

КОНЦЕПЦІЯ НЕНАРАТИВНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ТИБЕРІЯ СІЛЬВАШІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НЕФІГУРАТИВНОГО ЖИВОПІСУ 1990 – 2000 РР.

Мархайчук Н.В., канд. мистецтвознавства, доцент кафедри ІТМ

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація: Публікація присвячена висвітленню творчості знаного київського живописця Тиберія Сільваші, який був одним з провідних художників України, що працювали на засадах нефігуративної творчості.

Ключові слова: нефігуративний живопис, концепція ненаративності, абстракціонізм.

Аннотация: Мархайчук Н. В. Концепция ненаративности в творчестве Тиберия Сильваши в контексте развития нефигуративной живописи 1990 – 2000. Публикация посвящена творчеству известного киевского живописца Тиберия Сильваши, который являлся одним из ведущих художников Украины, работающих на принципах нефигуративного творчества.

Ключевые слова: нефигуративная живопись, концепция ненаративности, абстракционизм.

Annotation: Markhaychuk N. V. Conception of non-narrativity on the creative work of Tiberiy Silyvashi in context of development of nonfigurative painting. Article study painting of Kiev's artist Tiberiy Silyvashi. He was famous painter, leader of nonfigurative painting.

Key words: nonfigurative painting, conception of non-narrativity, abstractionism.

Постановка проблеми. Бурхливість розвитку вітчизняного сучасного мистецтва¹ наприкінці 80-х була спричинена функціонуванням заснованого у 1987 році в Києві Центру сучасного мистецтва (ЦСМ) “Совіарт” – одного з перших ЦСМ у СРСР та першою в Україні недержавною художньо-мистецькою організацією. Генеральним завданням “Совіарта” стала пропаганда сучасного новітнього мистецтва та розвиток вітчизняного арт-ринку. Куратори та арт-критики Центру відбирали для співпраці “найпросунутіших” за творчим мисленням мистців, серед яких були О. Бабак, А. Гнилицький, О. Животков, П. Маков, О. Рідний, Т. Сільваші та ін. – художники, які одними з перших відчували подих мистецької свободи та конкуренцію арт-ринку.

Наприкінці 80-х художня мова тих живописців, що прагнули бути сучасними, поступово відходила від академічного «регламенту» та реалістичного спрямування, а картина, як конечний сенс живопису, втрачала здатність “розмовляти” (Г. Гадамер). І в той самий час, коли мистецтво «нової хвилі» розвивалося в бік візуальних ново-художніх акцій, живописці «ретроавангардового» спрямування, які не так бунтарські, але все ж таки заперечували “застійну” сталість реалізму по-радянськи, занурювались до суто живописних проблем. Вони, всупереч «модним» тенденціям візуального мистецтва, не полишали своїх творчих поглядів і були переконані, що саме час розквіту постмодерністської еkleктики та ново-естетичного буму є “кращим періодом для живопису”². Українські живописці, які пройшли радянську

академічну школу та були виховані на ідеалах класичного мистецтва, прагнули заглибитися у формальні таємниці живопису, а не знищити картину-як-річ, як того вимагали концепти “актуального” мислення. Завдяки плюралізму часу новітні мистецькі пошуки не могли бути зведеними до повного нівелювання живописом на користь “онтологічного нігілізму” трансавангардистів. Так, на межі 80-х – 90-х рр. ХХ ст. в українському мистецтві, поруч з розвитком традиційної образотворчості та візуального мистецтва, відбувається реактивація нефігуративного живопису.

Аналіз літератури з проблем нефігуративного живопису дозволяє стверджувати, що в працях науковців, присвячених вивченню актуальних проблем пострадянського мистецтва межі 80-х – 90-х, відбувалося лише доторкнення до нарізних проблем абстрактної творчості. Лише в кінці 90-х з’явилась низка дисертаційних досліджень, присвячених вивченню окремих проблем нефігуративного живопису. Зокрема, було розкрито сутність абстракціонізму як естетичного феномену (Л. Матвеева, 1998), висвітлено культурологічно-естетичні параметри вітчизняного нефігуративного живопису 90-х (Г. Рудик, 2001), виконано естетико-мистецтвознавчий аналіз абстрактного мистецтва як важливого компоненту культури ХХ ст. (Т. Ємельянова, 2002). При цьому очевидно, що наукове вивчення актуальних питань нефігуративного живопису до середини 2000-х рр. відбувалося фактично в межах філософських наук (естетики та культурології). В мистецтвознавстві перша робота із зазначеної проблематики – «Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису» (Н. Мархайчук), з’явилася у 2006 р.

Мета даної публікації полягає у висвітленні з позиції концепції ненаративності³ творчості відомого українського живописця Тиберія Сільваші, який в період 1990 – 2000 років був одним з провідних мистців, що працювали в межах нефігуративного живопису. Той факт, що саме в творчості Т. Сільваші сформувалась та була втілена концепція ненаративності, значно підіймає рівень актуальності даної статті в межах зазначеної проблематики.

Робота виконувалась згідно планів науково-дослідної та навчально-методичної роботи кафедри історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Результати дослідження. Український нефігуративний живопис останнього десятиліття ХХ ст. апелював до кращих традицій вітчизняної та світової абстракції, багато в чому відкриваючи їх для себе наново. Безперечно, після фактично непорушного панування методу соцреалізму в радянському мистецтві, з його соціально-політичним, моралістичним навантаженням, для нового покоління живописців, що прагнули віднайти «власний континент», концептуальні аспекти абстрактної творчості були украй необхідною і, підкреслимо, доволі очікуваною альтернативою. В першу чергу це стосується категорій «абсолютне», «космічне», «духовне», «божественне», які в постатеїстичному суспільстві, де вже не боялися виявляти релігійну конфесійність,

жваво цікавилися усім теософічним, містичним і надприродним, і, як майже століття тому, марили «ерою Духовного», набували особливо змістовного звучання. Безсумнівно, на зламі соціокультурних змін, висловлювання корифеїв абстрактного живопису сприймалися як нова програма до дій. Зокрема, на наш погляд, актуальності набирали думки на кшталт вислову В. Кандинського: «В кожному новому *справжньому* (курсив наш. – Н. М.) творі вдається виразити новий світ, який до цих пір ще ніколи не існував. Відтак, кожен *справжній* твір є нововідкриттям – поруч з вже існуючими світами розміщується новий, невідомий досі»⁴. Вже розуміння живопису в дусі К. Малевича («виявленням почуттів до кольору та вираженням за допомогою конструювання свого останнього контакту з кольоровим явищем»⁵) було чи не найголовнішим «ново-відкриттям».

Зазначимо, що спільним для нефігуративістів початку 90-х була сформульована Т. Сільваші позиція ставлення до живопису як способу, «у який при екзистенційній самотності людини, я можу встановити гармонію зі світом»⁶. Живописців нового покоління вабив пошук віддаленого від маргіналізації *contentprograry art* сповненого глибини, чистоти та філософських міркувань “просто Живопису” (О. Титаренко), який намагався віднайти непорушні живописно-естетичні можливості та підкорявся «загальними законам “космічного світу”» (П. Мондріан).

Найвпливовішим угрупованням нефігуративної царини 90-х, яке орієнтувалося на “чистий” ліричний живопис, був “Живописний заповідник”, члени якого (М. Гейко, О. Животков, М. Кривенко, А. Криволап, Т. Сільваші) на початку 90-х у своїй творчості вже підійшли до розуміння живопису «як невичерпаної (і невичерпною) у своїх ресурсах та незвіданою до кінця “заповідною” зони»⁷. Вони, незважаючи на актуальні концепти візуального мистецтва, були глибоко переконані: якщо живопис “вимре зовсім”, то загине щось онтологічно важливе для людини, “і поки лишиться бодай одна людина, котра бере фарби в руки, є надія, що живопис невмирущий”⁸. Живопис ними розумівся не лише традиційно – як вид образотворчого мистецтва, як професія чи ремесло. Для них, як і для абстракціоністів початку століття, живопис самореферентний і самодостатній, як сама природа, і «не все те, що написано фарбами є *живопис*». А. Криволап впевнений, що «*живопис* – це унікальна можливість поринати в найутаємнічені закутки психіки, на рівні підсвідомості відчувати рефлексії емоцій, перевіряючи їх в почуття модулями кольорових сполучень»⁹. Тобто, для них живопис, здатний через певні виражальні засоби духовно інтерпретувати дійсність, був одним із способів кремації. «Послідовно відстоюючи традиції станкового живопису, члени об’єднання принципово відмовилися не тільки від тематизму, але поступово прийшли до однозначно нефігуративного характеру своєї творчості. Колір, пряма лінія, форма, фактура живопису стали головними об’єктами інтересу цих живописців»¹⁰.

Творчість Т. Сільваші – який є автором концепції ненаративності у вітчизняному живопису – у другій половині 90-х безпосередньо пов’язана з її

розвитком. Зазначимо, що ім'я Т. Сільваші увійшло до радянського художнього простору з кінця 70-х рр., коли він був одним з радянських живописців, чия художня мова, застосовуючи традиції фовізму, збагачувалася за рахунок форсування виражальних пластичних засобів. В творах цих художників «засоби живопису отримують вагому ударну силу. Колір, пластика, контрасти мас, динамічні ритми, перспективні ефекти»¹¹ атакують око; через них мистець активно звертається до глядача, апелюючи до його інтелектуального сприйняття. Живописні метафори Т. Сільваші були складовою панорами живопису другої половини 70-х – 80-х рр. Т. Сільваші брав участь у найбільш показових молодіжних виставках СРСР, як то мало місце на виставці “Ташкент-80”, де його роботи поруч з творами інших авторів «заблищали тонким живописом та емоційною силою полотнища»¹².

Формування концепції ненаративності в творчості Т. Сільваші почалося від 1991 – 1992 рр.¹³, про що свідчать твори того часу, зокрема, “Тема–II” з циклу “Тема і варіації”. Темний колорит цієї роботи не є типовим для творчого методу Т. Сільваші середини 90-х (що підкреслив і сам живописець). В першій половині 90-х його творчість може бути охарактеризована як “релігійне” поклоніння царині чистого, яскравого «не-предметного»¹⁴ кольору, що використовується для створення непередметної дійсності чистих кольорових ефектів. Це підтверджується як більш ранніми творами («Там за вікном», «Світлі поля» та ін.), так й іншими роботами вказаного циклу, як то «Варіація», «Варіація № 3», «Тема–II». Для кожної з них властивими рисами є: акцентування уваги на фактурному вирішенні живописної поверхні; підкреслення фактури фарби і полотна; використання прийому нашарування кольорових площин, в результаті якого нижні шари “просвічують” крізь верхній, породжуючи таким чином властиве для ненаративного живопису кольорове світло; наявність в творах головної (здебільш яскравої) кольорової площини. В творчості Т. Сільваші колір існує як самодостатній організм з властивими лише йому закономірностями. Він вільний від будь-якого диктату, а художник для нього є лише “інструментом” для маніфестації, для переходу його від онтологічного стану (в якому він з’являється в мисленні мистця) до екзистенційного.

Тенденція до серійності увійшла до сучасної образотворчості як ствердження експериментального початку, спрямованого на поступовий але невпинний пошук істини. Її можна прослідкувати в творчості більшості нефігуративістів та вважати характерною ознакою живопису концепції ненаративності. В маніфесті записано, що «ненаративність – потреба в цілісності, що постійно поновлюється»¹⁵. Будь-які зміни психологічного стану мистця тягнуть за собою нові живописні модифікації творчого втілення мистецької реальності. Жодна картина не може бути абсолютним втіленням авторського світу. Кожен твір – пошук найточнішого його відображення, зупинена в часі мить осмислення. Породжені однією ідеєю варіації об’єднуються у диптихи, триптихи чи живописні цикли. Однією з складових подібних камерних “сюїт” і є

“Тема–ІІ”. Показовими є диптихи “Між посмішкою і сном” (1992) та “Подорож до гори” (1992). Загальну композицію диптиху “Між посмішкою і сном” можна визначити як “дзеркальну”. Композиція кожного з полотен визначається гармонійним співвідношенням жовтувато-червоного кольорового простору та чорної вертикальної смуги лише з тою відмінністю, що в одному з варіантів композиція є перевернутим дзеркальним відбитком іншого. Але основним засобом виразності є фактура. У першій частині диптиху в межах жовтувато-червоного кольорового простору диференціюється фактурно означена кольорова маса (акцентується в’язкість, тягучість фарб), яку можна визнати змістовним композиційним центром. В іншій частині циклу, при зовнішньому збереженні такого центру, фактурного вирішення набуває той пануючий жовтувато-червоний кольоровий простір, який в попередньому варіанті оточував фактурно виділену «пляму». Через таку композиційну “гру” з площинами живописної поверхні, динаміку кольорових мас мистець розкриває закладену в назві диптиху ірраціональну сутність, що полягає у примхливій невизначеності стану, який окреслюється творцем як знаходження поміж швидкоплинною посмішкою та приманливим сном.

Подібні композиційні прийоми художник використовує в диптихах та циклах “Навколо опівночі” (1994), “Сад безтурботності” (1984-1995) “Давид і Голіаф” (1993) та ін. Свого роду «змістовну» (швидше, метафоричну) основу циклу «Давид і Голіаф» складає протиставлення особистостей двох біблійних героїв, що уособлюють собою духовну покору та звичайну гординю, добро і зло¹⁶. Кожна з частин диптиху має однаковий зовнішній принцип композиційної будови. Попри це, колористичне та динамічне вирішення полотен свідчить про схожість але не рівнозначність внутрішнього змісту образів героїв. Розподіл динаміки в даних композиціях визначається рухом сформованих «живописних рельєфів», та відбувається методом «від противного» – площини фактурно означені в першому варіанті є менш активними в іншому. Такий принцип “монтування” просторів та фактурних площин буде притаманний творам Т. Сільваші протягом 90-х.

Особливо насиченим для Т. Сільваші був 1996 рік. По-перше, це рік офіційного проголошення маніфесту концепції ненаративності в межах проекту “Ненаративний живопис”. Крім того, в результаті проведеного на Першому Арт-фестивалі арт-рейтингу живописець був названий художником року, що вказує на визнання його творчості в мистецьких колах. Робота Т. Сільваші “Сад забутих імен – 1” була одним з основних програмних творів проекту “Ненаративний живопис”. Епіграфом до неї, як і до проявів ненаративності в його творчості, стали близькі до засадничих принципів провідних апологетів світової абстракції слова автора: “Живопис ні в що не цілить. Бо сам є ціль, в яку буття влучає стрілою живописця”.

Картина (точніше – “полотно-предмет Живопису”, як пізніше почне називати свої твори мистець) є полотном 150x150, в якому колір та фактура

розуміються як предмет Живопису. Через них космос вибудовує найскладніші взаємозв'язки, які виявляють багатомірний простір людського духу та встановлюють світову Гармонію. Тому в його роботі немає жодних асоціацій з реальністю. Її змістовність – “чиста” метафізика кольору. Композицію “Саду забутих імен-1” можна поділити на дві частини. Основна гаряча червоно-помаранчева займає близько двох третин живописної поверхні. Друга частина є прямокутною видовженою по вертикалі чітко окресленою “плямою” охристо-золотистого кольору, яка вторгається в царину червоного. Гармонійність та діалогічність існування у живописному сакральному просторі обох частин підтверджує “вживлення” тональних відтінків сусіднього кольоропростору у власне “кольорове тіло”. Динамізує композицію вкраплення в теплий колорит червоної площини синього, який активно використовується навколо охристо-золотистої плями (за винятком лівого верхнього кута твору, де незначна «інтервенція» синього освіжає шалений червоний) та ледь помітна рівномірна присутність сірувато-білого.

В цьому творі взаємопроникнення кольорів відбувається не за рахунок накладання та змішування фарб на полотні. Насичені барви фарб, в процесі кропіткого тривалого накладання шарів фарби-матеріалу (традиційно – пензлем на полотно), “перетворюються” в кольорову площину з дивовиж багатою фактурою. Так, через верхній гаряче-червоний шар основної кольорової площини “просвічує” сірувато-білий, синій, навіть, де-не-де, яскраво жовтий. Отже, в композиції роботи використано принцип “накладання” просторів один на другий, коли один (верхній) шар заступає інші. Цей прийом сприяє відчуттю метафізичного світла, яке завжди мислитиметься як живописна загадка, властива живописцям різних часів. Використаний художником принцип динамізації живописних мас в межах картинної площини та гармонія кольорів свідчать про ставлення Т. Сільваші до світу як до пластичної форми та дозволяє інтерпретувати розглянутий «Сад забутих імен – 1» як прояв одного з можливих варіантів Гармонії Всесвіту.

На відміну від робіт першої половини 90-х, коли чи не кожна робота мала конкретну назву, майже усі полотна Т. Сільваші від 1996 року названі досить абстрактно – “Живопис”, що вказує на примат концепції пост-живописного Живопису в творчому мисленні мистця*. В роботах Т. Сільваші другої половини 90-х зберігається відчутний і раніше потяг до використання великих форматів, як то має місце в роботах “Живопис 1с” (1997), “Живопис 2с” (1998-2002), “Варіація” (1992), “Варіація № 3” (1992), “Між посмішкою і сном” (1992) та “Подорож до гори” (1992). Варто наголосити, що вже в 2001 р. О. Федорук, який своєю публікацією “Падіння ангелів”¹⁷ викликав полеміку навколо художників “Живописного заповідника”¹⁸, справедливо вказавши на

* Через це ми усі наведені в тексті роботи, в яких відсутня авторська нумерація, пронумерували самі, додаючи при цьому до цифри букву “С”.

“дуалістичну суперечність”, певну невідповідність поміж “монументальністю” формату та “камерністю” методу виконання живописних творів Т. Сільваші. На думку критика, великий формат картин «антагонізує стосовно камерного мислення при наявності якого до картини варто підійти ближче, щоб оцінити зближені, гармонійні, комплементарні кольори у камерних об’єктах»¹⁹, а ознаки монументальності – навпаки, віддаляють реципієнта від полотна. На думку О. Федорука, дбайливість та вишуканість фактурного вирішення живописної поверхні при віддаленому та поверхневому спогляданні може залишитися не відчутною глядачем. Але саме такою є особливість індивідуального творчого почерку мистця: навіть його великоформатні твори варто споглядати з невеликої відстані, щоб не лише відчутти палахтіння енергії фарб, але й оцінити майстерність виконання. В творчості Т. Сільваші наявні й малоформатні роботи, в яких відчутне тяжіння до камерності. Наприклад, “Живопис № 7” (2001), “Живопис 3с”, “Живопис 4с”. Але їх варто сприймати як творчу лабораторію, свого роду етюди до великих полотен. Їхнє завдання полягає в тому, щоб уникнути «штучного зловживання надуманими фактурами» (О. Федорук) на великих форматах. В них вдало поєднується матеріальність багатой фактури живописної поверхні та духовність закладеного в живописі змісту. На нашу думку, саме монументальність полотен Т. Сільваші спричиняє захоплення глядача стихією кольору та живописного світла, які пробуджують певні асоціації. Найхарактернішим, вочевидь хрестоматійним твором Т. Сільваші другої половини 90-х, який став одним з перших експонатів колекції київського МСМ, є його диптих “Живопис 5с”.

Підсумовуючи викладене, можемо зробити **висновок**, що техніка накладання фарб у кожному творі живописця пов’язана з проблемами фактури та концепцією колориту. Важко не погодитися з М. Кузьмою в тому, що «більш важливим для Сільваші є його роль як транслятора кольору, який, у свою чергу, є співбесідником (одним з учасників діалогу), що набуває автономії засобом живопису»²⁰. Живописець створює яскраву, пастозну, густу, сповнену кольорового світла живописну поверхню, “суперпастозність” якої іноді перетворює живопис на рельєф, що покриває полотна щільною тектонічною корою. Часто звичайна колірна площина в його творах поєднується з чисельними майже рельєфними фактурними виступами, що складає основу індивідуальної творчої манери майстра, його живописний почерк. Зауважимо, що використання густого “імпастро” у другій половині 90-х в тій чи іншій мірі виявляється в творчості мистців-нефігуративістів. В композиційному вирішенні полотен Т. Сільваші використовує принципи “монтування” та “накладання” просторів, що створює ілюзії нескінченності та метафізичної загадковості.

Подальші кроки передбачається зробити в напрямку аналізу творчості інших живописців, які протягом 90-х працювали в межах нефігуративного живопису.

Примітки:

- ¹ Див.: *Мархайчук Н.* Сучасна сучасність: уточнення до розуміння дефініції «сучасне мистецтво» // *Дизайн-освіта 2007: Головні вектори розвитку вищої дизайнерської освіти в контексті Болонського процесу: Матеріали Міжнародної науково-метод. конф. (24-28 квітня 2007).* – Х.: ХДАДМ, 2007. – С. 74-78.
- ² *Сільваши Т.* “Чистая живопись” // *Современное визуальное искусство.* – 2003. – № 1. – С. 9.
- ³ *Мархайчук Н.* Сутність терміну “ненаративність” та стан дослідженості ненаративного живопису України 90-х рр. ХХ ст. // *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Зб. наук. пр.* – К.: КДАКККМ, 2003. – Вип. 1. – С. 88 – 98.
- ⁴ Цит. за вид.: *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 331.
- ⁵ *Малевиц К.* Чорний квадрат. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – С. 320.
- ⁶ Цит. за вид.: *Онух Ю., Сільваши Т.* Розмова Т. Сільваши і Ю. Онуха // *Малярство: Каталог виставки.* – К.: ЦСМ, 2000. – С. 34.
- ⁷ *Рудик Г.* Живопис – незавершений проект // *Landshcaft “Живописного заповідника”.* – К.: ВХ[студіо], 2002. – С. 19.
- ⁸ Цит. за вид.: *Онух Ю., Сільваши Т.* Розмова Т. Сільваши і Ю. Онуха // *Малярство: Каталог виставки.* – К.: ЦСМ, 2000. – С. 29.
- ⁹ Цит. з матеріалів власного архіву автора.
- ¹⁰ *Димшиць Е.* Роздуми про ювілей // *Landshcaft “Живописного заповідника”.* – К.: ВХ[студіо], 2002. – С. 82.
- ¹¹ *Якимович А.* Советское изобразительное искусство 1970-х – начала 1980-х годов: По материалам, опубликованным в сборниках “Советская живопись”, “Советская скульптура” и “Советская графика” // *Советское искусствознание.* – Вып. 19 (83, № 2): Сб. ст. – М.: Советский художник, 1985. – С. 33.
- ¹² *Кантор А.* Искусство восьмидесятых годов // *Советское искусствознание.* – Вып. 24: Сб. статей. – М.: Советский художник, 1988. – С. 23.
- ¹³ Розмова з художником Т. Сільваши [Інтер’ю вела Н. Мархайчук] // *КІНЕЦЬ – КІНЦЕМ: Альманах про сучасне мистецтво.* – І-Ф.: Місто НВ, 2005. – Ч. 4. – С. 63-65.
- ¹⁴ «Предметный цвет – это цветовое ощущение от предмета с конкретной фактурой, окраской и в условиях определенной освещенности», – зазначив видатний російський науковець О. Раппапорт. Це дає нам можливість стверджувати, що колір нефігуративних, а тим паче ненаративних полотен – «не-предметний».
- ¹⁵ Цит. за маніфестарним текстом Т. Сільваши «Ненаративність». Див. пр.: *Мархайчук Н. В.* Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису: Дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Х., 2006. [Додаток 1]
- ¹⁶ Див.: *Біблія.* Перша кн. Царств, 16 – 57.
- ¹⁷ *Федорук О.* Падіння ангелів // *Образотворче мистецтво.* – 2001. – № 1.– С. 28–29.
- ¹⁸ Художники «Живописного заповідника» відповіли О. Федоруку відкритим листом, розмістивши його в додатках до журналу «Галерея», викликавши таким чином полеміку навколо цього питання. Лист див. у додатках пр.: *Мархайчук Н. В.* Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису: Дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Х., 2006. [Додаток 4]
- ¹⁹ *Федорук О.* Падіння ангелів // *Образотворче мистецтво.* – 2001. – № 1.– С. 29.
- ²⁰ *Кузьма М.* [Передмова] // *Живопис: Каталог виставки Т. Сільваши.* – К.: PC WORLD UKRAINE, 1997.