

вищення якості духовного життя і орієнтації на створення оригінальних художніх цінностей, що мають значення для всього людства: оскільки саме це останнє і є ознакою зрілості етносу» [6, 106].

Отже, можна сподіватися, що розквіт українського національного мистецтва і бібліографії видань образотворчого мистецтва, обов'язково відбудеться. Звичайно, важко зараз передбачити їх конкретні форми, напрями художніх пошуків та характер здобутків, але вже зараз спостерігається розкріпачення творчої уяви, збагачення творчого арсеналу, розширення діапазону художніх мистецьких напрямів, що знаходить своє відображення у виданнях образотворчого мистецтва.

Все це, разом узятє, має підняти рівень нашої національної культури в умовах сучасних глобалізаційних процесів, забезпечити її новий історичний злет.

1. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва // Наука і культура. Україна. Щорічник. — К., 1990. — Вип. 24. — С. 234.
2. *Антонович Є.* Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. — Л., 1992.
3. *Белічко Н.* Мистецтвознавча атрибуція як невід'ємна частина наукової каталогізації видань образотворчого мистецтва // Бібліотечно-бібліографічні класифікації та інформаційно-пошукові системи: міжнародна наук. конф. 10–12 жовтня. 1995 р. — К., 1995. — С. 94–95.
4. *Васильєв О.* Інформаційні продукти та бази даних Книжкової палати України // Вісник Книжкової палати. — К., 1997. — № 10. — С. 10–14.
5. *Гутник Л.* Образотворчі видання фонду сектора естампів та репродукцій НБУВ // Наукові праці НБУВ: Бібліотека. Наука. Культура. Інформація. — К., 1998. — Вип. 1. — С. 129–133.
6. *Дзюба І.* Культурна спадщина і культурне майбуття // Наука і культура. Україна. Щорічник. — К., 1990. — Вип. 24. — С. 105.
7. *Дзюба І.* Між культурою і політикою. — К., 1998. — С. 23.
8. *Кириченко Л.* Добір матеріалу до державних бібліографічних покажчиків України «Літописів» // Вісник Книжкової палати. — 2003. — № 8. — С. 11–12.
9. Книга: Энциклопедия / Ред. кол. И. Е. Баренбаум, А. А. Беловицкая, А. А. Говоров и др. — М., 1999. — С. 236.
10. Книговедение. Энциклопедический словарь / Ред. кол. Н. М. Сикорской (гл. ред.) и др. — М., 1982. — С. 205.
11. *Світайло С.* Роль мистецтва у формуванні світогляду // Вісник книжкової палати. — 2005. — № 5. — С. 40–41.

*Марина Юр  
(Київ)*

## **КОНСТРУКЦІЯ МОТИВУ «КВІТКИ» В УКРАЇНСЬКИХ СЕЛЯНСЬКИХ РОЗПИСАХ ТА БЕЗПРЕДМЕТНОМУ ЖИВОПИСІ 1910–1920-х РОКІВ**

Квіти є одним з органічних складових українського селянського житлового простору, їх використовували в обрядах і звичаях: «старанно засушеними чорнобривцями, васильками, гвоздиками обкладали образи» [1, 113]; дівчата вплітати квіти у вінок, чільне місце в якому належало барвінку — символу кохання; під подушечку немовляти клали чебрець, м'яту, материнку тощо; біля хати та воріт висаджували мальви як оберіг; піч і стіни хати [2], дерев'яні меблі та посуд [3] розписували квітами; квіти вишивали на рушниках і сорочках [4], ткали на килимах. Квіти — найбільш інтерпретований об'єкт у декорі селянського житлового простору, їх можна вважати культурним кодом української нації, оскільки такий художній образ складає основу більшості типів орнаментів народного мистецтва.

«Орнамент в большей мере, чем любой вид изобразительного творчества, живет условными, а не натуральными формами, которые давно утратив семантический смысл, представляют декоративную сущность» [5, 219]. Орнаментальна система українського селянського мистецтва була одним із джерел розвитку багатьох напрямів авангарду 1910–1920 років [6]. У сюжетній лінії картин М. Синякової, В. Єрмилова, Б. Косарева, В. Пальмова, М. Андрієнка-Нечитайла, М. Бутовича, А. Петрицького, Г. Нарбута органічно вплетені цитати оригіналу — натурні чи стилізовані зображення квітки селянського мистецтва. У полотнах В. Бурлюка «Квіти» (1912) і О. Богомазова «Натюрморт» (1914) стилістична єдність з орнаментом виявляється на рівні ритмічної організації пластичних форм у просторі, натомість у безпредметних композиціях О. Екстер, К. Малевича,

С. Делоне, Б. Косарева, Н. Генке-Меллер та інших простежується зв'язок із селянським мистецтвом через архітектоніку орнаменту, культуру кольору, художню образність мотиву.

На шляху до абстракції живопис піддавався вибуховим змінам, що, здавалося б, руйнували всі колишні закони, неперервність форми й гармонію: «... безпредметний живопис, — говорив В. Кандинський, — не є викреслення всього минулого мистецтва, а лише незвичний і першочерговий важливий поділ старого стовбура на дві головні гілки, без якого формування крони зеленого дерева було б неможливим» [7, 55]. На початку 1910-х років він для себе визначив, що орнамент є метою безпредметного мистецтва [8, 107], і руйнація орнаменту як такого була одним із завдань абстракціонізму. В. Кандинський шукав пластичну мову, яка б не містила ознак орнаменту. Проте відштовхуючись від орнаменту, митець формував свою абстрактну мову: «Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писанные с такой силой, что сам предмет в них растворялся» [7, 37]. Власне перехід до нефігуративної, безпредметної образотворчості (1914–1915) заклав підвалини тих напрямів, що надалі будуть визначальними спочатку у європейському, а потім і в світовому мистецтві.

Гіпотеза даного дослідження полягає в тому, що абстракція (умовна форма) вже існувала протягом тривало часу в декоративному мистецтві, і в еволюційний період модернізму орнамент мав певний вплив на розвиток пластичної лексики безпредметного (абстрактного) живопису. Для підтвердження гіпотези звернемося до українського селянського орнаменту, а саме конструкції мотиву «квітки» розписів (стінописів, мальовок та розписів дерева) і прослідкуємо чи можлива була її трансформація в безпредметних композиціях К. Малевича «Супрематизм (Червоний хрест на чорному крузі)» (близько 1915) та О. Екстер «Сине-біле-червоне біле-сине-червоне» (1916–1918), «Кольоровий динамізм» (1916–1917), «Кольорові ритми» (близько 1918).

Відомо, що квітка як складова українського рослинного орнаменту в різних видах народного мистецтва мала широкий діапазон засобів вираження, що зумовлювалися композиційною ідеєю твору, матеріалом і технікою виконання. Але, дослідження *конструкції* квітки здійснювалося побіжно. Відомо також, що «провідною ідеєю» художників супрематизму є ідеальна *конструкція* з геометричних і хроматичних правильних елементів, які є універсальними в точних живописних формулах і композиціях, тоді як формотворчі принципи безпредметних композицій художників-авангардистів О. Екстер, К. Малевича досі не встановлено.

За термінологічним означенням *конструкція* (лат. — *constructio*) — будова, улаштування, взаємне розташування частин будь-якого предмета і т. д., що визначений його призначенням [9, 303]. В образотворчому мистецтві конструкція — це тип структури із функціональними зв'язками між елементами. Конструктивні та змістовні зв'язки складають цілісність композиції, а її структуру — співвідношення цілого і частин за єдиним законом формоутворення [10, 58]. Як зауважує М. Волков, частини конструкції можуть доповнюватися або змінюватися без порушення її функціональної єдності [11, 7].

Формотворчий принцип конструкції «квітки», що є компонентом основних мотивів українського рослинного орнаменту — вазон, букет, гілка, віночок, бігунець і тощо, визначається специфікою художньо-образної мови, яка ґрунтується на відображенні її природних реалій чи стилізовано-абстрагованих форм. У селянській творчості наслідування природних форм укладалося в межі добре знаних квітів: дзвіночків, жоржин, гвоздик, маків, ромашок, «туліпанів», «фіялочок» тощо [12, 288, 290, 292, 293]. Натомість їх творче переосмислення, узагальнення і втілення в декорі сприяло розвитку розмаїтого художньо-образного ряду, в якому квітка набувала абстрагованих форм. Цей різновид квітки не мав чітко визначених ботанічних ознак, а був продуктом фольклорно-естетичної селянської творчості, у якому поєднувалися абстраговані та натурні форми. «Створюється враження, — пише О. Найден стосовно квітів у стінописах, — що тут фігурує одна й та ж квітка, зображена на різних стадіях цвітіння (від ледь розтуленого бутона до цілком сформованої квітки), побачена в різних ракурсах [13, 90–91]. У селянському мистецтві абстрагований тип квітки поділяється на два композиційні модулі. Перший — це квітка, прототипом якої слугували натурні обриси мальви, ромашки, барвінку тощо, зображена розкритою (в анфас), а її конструкція була основана на принципах симетрії відносно осьових. До даного типу конструкції належать: розетка, ружа, рожа, зірка тощо [12, 293, 316]. Формотворчі принципи другого типу квітки, намальованої в профіль (ніби в розріз), базувалися на симетрії відносно вертикальної вісі та асиметрії відносно горизонтальної. Учені вважають, що даний тип квітки уподібнений до умовно розрізаного тюльпана [12, 324], будяка [14, 12], бутона [13, 96] чи цибулі, у ньому чітко простежуєть-

ся ієрархія елементів: композиційним центром є осердя, яке обрамовують різні за розміром, конфігурацією і напрямком розташування пелюстки. Пластичне рішення осердя і пелюсток квітки в одних випадках визначено ботанічною формою, в інших — довільним компонованням елементів. Номінація даного різновиду квітки в Україні має локально-регіональні відмінності: у писанкарстві — «туліпан» [12], петриківських розписах — «цибулька», керамічних розписах Поділля — «виліги». В Угорщині він відомий як плід гранатового дерева, а у західноєвропейському ткацтві та вибійці XV ст. має назву «гранатовий узор» [13, 96]. Г. Павлуцький стверджує, що походить цей елемент від орнаментів Індії, малої Азії, середземноморських країн, Кавказу [15, 23].

У настінних розписах художня система орнаментики заснована на мінімальних засобах вираження, зумовлених характером оздоблюваної поверхні, графічною манерою виконання декору, в якому головна роль відводиться лінії та плямі, обмеженою палітрою кольорів із відповідною тональною градацією, але без гри світлотіні. У стінописах формотворчі принципи конструкції квітки, зображеної анфас і у профіль, мають широку градацію пластичних форм.

Відтворення натурних обрисів квітів у стінописах не досить типове явище, але їх зображення, як і запозичених квітів лотоса, «турецької гвоздики», крину [13, 96], застосовуються, здебільшого, у фризових, менше композиційно-замкнених композиціях, завдяки чому вони набувають силуетних обрисів. Натомість широкої популярності в орнаменті стінописів отримав прийом стилізації, завдяки якому квіти набували абстрагованого вигляду. Як зазначав Є. Берченко, квіти умовної форми дають найрізноманітніші барвні плями в розписах [14, 12].

Конструкція мотиву квітки, зображеної анфас, має традиційне поєднання елементів (осердя і обрамовуючі пелюстки). Розміри осердя можуть змінюватися від крапки до крупної округлої плями, що впливає на пластичні форми його обрамування. При невеликих розмірах осердя основна увага приділяється пелюсткам, і така квітка наближається до форми восьмипелюсткової зірки, а крупна пляма перцептуально виступає центром композиції та доповнюється пелюстками лінійного плану (сонце з променями). На Уманщині початку 1920-х років, — як зазначає О. Найден, — найбільш поширеною «мотивною одиницею» вазонів був бутон, конструкція якого формувалася з округлого осердя та двох пелюсток, вигнутих навколо півмісяцем або відігнутих назад, і була позбавлена складності, але одночасно вражала графічною виразністю [13, 96].

У стінописах конструкція квітки визначалася її рольовою позицією в мотиві та місцем в архітектурному просторі. Мотивом «вазон», що є узагальненою і модифікованою схемою «дерева життя», прикрашали піч, простінки між вікнами. У вазоні диференціація формотворчих принципів конструкції квітки визначається місцем розташування. Відтак квітка, що вінчає мотив, має крупнішу форму, а на бокових гілочках меншу, всередині мотиву простір заповнюють дрібніші квіти. Головні позиції в мотиві належать квітам, зображеним у профіль, іконографія яких у художній системі стінописів розмаїтіша. Конструкція даного типу квітки продовжує векторність загальної схеми мотиву, що не відбувається з квітами, зображеними анфас, оскільки в їх конструкції закладений центричний формотворчий принцип, який відповідає статистиці. «Вазон», прикрашений квітами силуетного обрису (у профіль), сприяє умовному розширенню простору декорованої площини.

Мальовки, що набули розвитку в селянському побуті кінця XIX — початку XX ст. як різновид образотворчого фольклору, функціонували в якості імітованої орнаментики стінописів на листках паперу, згодом набули диференційованого характеру. Одні з них призначалися для наклеювання на печі, між вікнами, інші — у запічку, треті прикріплювалися уздовж полицок для посуду, і кожна з мальовок мала свій, відмінний за композицією, орнамент і свій постійний розмір, а також місце розташування [16, 9]. У зв'язку із цим їх виконували в уже встановленому потребамі форматі та широко продукували, не зважаючи на обрядово-календарні періоди селянського життя. Кожна мальовка не лише підкреслювала конструкцію хати, але й замінювала собою певний елемент її оздоблення. Мальовку, композиція якої уподібнювалася килиму, кріпили над ліжком, для полицки малювали стрічковий орнамент, фризовий прикрашав шпалери під вікнами, композиційно замкнені частини печі. Квіткові мотиви у всіх видах мальовок здебільшого відтворювали натурні обриси природних реалій з дещо більшою їх деталізацією ніж у стінописах, це дозволяли робити техніка виконання та матеріал. У даному виді творчості натурні образи квітів превалювали над абстрагованими, які малювали як локальну пляму.

У розписах селянських скринь, мисників, полиць, пасківників, тарілок тощо улюбленими елементами декору були також квіти. Серед зображень, уподібнених натурним реаліям, перевагу

віддавали мальві, троянді, маку, півонії, айстрі, ромашці, лілеї, тюльпану, дзвіночку, виконаних у живописній манері, але найбільшим регіонально-стилістичним розмаїттям вирізнялися абстраговані форми квітів, основу конструкції яких складали мотиви, мальовані анфас і у профіль, із властивим площинно-декоративним трактуванням.

Формотворчі принципи конструкції квітів, що зображалися анфас, полягали в характері будови основи — округлої плями та її подальшої деталізації, завдяки чому виокремилися два різновиди даної форми: квіти «ружі» і квіти «яблука». Квіти «яблука» мали досить узагальнені обриси — округла пляма локального червоного відтінку, верхню частину якої прикрашало суцвіття (дугоподібний мазок чорного кольору), а середину — декілька видовжених тонких мазків такого самого відтінку. Іноді «яблуко» навколо прикрашали краплевидні, дугоподібні мазки, посилюючи контраст форми загальної конструкції мотиву. У даній квітці важливим є формування основи (плями) на рівні мазка, де в одних випадках спостерігається накладання мазка за доцентровим принципом, в інших — по вертикалі.

Квіти «яблука» майже ніколи не були самостійним елементом композиції, а органічно доповнювали орнаментальні мотиви розписів — вазон, віночок, гілка, бігунець. Найперше їх використовували в системі стрічкового орнаменту полиць, наличників та карнизів мисників, лиштви і бордюрів на боках весільних скринь, вінчиках тарілок. Натомість квіти «ружі» малювали в мотивах композиційно замкнутого орнаменту, який використовували як центр розпису і яким прикрашали, здебільшого, фасадні площини (прямокутні чи квадратні) весільних скринь, бамбетлів, ліжок, мисників. Конструкція квітки «ружі» будується на центричному формотворчому принципі та симетрії, який підпорядковує всі елементи форми. Загальні обриси цієї квітки доповнюють різноманітні за пластичною мовою елементи, надаючи художньому образі стилістичної виразності, вишуканості.

Образ зображених у профіль квітів, які на Катеринославщині називали «цибульки», тісно переплітається з місцевою флорою. Конструкція даного мотиву визначається двома композиційними модулями: пляма, обриси якої уподібнені багатопелюстковій квітці з пишно декорованим осердям, плями, силует яких повторюють натурні обриси тюльпана, дзвіночка тощо зі складним внутрішнім декором або без нього.

Квіти, як і вся орнаментальна система селянських розписів, мали імпровізований характер, зберігаючи чітку послідовність їх виконання. Разом із тим вони набували площинно-декоративного трактування як у живописній, так і графічній манері виконання. У розписах по дереву [17] майстер починав малювати композицію без попереднього ескізу, розмічаючи поверхню однотонними округлими (для квітів) плямами, що згодом покривалися меншими різноманітної конфігурації плямами, штрихами, цятками, кривульками, трикутниками, потім домальовував інші елементи орнаментального рапорту чи загальної композиції. У стінописах розпис переважно розпочинали зі зв'язуючих елементів (стовбур, гілки, пагінці), завершуючи мотив квітами, бутонами, листками і т. ін. Натомість у мальовках починали з накладання мазків, що утворювали квітку, а потім переходили до інших елементів композиції.

Із проведеного аналізу стає зрозумілим, що конструкція мотиву квітки в селянських розписах на стіні, по дереву та на папері визначалася композиційним модулем, зумовленим формотворчими принципами передачі форми — анфас, у профіль та комбінуванням їхніх елементів, а також природних реалій. Ступінь абстрагованості самої форми та її елементів мав досить широкий діапазон, на що могли звертати увагу художники, і, напевно, був одним із джерел розвитку лексики безпредметного живопису 1910–1920 років. Розглянемо формотворчі принципи безпредметних композицій О. Екстер та К. Малевича.

О. Екстер, творчість якої тісно переплітається з українським образотворчим фольклором, залучала до створення нової пластичної мови безпредметного живопису формотворчі й колористичні принципи селянського мистецтва, зокрема розписів [18, 363]. В образному вирішенні полотна «Сине-біле-червоне біле-сине-червоне» (1916–1918) художниця звернулася до контрасту форм (коло, вигнуті прямокутники) і кольоротонових сполучень (зелений і червоний, жовтий і синій, чорний і білий), руху як фактору виразності пластичних форм, новизни мотиву, що властиві образотворчим засобам селянського мистецтва. Формотворчі принципи даної композиції визначаються конструкцією, подібною до конструкції мотиву «квітки», що зображена у профіль і характерна розписам весільних скринь, але підпорядкована ідеї твору. У безпредметній композиції умовно виділений центр — округла пластична форма зеленого кольору із червоною смугою, яка

ділить її навпіл, яку «огортають» правильні й вигнуті дугоподібні прямокутники, сегментовидні форми заповнюючи простір полотна, поділений діагонально на білу та чорну частини. Пластичним формам, що обрамовували центр, художниця надала нового імпульсу — вони не мали місця з'єднання з ним і «відриваючись», заповнювали вільний простір площини. Введення нових векторів «руху» форм призвели до «розбалансування» стійкої конструкції мотиву. Вказані чинники сприяли розвитку формотворчих принципів безпредметної композиції, за якими по-новому будувалася конструкція пластичних форм у просторі. Якщо в попередній картині «прочитувалися» загальні обриси конструкції мотиву «квітки», то у наступних — «Кольоровий динамізм» (1916–1917), «Кольорові ритми» (близько 1918) — збережена лише конфігурація пластичних форм, які повністю її нівелювали завдяки новому експерименту — заповненню простору полотна різновекторними елементами без чітко виділеного центра.

У безпредметній композиції «Кольорові ритми» (1917) О. Екстер продовжила експеримент із простором, у якому був застосований фронтальний композиційний прийом, завдяки чому пластичні форми конструкції, подібної до конструкції квітки, зображеної анфас, майже повністю заповнили простір, а зміщений центр (округла пляма, форма якої подібна до осердя квітки) до верхнього кута полотна надав композиції вираженої динаміки. У картинах «Абстракція» (1917), «Абстракція» (близько 1918) зміщення центра, напрямку і конфігурації обрамовуючих його пластичних форм призвів до нових формотворчих принципів конструкції.

Якщо в безпредметних композиціях О. Екстер можна прослідкувати формотворчі принципи конструкції квітки розписів весільних скринь, то у живопису К. Малевича спостерігаються прийоми, властиві стінописам з їхнім графічним вираженням на білому тлі й філософією фольклорно-обрядового життєвого циклу. Прийом «рознесення» в просторі елементів конструкції квітки в безпредметних композиціях К. Малевича здобув більш радикального вираження. Художник вважав, що «простір є місткістю без виміру, в якій розум залишає свою творчість» [19, 3]. «Чорний квадрат, чорне коло, чорний хрест» (1915) стали першими творчими першоформами в першопросторі. К. Малевич добре знав українське селянське мистецтво (а часом практикував), оскільки разом із сім'єю до 18 років проживав у селах Поділля та Слобожанщини. У безпредметних композиціях він і експериментував із першоформами образотворчої селянської творчості: у вишивці, ткацтві — хрест, лінія, квадрат, розписах — округла пляма. Власне округла пляма була першоформою у квітці, яку в подальшому декорували дрібнішими елементами, створюючи вишуканий художній образ, або вона слугувала осердям квітки. Осердя — це частина рослини, в якій зароджується життя, воно є біологічною «матрицею». Можливо такий філософський аспект і враховував К. Малевич у вирішенні простору безпредметних композицій, в яких наявна одна форма — «Чорне коло» (1920), «Чорний квадрат» (1915) і т. д. чи їх розмаїте комбінування. У картині «Супрематизм (Червоний хрест на чорному крузі)» (близько 1915), у верхній її частині, зображене чорне коло на тлі білого відтінку. Воно зміщене відносно вертикалі, вздовж якої намальовано червоний хрест, що нижнім кінцем ніби «опирається» на нахилені прямокутники. У даній конструкції поєднання пластичних форм наближене до мотиву «квітки» зі стеблом і листками. Коло є основною частиною власне квітки, а його активне використання К. Малевичем у безпредметних композиціях дає підстави говорити про те, що у живописі даний мотив втрачав принципи формотворення, проте трансформація його елементів і розташування їх у просторі набували нового імпульсу в картинах. Художник надав формам «можливості вільного лету» в просторі, але в багатофігурних композиціях підпорядковував їх єдиному вектору — «Супрематична композиція» (1910), «Супрематизм» (1916), «Супрематизм» (1920).

Окрім розглянутих полотен О. Екстер і К. Малевича потребують подальшого вивчення їхні інші твори, а також картини художників, у творчості яких мали місце програмні експерименти в безпредметному (абстрактному) живописі, зокрема Б. Косарева, А. Петрицького, Н. Генке-Меллер, В. Баранова-Россіне, С. Делоне, В. Меллера, К. Редько, В. Єрмилова, М. Андрієнка-Нечитайла та інших. Складовими безпредметних композицій цих художників є різні абстрактні форми [20]. Зрозуміло, що митці не завжди зверталися до творчості українських селянських майстрів у пошуку нової пластичної мови безпредметного живопису, але в ряді їхніх картин, у яких до програмних експериментів залучався український образотворчий фольклор, можна простежити формотворчі принципи мотивів орнаменту.

Отже, на основі даного дослідження встановлено, що конструкція мотиву «квітки» в селянських розписах на стіні, по дереву та на папері мала три композиційні модулі, зумовлені формотворчими принципами, — зображенням квітки анфас і у профіль, а також комбінованим, у якому можуть поєднуватися геометричні форми, натурні або абстраговані обриси кількох природних реалій.

Проведений аналіз надає підстави стверджувати, що художниками, які працювали над пошуком нової пластичної лексики безпредметного живопису 1910–1920 років, здійснено трансформацію конструкції квітки в безпредметній композиції, що мало вплив на розвиток нової формотворчої системи. Також, у безпредметний живопис було інтегровано культуру українського образотворчого фольклору, що збагатило європейський художній процес.

Квітка як символ цілісності буття в контексті її трансформації в селянському і професійному живописі формувала їх образний ряд. Орієнтація на традицію сприяла наповненню мотиву обрядово-декоративною сутністю в українському образотворчому фольклорі, але в безпредметності її взаємодія з перцептуальним простором сприяла зміні якісного стану і набувала нових рис, що руйнували орнаментальну систему як архетипну структуру.

1. *Вовк Х.* Студії з української етнографії та антропології. — К., 1995.
2. *Безжович А.* Український народний настінний розпис // НТЕ. — 1957. — № 4. — С. 121–128; *Космина Т.* Сільське житло Поділля. Кінець XIX–XX ст. — К., 1980; *Найден О.* Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. — К., 1989; *Самойлович В.* Українське народне житло (кін. XIX — поч. XX ст.). — К., 1972.
3. *Юр М.* Роль М. Біляшівського у збереженні української селянської матеріальної культури: колекція мальованого дерева // Перші читання пам'яті М. Ф. Біляшівського. Матеріали наукової конференції 22 червня 2005 р. — К., 2006. — С. 24–28.
4. *Кара-Васильєва Т.* Полтавська народна вишивка. — К., 1983.
5. *Сарабянов Д.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М., 1989. — С. 219.
6. Александра Экстер: Путь художника. Художник и время. Авт. сост. Г. Ф. Коваленко. — М., 1993. *Коваленко Г.* «Цветовая динамика» Александры Экстер (из бывшего собрания Курта Бенедикта) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. — Ежегодник 1994. — М., 1996; *Горбачов Д., Найден О.* Малевич мужицкий // Хроніка 2000. — 1993. — № 3–4 (5–6). — С. 210–231; *Кара-Васильєва Т.* Народне мистецтво і художники авангарду // Народне мистецтво. — 2001. — № 3–4 (15–16). — С. 14–17.
7. *В. Кандинский.* Текст художника. Ступени / Точка и линия на плоскости. — С.Пб., 2003.
8. *Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, modern and contemporary Art. Catalogue / Edited by Markus Brudnerlin, Fondation Beyeler.* — Germany: DUMONT, 2001. — P. 107.
9. Современный словарь иностранных слов: Ок. 20000 слов. — С.Пб., 1994. — С. 303.
10. *Шорохов Е.* Композиция: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. — М., 1986.
11. *Волков Н.* Композиция в живописи. — М., 1977. — С. 7.
12. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). — Київ; Ніжин, 2005.
13. *Найден О.* Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. — К., 1989.
14. *Берченко Є.* Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. — Х., 1927.
15. *Павлуцький Г.* Історія українського орнаменту / 3 передмовою Миколи Макаренка. — К., 1927.
16. *Бутник-Сиверський Б.* Народные украинские рисунки. — М., 1971.
17. *Риженко Я.* Українські скрині // Наукові архівні фонди рукописів та фонд описів ІМФЕ НАН України. — Ф. 1–4, од. зб. 319, арк. 23 [1929 р.].
18. *Коваленко Г.* «Цветовая динамика» Александры Экстер (из бывшего собрания Курта Бенедикта) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. — Ежегодник 1994. — М., 1996. — С. 363.
19. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. — М., 1916.
20. *Юр М.* Абстрактні форми у роботах художників-експресіоністів початку XX ст. // Мистецтвознавство України: 36. наук. праць — К., 2006. — Вип. 6–7. — С. 434–435.