

Марина ЮР,
кандидат мистецтвознавства

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

Квіти є органічною складовою українського селянського житлового простору, їх використовували в обрядах і звичаях: «старанно засушеними чорнобривцями, васильками, гвоздиками обкладали образи» [1, с. 113], дівчата вплітати квіти у вінок, почесне місце у 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, їх вишивали на рушниках і сорочках [4], ткали на килимах тощо. Квіти найбільш інтерпретований об'єкт у декорі селянського житлового простору, разом з тим, їх можна вважати культурним кодом української нації, оскільки художній образ квітки складає основу більшості типів орнаментів народного мистецтва.

Орнамент більшою мірою, ніж будь-який вид образотворчого мистецтва, живе умовними, а не натуральними формами, які, давно втративши семантичний смисл, становлять декоративну сутність [5]. Орнаментальна система українського селянського мистецтва була одним з джерел розвитку багатьох напрямів авангарду 1910–1920-х 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 проявляється 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 митців простежується зв'язок з селянським мистецтвом через архітектоніку орнаменту, культуру кольору, художню образність мотиву.

На шляху до абстракції живопис піддавався вибуховим змінам, які, здавалося б, руйнували всі колишні закони, неперервність форми й гармонію: «...безпредметний живопис, – говорив В. Кандинський, – не є запереченням всього минулого мистецтва, а лише незвичний... важливий поділ старого стовбура на дві головні гілки, без чого утворення крони зеленого дерева було б немислиме» [7, с. 55]. А на початку 1910-х він для себе визначив, що орнамент є метою безпредметного мистецтва [8], і саме руйнація орнаменту як такого і була одним із завдань абстракціонізму. В. Кандинський шукав пластичну мову, яка б не містила ознак орнаменту, хоч відштовхуючись саме від нього, він формував свою абстрактну мову: «Я часто зарисовував эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писанные с такой силой, что сам предмет в них растворялся» [7, с. 37]. Разом з тим, саме перехід до нефігуративної, безпредметної образотворчості (1914–1915) заклав підвалини

тих напрямів, що у подальшому будуть визначальними спочатку в європейському, а потім і у світовому мистецтві.

Гіпотеза цього дослідження полягає у тому, що абстракція (умовна форма) уже існувала протягом довгого 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 до конструкції мотиву «квітки» у розписах (стінописах, мальовках та розписах по дереву), і простежимо, чи можлива була її трансформація у безпредметних композиціях К. Малевича «Супрематизм (Червоний хрест на чорному крузі)» (близько 1915 р.), О. Екстер «Синє-біле-червоне біле-синє-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 та технікою виконання. Разом з тим, дослідження конструкції квітки здійснювалося побіжно. Відомо, що «провідною ідеєю» художників супрематизму є ідеальна конструкція з геометричних і хроматичних правильних елементів, котрі є універсальними у 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]. В образотворчому мистецтві конструкція – це тип структури з функціональними зв'язками між елементами. Конструктивні і змістовні зв'язки складають цілісність композиції, а її структуру – співвідношення цілого і частин за єдиним законом формоутворення [10]. Як зауважує М. Волков, частини конструкції можуть доповнюватися або змінюватися без порушення її функціональної єдності [11].

Формотворчий принцип конструкції квітки, що є компонентом основних мотивів українського рослинного орнаменту (вазон, букет, гілка, віночок, бігунець тощо), визначається специфікою художньо-образної мови, що ґрунтується на відображенні її природних реалій чи стилізовано-абстрагованих форм. У селянській творчості наслідування природних форм укладалося в межі добре знаних квітів: дзвіночки, жоржини, гвоздики, маки, ромашки, «туліпани», «фіалочки» тощо [12, с. 288, 290, 292, 293]. Натомість їх творче переосмислення, узагальнення і втілення у декорі сприяло розвитку розмаїтого художньо-образного ряду, у 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, с. 90–91]. У селянському мистецтві абстрагований тип квітки поділяється на два композиційні модулі. Перший – це квітка, прототипом якої слугували натурні обриси мальви, ромашки, барвінку та ін., що малювалася розкритою (анфас), а її конструкція була побудована на принципах симетрії відносно осьових. До

цього типу конструкції належать: розетка, ружа, рожа, зірка тощо [12, с. 293, 316]. Формотворчі принципи другого типу квітки, намальованої у профіль (ніби у розріз), базувалися на симетрії відносно вертикальної вісі і асиметрії відносно горизонтальної. Вчені вважають, що цей тип квітки уподібнений до умовно розрізаного тюльпана [12, с. 324], будяка [14, с. 12], бутона [13, с. 96] чи цибулі, у ньому чітко простежується ієрархія елементів: композиційним центром є осердя, яке обрамовують різні за розміром, конфігурацією і напрямом розташування пелюстки. Пластичне вирішення осердя і пелюсток квітки у одних випадках визначене ботанічною формою, у інших – довільним компонованням елементів. Номінація даного різновиду квітки в Україні має локально-регіональні відмінності: у писанкарстві «тупліпан» [12], у петриківських розписах «цибулька», у керамічних розписах Поділля «вилогги». В Угорщині він відомий як плід гранатового дерева, а в західноєвропейському ткацтві та вибійці XV ст. має назву «гранатовий узор» [13, с. 96]. Г. Павлуцький стверджує, що своє походження цей елемент веде від орнаментів Індії, Малої Азії, середземноморських країн, Кавказу [15].

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

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

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

У стінописах конструкція квітки визначалася її рольовою позицією у 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 у мотиві належать квітам, зображеним у профіль, іконографія яких у художній системі стінописів більш розмаїта. Конструкція цього типу квіткі продовжує векторність загальної схеми мотиву, що не відбувається з квітами, зображеними анфас, оскільки в їх конструкції закладено центричний формотворчий принцип, який відповідає статистиці. Вазон, прикрашений квітами силуетного обрису (у профіль), сприяє умовному розширенню простору декорованої площини.

Мальовки, що набули розвитку у селянському побуті кінця XIX – початку XX ст. як різновид образотворчого фольклору, функціонували в якості імітованої орнаментики стінописів на аркушах паперу, згодом набули диференційованого характеру. Одні з них призначалися для наклеювання на печі, між вікнами, другі – у запічку, треті прикріпляли уздовж полицок для посуду, і кожна з мальовок мала свій, відмінний за композицією, орнамент і постійний розмір, а також місце розташування [16, с. 9]. У зв'язку з цим, їх виконували в уже встановленому потребамі форматі і широко продукували, незважаючи на обрядово-календарні періоди селянського життя. Кожна мальовка не лише підкреслювала конструкцію хати, а 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-замкнений – 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 цьому виді творчості натурні образи квітів превалювали над абстрагованими, які малювали як локальну пляму.

У розписах селянських скринь, мисників, полиць, пасківниць, тарілок тощо улюбленими елементами декору були також квіти. Серед зображень, уподібнених натурним реаліям, перевагу віддавали мальві, троянді, маку, півонії, айстрі, ромашці, лілеї, тюльпану, дзвіночку, виконаним у живописній манері, але найбільшим регіонально-стилістичним розмаїттям вирізнялися абстраговані форми квітів, основу конструкції яких складали мотиви, мальовані анфас і в профіль з властивим площинно-декоративним трактуванням.

Формотворчі принципи конструкції квітів, зображених анфас, полягали у характері будови основи – округлої плями, та її подальшої деталізації, завдяки чому виокремилися два різновиди даної форми, це – квіти-ружі і квіти-«яблука». Квіти-«яблука» мали доволі узагальнені обриси – округла пляма локального червоного відтінку, верхню частину якої прикрашало суцвіття (дугоподібний мазок чорного кольору), а середину – декілька видо-вжених тонких мазків такого самого відтінку. Подеколи навколо «яблука» накладали краплевидні, дугоподібні мазки, які посилювали 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. Найширше їх використовували у системі стрічкового орнаменту полиць, наличників та карнизів мисників, лиштви та 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 ква-

дранті) 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 образу стилістичної виразності, вишуканості.

Образ квітів, зображених у профіль, які на Катеринославщині називали «цибульки», тісно переплітається з місцевою флорою. Конструкція цього мотиву визначається двома композиційними модулями: плямою, обриси якої уподібнені багатопелюстковій квітці з пишно декорованим осердям, і плямою, силует якої повторює 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 з тим, вони набували площинно-декоративного трактування, як у живописній, так і графічній манері виконання. В розписах на дереві [17] майстер починав малювати композицію без попереднього ескізу, розмічаючи поверхню однотонними округлими (для квітів) плямами, що згодом покривалися меншими плямами різноманітної конфігурації, штрихами, цятками, кривульками, трикутниками і т.п., далі домальовував інші елементи орнаментального рапорту чи загальної композиції. У стінописах розпис, переважно, розпочинали зі зв'язуючих елементів (стовбура, гілок, пагінців), завершуючи мотив квітами, бутонами, листочками тощо. Натомість у мальовках починали з накладання мазків, що утворюють квітку, потім додавали інші елементи композиції.

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

Олександра Екстер, творчість якої тісно переплітається з українським образотворчим фольклором, залучала до створення нової пластичної мови безпредметного живопису формотворчі і колористичні принципи селянського мистецтва, зокрема розписів [18]. В образному вирішенні полотна «Синє-біле-червоне біле-синє-червоне» (1916–1918) художниця звернулася до контрасту форм (коло, вигнуті прямокутники) і колірно-тонових сполучень (зелений і червоний, жовтий і синій, чорний і білий), руху як фактору виразності пластичних форм, новизни мотиву, що є властивими образотворчими засобами селянського мистецтва. Формотворчі принципи цієї композиції визначаються конструкцією, подібною до конструкції мотиву квітки, зображеної у профіль, що характерно для розписів весільних скринь, але підпорядкованої ідеї твору. В безпредметній композиції умовно виділений центр – округла пластична форма зеленого кольору з червоною смугою, яка ділить її навпіл, її «огортають» правильні і вигнуті дугоподібно прямокутники, сегментовидні форми заповнюють простір полотна, поділений діагонально на білу і 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 призвело до «розбалансування» стійкої конструкції мотиву. Вказані чинники сприяли розвитку формотворчих принципів безпредметної композиції, за якими по-новому будувалася конструкція пластичних форм у просторі. Якщо у попередній картині «прочитувалися» загальні обриси конструкції мотиву квітки, то у наступних – «Кольоровий динамізм» (1916–1917), «Кольорові ритми» (близько 1918 р.) збережена лише конфігурація пластичних форм, які повністю її нівелювали завдяки новому експерименту – заповненню простору полотна різновекторними елементами без чітко виділеного центру.

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

Якщо у безпредметних композиціях О. Екстер можна простежити формотворчі принципи конструкції квітки з розписів весільних скринь, то у живописі К. Малевича спостерігаються прийоми, властиві стінописам з їх графічним вираженням на білому тлі і філософією фольклорно-обрядового життєвого циклу. Прийом «рознесення» в просторі елементів конструкції квітки в безпредметних композиціях К. Малевича набув більш радикального вираження. Художник вважав, що «простір є місткістю без виміру, у якій розум зоставляє свою творчість» [19] і «Чорний квадрат, чорне коло, чорний хрест» (1915) стали першими творчими першоформами у 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. В безпредметних композиціях він саме і експериментував з першоформами образотворчої селянської творчості: у вишивці, ткацтві – хрест, лінія, квадрат, у розписах – округла пляма. Саме округла пляма була першоформою у квітці, яку у подальшому декорували дрібнішими елементами, створюючи вишуканий художній образ, або вона слугувала осердям квітки. Осердя – це та частина рослини, у якій зароджується життя рослини, воно є біологічною «матрицею». Можливо, цей філософський аспект і враховував К. Малевич у вирішенні простору безпредметних композицій, у яких наявна одна форма – «Чорне коло», «Чорний квадрат» і т.д. чи їх розмаїте комбінування. У картині «Супрематизм (Червоний хрест на чорному крузі)» (близько 1915 р.), у верхній її частині, зображено чорне коло на білого відтінку тлі. Воно зміщене відносно вертикалі, вздовж якої намальовано червоний хрест, нижнім кінцем ніби «опирається» на нахилені прямокутники. У цій конструкції поєднання пластичних форм наближене до мотиву квітки зі стеблом і листям. Коло є основною частиною самої квітки, і його активне використання К. Малевичем у безпредметних композиціях дає підстави говорити про те, що у живописі цей мотив втрачав принципи формотворення, але трансформація його елементів і розташування їх у просторі набували нового імпульсу у картині. Художник надав формам «можливості вільного лету» у просторі, але у багато-

фігурних композиціях підпорядковував їх єдиному вектору – «Супрематична композиція» (1910-ті р.), «Супрематизм» (1916), «Супрематизм» (1920-ті р.).

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

Отже, на основі даного дослідження встановлено, що конструкція мотиву квітки у селянських розписах на стіні, дереві та папері укладалася у три композиційні модулі, обумовлені формотворчими принципами – зображенням квітки анфас і в профіль, а також комбінований, у якому можуть поєднуватися геометричні форми, натурні або абстраговані обриси кількох природних реалій.

Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що художниками, які працювали над пошуком нової пластичної лексики безпредметного живопису 1910–1920-х рр., здійснено трансформацію конструкції квітки у безпредметній композиції, що мало вплив на розвиток нової формотворчої системи. Разом з тим, у безпредметний живопис була привнесена культура українського образотворчого фольклору, що збагатила європейський художній процес.

Квітка як символ цілісності буття у 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 у безпредметності її взаємодія з перцептуальним простором сприяла зміні якісного стану і набуття нових рис, що руйнують орнаментальну систему як архетипну структуру.

1. Вовк Хведір. Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1995. – 336 с.

2. Бежкович А.С. Український народний настінний розпис //НТЕ – 1957. – №4. – С. 121–128; Космина Т.В. Сільське житло Поділля. Кінець XIX–XX ст. – К.: Наук. думка, 1980; Найден О.С. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. – К.: Наук. думка, 1989; Самойлович В.П. Українське народне житло (кін. XIX – поч. XX ст.). – К.: Наук. думка, 1972. – 56 с.

3. Юр М.В. Роль М.Ф. Біляшівського у збереженні української селянської матеріальної культури: колекція мальованого дерева //Перші читання пам'яті М.Ф. Біляшівського: Матеріали наукової конференції від 22 червня 2005 р. – К.: Артанія Нова, 2006. – С. 24–28.
4. Кара-Васильєва Т.В. Полтавська народна вишивка. – К.: Наук. думка, 1983. – 136 с.
5. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989. – С. 219.
6. Александра Экстер: Путь художника. Художник и время / Авт.-сост. Г. Ф. Коваленко. – М.: Галарт, 1993. – 288 с., ил. (Новая галерея. 20 век); Коваленко Г.Ф. «Цветовая динамика» Александры Экстер (из бывшего собрания Курта Бенедикта) //Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник.– 1994. – М.: Наука, 1996; Горбачов Д., Найден О. Малевич мужицкий //Хроніка 2000. – 1993. – № 3–4 (5–6). – С. 210–231; Кара-Васильєва Т.В. 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. – СПб.: Азбука, 2003. – 240 с.
8. Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, modern and contemporary Art. Catalogue / Edited by Markus Bruderlin, Fondation Beyeler. – Germany : DUMONT, 2001. – P. 107.
9. Современный словарь иностранных слов: Ок. 20 000 слов. – СПб.: Дуэт, 1994. – С. 303.
10. Шорохов Е.В. Композиция: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1986. – С. 58.
11. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М., 1977. – С. 7.
12. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К.: Редакція вісника «Ант»; Ніжин: Аспект-Поліграф, 2005. – С. 173.
13. Найден О.С. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. – К.: Наук. думка, 1989.
14. Берченко Є.В. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. – Харків, 1927. – 22 с.
15. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту / З передмовою Миколи Макаренка. – К.: Вид. УАН, 1927. – С. 23.
16. Бутник-Сиверский Б.С. Народные украинские рисунки. – М.: Советский художник, 1971.
17. Риженко Я. Українські скрині //Відділ рукописів ІМФЕ НАН України. – Ф. 1–4. – Од. зб. 319. – Арк. 23 [1929 р.].
18. Коваленко Г.Ф. «Цветовая динамика» Александры Экстер (из бывшего собрания Курта Бенедикта) //Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. – Ежегодник 1994. – М.: Наука, 1996. – С. 363.

19. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. – М., 1916. – С. 3.

20. Юр М.В. Абстрактні форми у роботах художників-експресіоністів початку ХХ ст. //Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. – К.: СПД Пугачов О.В., 2006. – Вип. 6–7. – С. 434–435.