Фальк). 1920
Воск на деревянном основании,
коричневая патины. Высота 36
(включая основание).
Тель-Авивский музей
изобразительных искусств
Ил. из кн.: [6, по. 29]

очевидным, поскольку таких произведений сохранилось крайне мало. Кроме того, работы в европейских и американских музеях не сопоставимы по значимости с произведениями из коллекции Музея в Тель-Авиве. <...> [Скульптуры Архипенко] стали первыми в истории современного искусства, где использовались стекло, полированный металл для отражения света и проволока для обозначения форм в пространстве. Из опытов Архипенко с этими ярко раскрашенными, свободно стоящими или угловыми конструкциями возникли серии рельефных настенных композиций и скульпто-живописи. <...> Особые сложности связаны со скульпто-живописью: черно-белые репродукции не могли передать их структуру, тогда как цветные репродукции при боковом освещении воспроизводят ее значительно лучше. Между тем, эти работы даже в реальности испытывают

границы нашего зрения. Эффект игры света, красок, материалов и форм — когда глаз движется от иллюзорно нарисованной формы (часто с нарисованной тенью) к реальной форме с настоящей тенью — создает эстетику, влияние которой ощущается в современном искусстве и по сей день [6, б.п.].

Первый опыт международной репрезентации потерянного и вновь обретенного собрания состоялся. Между тем в истории самой коллекции оставалось немало лакун. Ее происхождение было задокументировано с середины 1920-х годов — с момента приобретения Эрихом Гёритцем работ Архипенко в Берлине¹⁰. Однако очень мало было известно о том, как, где и при каких обстоятельствах сложилось столь цельное собрание ранних произведений скульптора.

Лишь в 1985 году в ходе скрупулезного исследования появилось еще одно имя, с которого и началась история собрания: до Гёритца оно принадлежало немецкому коллекционеру Салли Фальку. В 1986 году куратор Тель-Авивского музея Нехама Гуральник детально реконструировала происхождение коллекции — в том числе историю Фалька [5].

Биография Фалька — равно как и история его коллекции — напоминают сюжет плутовского романа. Прежде всего, было не вполне понятно, что за Фальк имеется в виду: он таинственным образом раздваивался, фигурируя под разными именами. Так, исследователям удалось найти ранние публикации произведений из будущего собрания Гёритца с указанием, что они принадлежат «Дж. Фальку Женевскому». Среди них — два скульптурных портрета Архипенко: «Двойной портрет (г-н и г-жа Фальк)» и «Стоящая женщина (г-жа Фальк)» (оба — 1920; ил. 6, 7). Вместе с тем в числе тель-авивских работ из коллекции Гёритца были портреты четы Фальков работы Вильгельма Лембрука — однако на этот раз из собрания не «Дж.», а Салли Фалька из Манхейма и его жены, Адель Фальк. Консультации с немецкими историками искусства

10 Происхождение коллекции начиная с конца 1920-х годов было восстановлено куратором музея Эдной Мошенсон по переписке между музеем и семьей Гёритц, хранящейся в музейных архивах, а также благодаря биографическим сведениям, предоставленным членами семьи Гёритц.

и музеем Лембрука в Дуйсбурге позволили предположить, что некий Джордж Фальк из Женевы мог быть братом более известного коллекционера Салли Фалька из Манхейма — покровителя и друга немецкого художника и скульптора Вильгельма Лембрука.

Однако исследование, проведенное и опубликованное в 1985 году Сюзанной Шилле из Гейдельбергского университета, подробно изучившей архивы Манхейма, привело к неожиданному выводу: брат Салли Фалька, фигурировавший как первый владелец немалой части работ из коллекции Геритца, оказался вымышленной фигурой — мифическим двойником [8]. У Салли вовсе не было брата: финансовые обстоятельства вынудили его покинуть Манхейм и начать карьеру заново в Женеве под другим именем — Джордж. Иными словами, именитый немецкий меценат, собиратель и покровитель Лембрука Салли Фальк и малоизвестный швейцарский коллекционер Архипенко Джордж Фальк — одно и то же лицо¹¹.

Биография Салли Фалька в начале удивительным образом перекликается с историей Гёритца. Они были ровесниками: Фальк родился всего на год раньше, в 1888 году, в немецком Хайльбронне. В 1916-м, как и Гёритц, он унаследовал успешное семейное предприятие — хлопкоперерабатывающий завод, получив возможность предаться своей главной страсти — коллекционированию. Вместе с женой-француженкой Адель Фальк поселился в одном из самых престижных районов Манхейма, неподалеку от Кунстхалле. Он принадлежал к тому же кругу, что Шварц и Гёритц, и имел все шансы преуспеть в равной мере в предпринимательской и художественной сферах. Но Фальк оказался не только тонким знатоком искусства, меценатом и коллекционером, но и весьма предприимчивым — хотя и не всегда удачливым — авантюристом.

Процветанию молодого промышленника поспособствовала Первая мировая: предприятие Фалька занималось поставками материалов для обмундирования в армию. По воспоминаниям Георга Гросса, Фальк ловко лавировал в разных общественных стратах, поддерживая дружеские отношения как в военной, так и в богемной среде. Благодаря первым он успешно продвигал деловые интересы, вторые же позволяли

11 Немецкий период в истории коллекции «многоликого» Фалька задокументирован значительно более подробно, чем ее швейцарский этап. Тем не менее и в Германии признание заслуг Фалька, мецената, пожертвовавшего немалые средства Кунстхалле в Манхейме, пришло с опозданием: скорее всего, из-за постигшего его впоследствии финансового краха.

ему вкладывать деньги, заработанные на сделках с армией, в активно прираставшее новыми произведениями собрание.

Всего за два года, с 1915-го по 1917-й, Фальку удалось собрать внушительную коллекцию произведений импрессионистов (в том числе Ренуара и Дега), пост- и неоимпрессионистов (Ван Гога, Сезанна, Гогена, Синьяка), французских художников разных направлений (Руссо, Редона, Пикассо, Шагала, Дерена) и экспрессионистов (Мунка, Марка, Файнингера, Кандинского, Кокошки). Важной частью коллекции стали представительные собрания скульптур Вильгельма Лембрука и живописи Георга Гросса.

В статье о коллекции Фалька, опубликованной в журнале *Das Kunstblatt* в 1918 году, Пауль Вестхайм описывает ее как образцовое собрание коллекционеров нового поколения, ориентирующихся прежде всего на современное искусство, запечатлевающее «живой нерв» времени [10, цит. по: 5, р. 102]. Особенности собирательского темперамента Фалька Вестхайм определяет как своего рода творческое соучастие: его интересует не столько знаменитое «имя», сколько конкретные, «зацепившие» его вещи. Так, скажем, Фальк упорно искал не просто «какого-нибудь Ван Гога», а именно поразившую его «Арлезианку». Собирая коллекцию, Фальк полагался на собственные впечатления, опыт и интуицию, игнорируя советы именитых экспертов. Несмотря на такое пренебрежение ученым мнением и рекомендациями знатоков, в Кунстхалле Манхейма Фалька очень ценили как коллекционера и мецената. Тесные отношения с Кунстхалле — одним из первых немецких музеев, активно работающих с современным искусством, — у Фалька установились благодаря его дружбе с Вильгельмом Лембруком.

Работам Лембрука, с которым Фальк был знаком с 1915 года, отводилось особое место в его собрании. Покровительство Фалька скульптору было весьма щедрым: Фальк ежемесячно выплачивал Лембруку содержание, взамен ежегодно отбирая несколько его работ для своей коллекции¹². Очевидно, через посредничество Лембрука Фальк

12 По воспоминаниям Манфреда Лембрука, сына художника, его родители и семья Фальков были очень дружны. Лембрук создал несколько портретов Фальков: известны два скульптурных портрета Салли Фальк и чегыре портрета его жены, а также многочисленные рисунки и гравюры с их изображением. «Портрет господина Фалька» в бронзе и терракотовая статуэтка «Портрет госпожи Фальк» («Женщина в кимоно»), оба — 1915–1916 годов, находились в собрании Фалька и стали частью коллекции Гёритца, переданной в дар Тель-Авивскому музею. См.: [5, р. 103].

познакомился с Густавом Хартлаубом, известным немецким историком искусства, в 1910-е годы — куратором Кунстхалле Манхейма. В ноябре-декабре 1916 года Хартлауб курировал большую персональную выставку Лембрука, в подготовке которой активно участвовал и Фальк, предоставив 33 работы из своего собрания. Очевидно, с этой выставки началась дружба Фалька с Хартлаубом — оба видели свою миссию в поддержке и продвижении современного немецкого искусства¹³. Результатом их сотрудничества стал «Фонд скульптуры Салли Фалька» (*Plastik-Stiftung Sally Falk*), основанный при музее в 1917 году. Пожертвования Фалька сформировали ядро коллекции Кунстхалле Манхейма, ставшей впоследствии одним из крупнейших и наиболее представительных собраний немецкой скульптуры начала двадцатого века.

Предпринимательская карьера Фалька оказалась куда менее успешной, чем его деятельность коллекционера и мецената. В 1917 году предприятие Фалька обанкротилось, и год спустя он был вынужден продать большую часть своей коллекции, чтобы погасить долги: около пятидесяти картин, более ста пятидесяти графических и акварельных листов и скульптур, в их числе — произведения Ван Гога, Сезанна, Эль Греко и Пикассо. Кунстхалле Манхейма был готов купить эти работы, однако Фальк предпочел обратиться к Паулю Кассиреру, берлинскому галеристу и издателю: видимо, тот предложил более выгодные условия. Описание, отправленная Кассиреру и находящаяся теперь в архивах Кунстхалле, при сопоставлении с опубликованными в журнале *Das Kunstblatt* репродукциями, позволила реконструировать переданную часть коллекции [5]. В нее вошли, среди прочего, две работы Архипенко, а также живопись Гросса, Шагала, Кандинского, Клее, Боччони и Леже. Несмотря на эти потрясения, Фальк сохранял оптимизм, полагая, что работы, которые ему удалось сохранить, станут ядром будущего собрания. Уже на пути

13 Возглавляя Кунстхалле Манхейма с 1923 по 1933 год, Хартлауб организовал несколько десятков выставок современного искусства. Под его руководством музей превратился в крупнейший центр современного искусства в Германии. Самой знаменитой стала выставка «Новая вещественность. Немецкая живопись после экспрессионизма» (в 1925 году она открылась в Манхейме, затем прошла в других городах), давшая название новому направлению в искусстве Германии 1920–1930-х. В 1933 году работу Хартлауба признали не соответствующей культурной политике национал-социалистической партии. В марте Хартлауб был уволен. В том же году в Манхейме прошла первая из так называемых выставок позора (*Schandeausstellungen*), где фотографию Хартлауба несли по улицам вместе с приобретенным им для музея «Раввином» Шагала (сейчас находится в Художественном музее Базеля).

в Женеву — в поисках решения финансового кризиса Фальк решил перебраться в Швейцарию — он написал Хартлаубу: «Возможно, нам удастся спасти несколько работ. <...> Они послужат основой для моей новой коллекции, над которой я планирую работать впоследствии» [5, p. 106].

Пытаясь уклониться как от налогов (над Фальком навис долг в 172 000 немецких марок, которые он так никогда и не выплатил), так и от мобилизации в армию, Фальк отправился в легочный санаторий в Арозе. В феврале 1919 года таможенно-пошлинное управление земли Баден наложило арест на имущество Фалька. Соглашение, подписанное им с городом Манхейм в 1917 году, предполагало, что скульптуры, находящиеся на временном хранении в музее, будут переданы в дар Кунстхалле не позднее 21 января 1921 года. Этот договор защищал его пожертвование от конфискации налоговыми службами. Оставшуюся часть собрания Фальку удалось спасти до того, как был издан приказ об аресте: он передал работы своему швейцарскому деловому партнеру Рудольфу Пфрундеру. Пфрундер, человек, по воспоминаниям Аниты Лембрук, вдовы художника, ничего не смысливший в искусстве, продал всю коллекцию берлинскому арт-дилеру Израэлю Беру Нейману [5, p. 106]. Описание Пфрундера, составленная в Кунстхалле, где коллекция находилась на временном хранении, позволила завершить реконструкцию собрания Фалька немецкого периода [3]. В описание включен один рисунок Архипенко.

В 1919 году Салли Фальк поселился в Женеве и основал новое текстильное предприятие *S. G. Falk*. Долги вынудили его начать карьеру — и бизнесмена, и коллекционера — с нуля и под новым именем: Джордж Фальк. По воспоминаниям Манфреда Лембрука, Фальк прервал все отношения с Германией — в том числе переписку с семьей Лембрук — стремясь скрыть свое местонахождение. Несмотря на финансовую катастрофу, в Швейцарии Фальк вновь начал коллекционировать современное искусство. Энтузиазм собирателя и художественная интуиция еще раз помогли ему: начав все заново, Фальк стал крупным коллекционером произведений Александра Архипенко.

Фальк познакомился с Архипенко еще в Германии, скорее всего, через Лембрука: они были друзьями с Архипенко еще в Париже начала 1910-х. Видимо, после самоубийства Лембрука в 1919 году, Архипенко стал главным фаворитом Фалька. Манхеймское собрание Фалька включало две скульптуры и три рисунка Архипенко — однако доподлинно неизвестно, смог ли он сохранить их и переправить в Швейцарию.

Так или иначе, в Швейцарии с 1919 по 1921 год Фальку удалось собрать несколько десятков ранних работ скульптора высочайшего художественного качества.

Нет сомнений, что для Архипенко обретение столь увлеченного покровителя оказалось большой удачей. Более того, возможно, именно патронат Фалька сыграл ключевую роль в том стремительном признании и коммерческом успехе, которыми для Архипенко был отмечен рубеж 1910–1920-х годов [9]. До 1919 года «коллекционерская» судьба Архипенко, особенно во Франции, складывалась не слишком успешно. Хотя скульптор прожил в Париже и Ницце 14 лет, входил в круг французских кубистов, был высоко оценен Аполлинером, дружил с Леже, Сюрважем и Сандраром, участвовал в многочисленных выставках — Салонах независимых, Осенних Салонах и «Золотом Сечении» — французские галеристы и коллекционеры не проявляли особого интереса к его искусству. Признание Архипенко получил в основном в узком кругу собратьев по художественному цеху. Они же стали и первыми покупателями его работ: так, три скульптуры Архипенко 1913–1914 годов — «Медрано II», «Карусель Пьеро» и «Боксеры» — приобрел на Салоне Независимых 1914 года Альберто Маньелли, итальянский художник, близкий кругу футуристов¹⁴.

В художественных кругах Германии Архипенко ценили значительно больше: ему покровительствовали Карл-Эрнст Остхаус и Герварт Вальден. Остхаус, знаменитый коллекционер и меценат, основатель художественной школы Фолькванг и музея Фолькванг в Хагене, организовал первую большую выставку Архипенко (совместно с Анри Ле Фоконье) в хагенском музее в декабре 1912 — январе 1913 года¹⁵; тогда же он приобрел две его работы. В сентябре 1913 года Герварт Вальден, немецкий писатель, музыкант, художественный критик, меценат и первый исследователь немецкого авангарда, устроил персональную выставку Архипенко в своей берлинской галерее *Der Sturm* и купил для своей коллекции четыре скульптуры и несколько рисунков¹⁶. Предисловие

14 Сейчас все три работы находятся в собрании Музея Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке.

15 Две работы из собрания Фалька/Гёритца связаны с этой выставкой: в ее каталоге упоминается скульптура «Отдых» (1912); терракотовая «Купальщица» (1912), экспонировавшаяся в музее Хагена, была впоследствии куплена Фальком и находится сейчас в Тель-Авивском музее. Возможно, тогда же была выполнена пастель «Портрет Ле Фоконье», из собрания Тель-Авивского музея, датируемая 1913–1914 годами.

для каталогов обеих выставок написал Гийом Аполлинер, удостоив Архипенко восхищенных отзывов.

1919 год стал переломным для Архипенко, положив начало его международному признанию. Первой в ряду резонансных и коммерчески успешных проектов была выставка в Женеве, в экспозиционном зале библиотеки *Kundig (Salle d'exposition de la Librairie Kundig)* в ноябре-декабре 1919 года. Собственно, это был старт впечатляющего своим размахом международного турне Архипенко: *Tournée de l'exposition de sculptures, sculpto-peintures, peintures, dessins de Alexandre Archipenko*. Выставку сопровождал каталог (ил. 8), предисловие к которому написал французский художественный критик, коллекционер и один из наиболее влиятельных теоретиков кубизма Морис Рейналь, друживший с Архипенко в Париже [2]. Уже на обложке каталога была заявлена программа турне: выставка должна была переехать из Женевы в Кунстхаус в Цюрихе, затем — в Париж, Лондон, Амстердам, Брюссель, Афины и Берлин. Этот список не вполне совпал с подлинным маршрутом выставочных гастролей, которые тем не менее растянулись на год и обеспечили Архипенко европейскую известность.

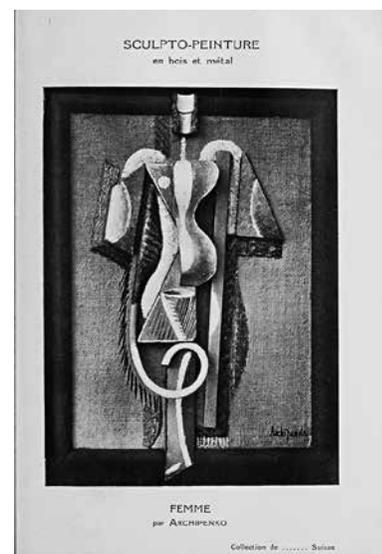
Рейналь в предисловии пишет о скульптурах и произведениях скульпто-живописи из швейцарской частной коллекции. В каталоге было опубликовано семь черно-белых изображений; под четырьмя из них стояла подпись *Collection de Suisse*. Под именем неизвестного швейцарского коллекционера скрывался Фальк — все эти работы, три скульпто-живописи и одна терракотовая скульптура, принадлежали ему. Очевидно, Фальк решил не предавать огласке даже свое новое, вымышленное имя: по истории работ, упомянутых Рейналем, легко было найти только что обосновавшегося в Женеве обанкротившегося немецкого предпринимателя. Вита Сусак подробно реконструирует женевскую и последовавшую за ней цюриховскую выставки Архипенко — похоже, Фальк помог не только с их организацией и публикацией каталога, но и придумал своего рода промоушн-компанию, в ходе которой были выпущены открытки с представленными на выставке работами [9].

16 Один из экспонатов выставки Архипенко, прошедшей в галерее *Der Sturm* в 1921 году, оказался впоследствии в собрании Тель-Авивского музея: гипсовый рельеф «Эскиз потолка» (1913) был куплен в 1925 году Евой Спектор, работавшей секретарем галереи с 1922 по 1929 год; позже она продала его в Тель-Авиве Сэму и Айале Закс, а в 1983 году Айала Закс-Абрамова подарила скульптуру Тель-Авивскому музею.



8. Обложка каталога выставки Александра Архипенко в Женеве и Цюрихе, 1919–1920 [2]

Таким образом, Фальк в 1919 году владел как минимум тремя скульптурами и одним рисунком Архипенко. Одно из опубликованных в каталоге произведений — «Женщину» (1919) — легко идентифицировать со скульпто-живописью под тем же названием из собрания Тель-Авивского музея. (Ил. 9–10.) Женевская выставка, судя по каталогу, была весьма представительной и разнообразной: на ней экспонировались 17 скульптур, 11 произведений скульпто-живописи, три картины, несколько рисунков тушью и карандашом. Архипенко приезжал на открытие, какое-то время прожил в Женеве и, очевидно, виделся с Фальком. В январе-феврале 1920-го выставка, в несколько другом составе, прошла в Кунстхаусе Цюриха, издавшем собственный каталог [7]. Число работ на цюрихской выставке сократилось до 64 — возможно, какие-то из них, в том числе «Идущего солдата» (1917), находящегося



9. Александр Архипенко *Женщина*. 1919
Ил. из каталога выставки Александра Архипенко в Женеве и Цюрихе [2, cat. 20]



10. Александр Архипенко *Женщина*. 1919
Скульпто-живопись: окрашенное дерево, раскрашенный листовой металл, окрашенные металлические трубы. 40 × 29,2 × 3,2
Тель-Авивский музей изобразительных искусств
Ил. из кн.: [6, no. 23]

сейчас в собрании Тель-Авивского музея, Фальк приобрел на женевской выставке и оставил себе [9].

Фальк несомненно обладал уникальным художественным чутьем — с цюрихской выставки он купил целую серию работ, в том числе три первоклассных образца скульпто-живописи, которые являются сейчас гордостью Тель-Авивского музея: «Женщину с веером» (1914), «Женщину в кресле» (1918) и «Коленопреклоненную женщину» (1916–1917)¹⁷. (Ил. 11, 12, 14.) Судя по отзывам швейцарской критики,

17 Кроме того, он приобрел две небольшие скульптуры — «Женщину на коленях» (1910) и «Женщину с зонтиком» (1913), две гипсовые статуэтки (1914) и «Сидящую женщину» из терракоты (1912). Вита Сусак предполагает, что за гонорар, полученный от Фалька, Архипенко впервые смог сделать отливки с гипсовых слепков [9, pp. 426–427]. Так, в женевском каталоге скульптуры «Женщина на коленях» (1910) и «Женщина



11. Александр Архипенко
Женщина с веером. 1914
Дерево, окрашенное
маслом, окрашенный
листовой металл, стеклянная
бутылка и металлическая
воронка; основа — масло
по мешковине и по клеенке,
наклеенным на деревянные
панели. 108 × 61,5 × 13,5
Тель-Авивский музей
изобразительных искусств
Ил. из кн.: [6, no. 10]



12. Александр Архипенко
*Коленопреклоненная
женщина.* 1916–1917
Дерево, окрашенное
маслом; основа — масло
по мешковине, наклеенной
на деревянную панель.
89 × 47 × 14
Тель-Авивский музей
изобразительных искусств
Ил. из кн.: [6, no. 11]

именно скульпто-живопись стала главной художественной сенсацией выставки. Швейцарский успех, которому немало поспособствовало покровительство Фалька, заложил прочную основу триумфа Архипенко — в 1920 году он представлял искусство сразу двух стран на двух масштабных европейских художественных смотрах. Летом он уча-

с зонтиком» (1913) были подписаны как работы из гипса, а на Цюрихской выставке Фальк приобрел бронзовые отливки. В мае-июне 1919 года «Наклонившаяся женщина» (1911) из позолоченного гипса экспонировалась в Париже в *Galerie d'art des Editions Georges Crès & Cie*. В 1920 году бронзовый вариант той же работы был выставлен на Венецианской биеннале, а затем куплен Фальком, см.: [6, no. 2].



13. Александр Архипенко
*Женщина за туалетом (Женщина перед
зеркалом).* 1916
Дерево, окрашенное маслом,
и окрашенный листовый металл;
основа — масло по картону.
86 × 64,5 × 5
Тель-Авивский музей
изобразительных искусств
Ил. из кн.: [6, no. 17]



14. Александр Архипенко
Женщина в кресле. 1918
Дерево, окрашенное маслом,
окрашенный листовый металл
и объекты из разных материалов;
основа — масло по доске.
58 × 40,5 × 3,7
Тель-Авивский музей
изобразительных искусств
Ил. из кн.: [6, no. 22]

ствовал в выставке Русского павильона на Венецианской биеннале, а в конце года снова вернулся в Женеву, где на Международной выставке современного искусства в *Bâtiment électoral*, представлял уже Францию двадцатью семью работами [4]. На этой выставке Фальк приобрел еще семь работ, пять из которых находятся в собрании Тель-Авивского музея: три скульптуры («Наклонившаяся женщина», 1913-1914, «Отдых», 1912, «Сидящая геометрическая фигура», 1920) и две скульпто-живописи («Женщина за туалетом», 1916, ил. 13, «Женщина», 1919–1920).

Видимо, в знак благодарности за поддержку и покровительство в этот второй женевский визит Архипенко выполнил «Двойной портрет»

четы Фальк из раскрашенного гипса и восковую фигуру Адель Фальк с посвящением: «г-же Фальк, 1920 год, Женева». (Ил. 6, 7)

Обеспечив взлет карьеры своему новому фавориту, сам Фальк вновь потерпел финансовый крах: несомненно, он был куда более удачливым собирателем, чем дельцом. Во второй половине 1920-х годов сценарий финансового коллапса, пережитого им в Германии, повторился: Фальк вновь был вынужден продать или же передать кредиторам часть своей коллекции, в том числе работы Архипенко и несколько скульптур Лембрука. Кроме того, ему опять пришлось переехать: на этот раз из Швейцарии во Францию¹⁸. Финансовое положение становилось все более плачевным, и Фальк понемногу распродал свою коллекцию. Неизвестно, какими именно путями попало собрание Фалька к Гёритцу: общались ли они напрямую и были ли эти контакты связаны с деловой сферой. По словам Эндру Гёритца, сына коллекционера, мать рассказывала ему, что отец получил эту коллекцию в счет выплаты долга — но он сомневается, поступила ли она непосредственно от самого Фалька [5, р. 109]. Так или иначе, в конце 1920-х годов Гёритц стал владельцем коллекции, включавшим лучшие работы Архипенко 1910–1920-х годов.

Ценность этой коллекции, находящейся сейчас в постоянной экспозиции Тель-Авивского музея, не исчерпывается, однако ее музейным, и даже шире — художественным — значением. Это удивительный памятник коллекционерской страсти, энтузиазму, предприимчивости и авантюризму трех незаурядных людей, упорно сохранявших «территорию искусства» посреди катастроф XX века.

18 Годы Второй мировой Фальки провели во Франции, после войны жили в Монте-Карло и в Сан-Ремо. Манхейм в знак признательности заслуг Фалька и весомости его вклада в формирование коллекции Кунстхалле назначил Фальку денежное вознаграждение, которое выплачивалось с 1 апреля 1961 года. Салли Фальк умер в Сан-Ремо в 1962 году. Его вдова Адель вернулась в Марсель, где продолжала получать ежемесячные выплаты из Германии вплоть до своей смерти в 1972 году.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Archipenko A. and Fifty Art Historians. Archipenko: Fifty Creative Years, 1908–1958. New York: TEKHNE Publications, 1960.
2. Art Moderne: Tournée de l'exposition de sculptures, sculpto-peintures, peintures, dessins de Alexandre Archipenko / Preface par M. Raynal. Geneva: Librairie Kundig, 1919.
3. Dorn R., Hille K., Kronjäger J. Stiftung und Sammlung Sally Falk Mannheim: Städtliche Kunsthalle, 1994. (Kunst und Dokumentation 11).
4. Exposition Internationale d'Art Moderne: Peinture, Sculpture, etc. (Genève, 26 décembre 1920 – 25 janvier 1921) / Preface par E. Faure. Genève, 1920.
5. Guralnik N. The Erich Goeritz Collection of Works by Alexander Archipenko at the Tel Aviv Museum. History of a Collection: The Collectors S. G. Falk and Erich Goeritz // Alexander Archipenko: A Centennial Tribute / Ed. by K. Jánaszky Michaelsen and N. Guralnik. Washington (DC): National Gallery of Art; Tel Aviv: The Tel Aviv Museum, 1986. Pp. 95–142.
6. Karshan D. H., Moshenson E., Scheps M. Archipenko, The Early Works: 1910–1921. The Erich Goeritz Collection at the Tel-Aviv Museum. Tel-Aviv: The Museum, 1981.
7. Kunsthau Zürich. Ausstellung 7. Jan. bis 1. Febr. 1920. Zurich, 1920.
8. Schiller S. Sally Falks Stiftung von Plastiken an die Mannheimer Kunsthalle. Heidelberg: Mannheimer Kunstverein, 1985.
9. Susak V. The Swiss Secrets of Alexander Archipenko // Harvard Ukrainian Studies. 2019. Vol. 36. No. 3–4. Pp. 415–445.
10. Westheim P. Erinnerung an eine Sammlung // Das Kunstblatt. 1918. Bd. 2. Heft 8. S. 233–241.