

ТЕНДЕНЦИИ НЕОБАРОККО В УКРАИНСКОЙ АБСТРАКЦИИ КОНЦА XX-ГО В. ЭВОЛЮЦИЯ ЖИВОПИСИ Л. ЯСТРЕБ

Павельчук И. А., преподаватель кафедры промышленного дизайна
Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства
и дизайна им. М. Бойчука

Аннотация. В статье анализируется тенденция развития необарокко в украинской абстракции конца XX в. на примере творчества известной одесской художницы Л. Ястреб (1945 – 1980).

Ключевые слова: неконформизм, колористика необарокко, нонфигурация.

Анотація. Павельчук І. А. Тенденції необароко в українській абстракції кінця XX-го ст. Еволюція живопису Л. Ястреб. У статті аналізуються тенденції розвитку необароко в українській абстракції кінця XX ст. на прикладі творчості відомої одеської художниці Л. Ястреб (1945 – 1980).

Ключові слова: неконформізм, колористика необароко, нонфігурація.

Annotation. Pavelchuk E. A. *The tendencies of neobarokko in Ukrainian Abstract Art at the end of the 20-th century. Evolution of paintings of L. Yastreb (1945 – 1980).* The tendencies of the development of neo-baroque in Ukrainian Abstract painting at the end of 20-th century on the example of famous painter-non-conformist L. Yastreb are analyzed in the article.

Key words: colouristics, neo-baroque, abstraction.

Постановка проблемы: Одесские неконформисты 60 – 80 гг.: Е. Рахманин, Н. Степанов, В. Гончаров, В. Сад, В. Капитонов, В. Цюпко, С. Савченко, И. Божко, Л. Ястреб, В. Марынюк, соприкоснувшись с идеями современного искусства, восприняли его художественные принципы и активно включились в поиск новых творческих систем образного мышления. Ярким представителем южноукраинского неконформизма 60-80 гг. является художница Л. Ястреб. Творчество одесской группы художников развивало альтернативную систему ценностей методу социалистического реализма и эволюционировало вопреки идеологическим установкам официального искусства. Вместе со своими единомышленниками Л. Ястреб разработала собственную систему эстетических приоритетов и обогатила украинскую абстракцию конца XX в. новым видом неконформизма – стилем необарокко, который получил развитие фактически в этом единственном случае.

Целью статьи является показать на примере творчества Л. Ястреб развитие возможностей неконформистских концепций абстрактной живописи одесского круга художников. С целью усовершенствования внутренних и внешних достоинств живописи Л. Ястреб обратилась к классическим истокам мировой культуры, к тенденции возрождения и позже барокко. В связи с этим возникла потребность основательного исследования творческого пути и художественного метода художницы.

Статья выполнена в соответствии с планом НИР Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука.

Анализ последних исследований и публикаций. Автор обращается к анализу последних научных публикаций, изданных книг и каталогов в период 2005 – 2008 гг., отмечая в данной области труды О. Голубца, Г. Скляренко, О. Савицкой, В. Сидоренко, О. Тарасенко, Г. Коваленко, В. Маркаде, М. Мудрак, О. Барковской, С. Лущика, Г. Богуславской, Т. Басанец, А. Галяс, М. Рашковского.

Результат исследования. Характерной особенностью развития украинской абстрактной тенденции второй половины XX – начала XXI вв. является отсутствие единого географического творческого центра идей и концепций. Абстрактная доктрина Украины представляет собой суммарный вклад различных региональных школ, которые развивались неравномерно во времени и активизировали свою предрасположенность к абстрактности в различные периоды времени от 1960 до 2000 гг. Этот факт неопровержимо повлиял на автономное развитие внутреннего содержания украинской конфигурации, базовых культурных традиций, которые использовались при создании новых тенденций и актуальности техники исполнения, в момент создания этих произведений.

Творчество Л. Ястреб представляет собой яркую страницу этно-украинской нефигуративной тенденции 1960 – 1980-х гг. Одесский андерграунд – отдельное и особенное явление украинской культуры, воспитал целую плеяду неординарных творцов: В. Алтанец (1926 – 1995), А. Антонюк, А. Ануфриев, В. Басанец, И. Божко, А. Волошинов, Г. Верещагин, В. Гончаров, Ф. Гуламов, Л. Дульфан, О. Дмитриев, Ю. Егоров, В. Капитонов, В. Марынюк, И. Марковский, В. Мацкевич, Л. Межберг, В. Межевчук, В. Наумец, Е. Рахманин, В. Ребченко, С. Савченко, В. Сад, Н. Степанов, А. Стовбур, В. Стрельников, В. Цюпко, Л. Ястреб.

Творчество Л. Ястреб развивалось и окрепло в условиях дружеского взаимодействия неординарной группы одесских художников, которые обогащали друг друга не только новыми творческими идеями, но в трудное время были моральной поддержкой в противостоянии социальным ценностям авторитарного советского режима. Вместе со своими единомышленниками Ястреб провозгласила критерии свободного творческого подхода к живописной структуре и дала толчок для нового пути развития живописи, свободной в выборе формальных достоинств картины.

Ранние работы выпускницы Одесского училища 1964 г. Л. Ястреб сохраняют тематические и стилевые «стереотипы» южнорусской школы, культивируемые в этом учебном заведении¹. Картины «Новый причал» (1967) и «В общежитии рабфака» (1968), которые экспонировались на I Всесоюзной выставке молодых художников в Манеже, исполнены в духе народной картинки, в традициях, близких к «социальному искусству» стилистики школы М. Бойчука.

К счастью, в 1969 г. Л. Ястреб с группой молодых художников была приглашена в Дом творчества «Паланга» в Литве от Союза Художников

СССР². Знакомство с духовными лидерами неофициального искусства республик СССР, с киргизским шестидесятником Белеком Джумабаевым, азербайджанским художником Видади Нариманбековым, львовянином Ласло Пушкашем, москвичами Евгением Бачуриным, Германом Ратнер, Надеждой Мощевитной, с художниками из Ленинграда, Молдавии, Грузии помогло молодой Л. Ястреб преодолеть прессинг ученической зависимости в краткий срок» и перейти в мир самостоятельного творчества. Из Литвы художница вернулась, уверенная в собственных силах»³.

По возвращению из Литвы из творческой поездки, которая стала культурным откровением для Л. Ястреб и толчком для ее креативной самоидентификации в мире изобразительности, художница сконцентрировала внимание на двухсотпятидесятилетнем периоде итальянской истории, который простирается от Джотто до смерти Микеланджело и справедливо считается вершиной всей послеевангельской эволюции⁴.

«Возрождение, – по мнению Л. Ястреб, – было тем культурным феноменом, – который принесет миру добро в его новой ипостаси»⁵. Исторически состоявшаяся эстетика ренессанса одесская нонконформистка использовала как общедоступную неиссякаемую сокровищницу данных. Детальное изучение записей художницы предполагает естественное понимание того, что Л. Ястреб сосредоточила силы на возрождении духа ее родного народа. По ее глубокому убеждению, «художники... одними из первых указали на духовные непреходящие истины, к которым нужно вернуть души людей из пустоты...»⁶. На первый план своих жизненных и гражданских приоритетов Ястреб выдвигает постулаты духовной культуры. В своем классическом гуманизме Л. Ястреб апеллирует к учению Якоба Буркхардта, который развил на принципиально новом уровне проблему эволюцию истории культуры народа⁷.

Из дневниковых записей Л. Ястреб (1979) мы узнаем, что, томясь от информативного голода в организме авторитарного советского общества, художница окончательно осознала свое очевидное право на свободное творческое развитие, подобно тому, как это происходило в эпоху возрождения, «когда люди с открытыми глазами начали созерцать красоту мира без препятствий со стороны веры в сверхъестественные силы и без страха перед потусторонним миром; впервые право на свободное развитие личности сделалось путеводной нитью для жизни и для мысли»⁸. Это был открытый и смелый взгляд на искусство и он был близок с убеждениями исследователя Макса Дворжака, что «... нет такой силы на свете, которая могла бы уничтожить жизнь и расцвет духа там, где они развились или хотя бы зародились»⁹.

Молодая одесская художница, никому не известная в то время, относилась к тому редкому типу убежденных романтиков, которые чувствуют персональную гражданскую ответственность перед лицом современности. Л. Ястреб осознавала «до боли в сердце», что искусство и «сила искусства

оказывают могущественное давление на судьбу общества»¹⁰. Культура нонконформизма в СССР воплощала в себе единственное «противодействие» системе соцреализма и скорее оказывала не давление, а противостояние, вплоть до 1972 года, когда начались первые аресты деятелей культуры и последовала волна эмиграции. Л. Ястреб осознавала себя частью той силы культуры, которая, уйдя в подполье на двадцать лет, продолжала активно творить с верой в идеалы и благо народа. Свою миссию «возродителя» Л. Ястреб начала с истоков итальянского ренессанса, с настроений, которые совпали с мыслями нонконформистской творческой интеллигенции и наполняли чувства чистым кислородом, обеспечивая надежную основу культурного прорыва к современному искусству Европы XX века. Художница пришла к выводу, что ей необходимо соприкоснуться с практикой проторенессанса, глубже изучить живопись Джотто, и когда это понимание укрепилось, ее восхождение к новому в живописи свершилось. Действительно, творчество Джотто, которое принесло изображениям человеческой фигуры внутреннее движение и естественность, базировалось не на возврате к простому следованию античным образцам, а на критериях творческого усвоения наследия. Художница сама пришла к подобным результатам, которые со свойственной ему ясностью убеждения декларировал тонкий аналитик Макс Дворжак: «...В творчестве Джотто возродилось само античное восприятие»¹¹ – именно такое, когда изображенные фигуры во всех состояниях покоя и движения становились «отражением господствующих над ними физических и психических сил»¹². Художница постепенно усваивала принципы монументальности Джотто и осознала, что их необходимо трансформировать согласно взглядам художников нового времени, что в итоге совпадало с концептуальными оценками М. Дворжаком гениального итальянца, укрепившего веру в «новый идеал красоты, превращающий чувственное видение материальной формы в чистые воплощения и возвышающий его в сферу всеприемлимой идеальности»¹³. Показательным в этом отношении является принцип возврата к статуарной проблеме античного искусства, обнаруживаемый в произведениях Л. Ястреб 1974 – 1976 годов: «Ева» (1974), «Пять женских лиц» (1975), «Пять женских лиц» (1976), «Женщины в Красном, Синем и Желтом» (1975).

В картине Л. Ястреб «Женщины в Красном, Синем и Желтом» (1975) угадывается понимание пространственной композиции благодаря усвоению пространственных связей между Женщинами и окружающими их архитектурными мотивами. Л. Ястреб возрождала в творчестве античную композицию, уравновешенную со всех сторон естественными силами.

Художница возрождала античное восприятие в живописи, статуарную проблему, монументальность и идеальность в их классическом понимании. Однако, что же так разительно отличает картины Л. Ястреб от элементарного подражания образцам? Именно тот фактор, который отличал искусство самого Джотто: «Классический элемент был одним из компонентов... не менее

существенным было содержание»¹⁴. Содержание в творчестве Л. Ястреб «отличается акцентированием аспектов душевного мира, разработанных с не меньшей любовью, чем материальные формы»¹⁵. Наивность и обаяние «Евы» 1974 г., ее доисторическое величие, природное достоинство и не «по наследству доставшееся» благородство прочитываются за условно-декоративными еще скованной плоскостной моделировкой. Чтобы усилить чувство «уникальности», Л. Ястреб увеличивает природную асимметрию между правой и левой частями фигуры «Евы», что очевидней обнаруживается при взгляде на плечи фигуры. Небольшая деформация, которой Л. Ястреб подвергала фигуры и пейзаж в 1975 г., так же способствовали усилению впечатления природности и естественности, а в целом новой не приукрашенной идеальности, такой, какой она является в жизни. Стилистическая манера культивировать несовершенства эволюционирует в творчестве Л. Ястреб до состояния художественного приоритета к концу 70-х в картинах необарочного периода: «Большие купальщицы» (1978), «Большой танец» (1978) и др., где факт природного несовершенства женской фигуры излишняя полнота форм будут утверждаться в живописи Л. Ястреб как неоидеал, подобно Рубенсу.

В 1975 году Л. Ястреб использует в своем творчестве характерный для ренессанса наклон головы в три четверти со слегка опущенным взглядом, что можно наблюдать в картинах «Ева» (1974), «Женщины в Красном, Синем и Желтом» (1975), «Пять женских лиц» (1975-1976). Показательной для этого периода является трактовка фигуры с акцентом в изголовье, которая сочетается с равномерно распределенным светонаполнением на участки лица, шеи и целомудренно-декольтированного бюста, таким образом, будто они единое целое. Подобные живописные ходы Ястреб использует в картине «Женщины в Красном, Синем и Желтом» (1975). В то же время содержание произведений Л. Ястреб часто обогащается аллегорическими посылками, как изображение дэвы на фоне древа, где крона продолжает прическу «Евы» и женщина олицетворяет доминанту Природы. Хрестоматийным примером подобной аллегории времен Высокого возрождения может служить «Мария с младенцем» С. Боттичелли из коллекции Берлинской художественной галереи¹⁶. Все перечисленные формы изобразительной условности способствовали акцентированию внимания на индивидуальности, естественности и обаянии образов Л. Ястреб, которая отказалась от завоеваний реализма, с его светотеневой моделировкой как от отвлекающего от существа «нехудожественного пережитка». Это подчеркнутое «априори» этических норм над эстетическими возможностями сводились, если так возможно предположить, к задачам воспитательным, нежели к проблемам, связанным с миром художественного воображения и фантазии, что, в свою очередь, предопределяло причинную связь тематики с эстетикой в творчестве художницы.

Внутренней предрасположенности Л. Ястреб к эпохе возрождения содействовал тот факт, что ренессанс как классическая система художественных

ценностей в бывших республиках СССР не воспрещался. В 1975 году, когда были созданы «Ева» и «Пять женских лиц», в залах Государственного музея изобразительного искусства им. А. С. Пушкина наши соотечественники смогли лично заглянуть в глаза Джоконде¹⁷.

Паломничество соприкосновения к святыне мирового искусства стало в те дни культурной нормой каждого советского интеллигента. Произведения Л. Ястреб, созданные в период 1975 – 1976 годов, наводят на мысль, что Мона Лиза посмотрела своим загадочным сквозь время и зрителя взглядом на неизвестную тогда одесскую художницу и осталась в ее творчестве навсегда. Этот же сквозной взгляд мы обнаруживаем и в творчестве В. Марынюка, соратника и мужа Л. Ястреб, что свидетельствует о состоянии взаимной гармонии и духовной близости творческой четы.

Образ Джоконды, но уже как символ массовой культуры, оставил позже след и в творчестве С. Параджанова, возможно не без влияния французского авангарда, правда, название произведения 1988 года звучало почти как приговор: «Блудница – II» из серии «Несколько дней из жизни Джоконды», свидетельствуя, что не весь нонконформизм отличался «иделическими» настроениями, что были и жесткие, иронически настроенные личности¹⁸.

Излюбленным композиционным приемом Л. Ястреб середины и конца 70-х годов XX века стало изображение фигур и полуфигур, предпочтительно женских, на фоне архитектурных проемов, аркад и арок, что было характерным завоеванием эпохи возрождения, где человек впервые мыслится как вершина природно-культурного мироздания. Архитектурный мотив как сюжетная декорация активно использовался художниками ренессанса: в Нидерландах – В. Вейденом, в Германии – Х. Мултхером, в Италии – Я. Беллини и Ф. Феррари¹⁹. Мотив женщины, окруженной аркой, в творчестве Л. Ястреб эволюционирует с 1975 по 1979 гг. постепенно, в три этапа.

Первый этап реализуется в программной картине 1976 г. «Пять женских лиц» – тот факт, что автор несколько лет разрабатывала подготовительные эскизы и сделала несколько различных версий этого образа, указывает на хорошо продуманное программное намерение Л. Ястреб создать подобное произведение. На первом этапе эволюции этого мотива художник изображает женщину как венец природы в арке, которая ее хранит и связывает с миром. Сам феномен женщины в произведении «Пять женских лиц» приобретает соборный характер. В образе пяти женщин Л. Ястреб стремилась передать пять различных исторических эпох, где лик определенной женщины воплощал бы «лицо времени».

Центральное погрудное изображение неДжоконды относится к эпохе ренессанса. Выделенная в этом месте, как наиболее важный персонаж, Мона Лиза изображена в состоянии глубокой задумчивости и смотрит внутрь себя. Слева и справа от нее, соединенные в симметричном равновесии, четыре женских образа, неподвижные и лишены какой бы то ни было связи

друг с другом, кроме единственного объединяющего факта, что все они женщины. Лики женщин передают их индивидуальное внутреннее состояние с многочисленными оттенками силы и характера проявления этих чувств. Указанное пятиглавие с центром в эпохе возрождения акцентируется аркой над головой Джоконды, которая несет в себе суггестию значений: нимба, ауры, купола, храма, радуги.

На следующем этапе эволюции этого мотива в произведении «Девушки в арках» 1979 г. автор пытается найти оптимальное гармоничное композиционное решение между составляющими звеньями замысла: женщиной, условным пейзажем, который подразумевает мир Природы, и аркой, которая подразумевает культурную надстройку, цивилизацию, веру, искусство. Шесть полуфигурок в арках на фоне пейзажа передают разные состояния – восхода и заката, в целом составляя шестичастник подобно иконным изображениям.

На последнем этапе в конце 1979 г. арка над головой женщины превратилась в сияние, нимб в произведениях «Девушка в желтой арке», «Девушка» и в триединый нимб в картине «Троица», где головы образов так плотно примыкают друг к другу, что напоминают изголовья Храма, силуэт украинских церквей с золотыми банями. Золотое трехглавие «Троицы» художница повелительно объединяет властью волны, нарастающего сияния. Хлесткое, изогнутое радикальное движение, стремление автора «уплотнить» художественное содержание до минимума, поставить все точки над *i* указывает, что Л. Ястреб в 1979 г. давно жила в системе измерений стиля барокко – последнего увлечения в своей жизни.

По наблюдению известного украинского культуролога и литератора Анатолия Макарова, «барокко повернулось к иерархичной системе жизненных ценностей, размежевало в человеке «высшее и низшее» и этим направило на путь разумных самоограничений и осознанного самоконтроля²⁰. Можно предположить, что подобный постулат усвоила в своем творчестве художница. Супруг художницы живописец В. Марынюк вспоминает, что «кривые» или «кривули», как по-домашнему их называли в семье, появились на свет из фигуративных силуэтов женских фигурок, которые Л. Ястреб все время рисовала в виде разнообразных набросков²¹.

«Кривые» 1973 г. из собрания А. Титова, «Кривые» 1975 г., «Женщина у окна» 1975 г., «Розовая кривая» 1978 г. из частной коллекции открывают ретроспективу переосознаний и переоценок, которые пережила Л. Ястреб в последние годы своего краткого, но яркого творчества. Ослепляющий белый свет, скользящий по гибкому женскому стану, его иллюзорная чувственность вступает в диссонанс с материальной убедительностью плотных по цвету теней. Это взаимодополнение противоположностей игрой трансформируется в уже абстрактные, лишённые миметического повода, вихри изогнутых и полупрямых, радикально окрашенных линий. Большой свет, который

подробно дифференцирован по всей пластике женской фигуры в картине «Женщина у окна» 1975 г., преобразается в нежно-розовую чувственно прописанную «кривую линию» в картине «Розовая кривая» (1978). Удаляя внешние показательные особенности женского образа, Л. Ястреб удается наделить формально простую линию всеми внутренними достоинствами и «оживить» бестелесную форму. Красноречивый гедонизм «розовой кривой», ее потенциальная природная сексуальность нарастают на фоне темно-зеленой неживой линии. Шершавая грубость окиси хрома, его обыденность и ограниченный спектр ассоциативных возможностей, который, как правило, ассоциируется только с цветом приусадебных заборов, доводят конфликтное соседство с изнеженной розовой кривой до желаемого результата, когда одна формальная линия «оживляется» на фоне другой формальной линии, только за счет своего колористического содержания. В одну линию художница вдохнула трепетную жизнь, а другая так и осталась бутафорным фоном. Интересно отметить, что формулу развития сюжета и живописную интригу Л. Ястреб изменила не по цвету, а по форме жизни этого цвета. Удалив из картины «Женщина у окна» лишние детали, их ненормативный пересчет, Л. Ястреб перешла от художественной изобразительности к художественной сути цвета. Слева направо, начиная произведение с торжественности неокрашенного холста, художница создает цветовой вход в картину из суммарного понятия бледно-голубого и темно-синего воздушного, мечтательного, духовного, которое обрамляет женщину слева краем вибрирующей цветовой волны. Благодаря этому освещенная светом белая фигура женщины активно выступает впереди на фоне ускользящего в глубину бирюзового предисловия. То же состояние мы обнаруживаем и в картине «Розовая кривая» 1978 г., которая была написана три года спустя. Белый вход в картину фиксируется слева союзом нежно-голубой и темно-синей полос, которые подчеркиваются контрастом красного очертания. Весь этот комплект цветовых значений, «твердых» по своей природе, наталкивается на почти осязаемую, ускользящую линию неуверенного, не статичного розового оттенка, который в заданных условиях «грубого соседства» ассоциируется с чем-то нежным, трепетным и хрупким, подобным женскому телу.

Букет теней в картине «Женщина у окна» 1975 г. предлагается в виде разновеликих вибрирующих цветовых пятен, лоскутки которых автор хаотически разбрасывает за спиной женщины. Эти же цветовые значения, но очищенные от многословия, мы обнаруживаем в картине «Розовая кривая» 1978 г., где чувственная жизненность розовой линии выявляется на фоне густо-зеленого обрамления. Этот умышленный контраст элементарно простого цвета окиси-хрома с оттенком сложного по вариации розового оттенка, этот союз «грубого факта» и «неуловимого нюанса» приводит к тому желаемому результату, что одна из семи перечисленных линий, оживает благодаря отсутствию в ней красочной декоративности, которая своей очевидной

поверхностью воспринимается как неотесанность и грубость. Отсутствие у розовой линии этой поверхностной декоративности оголяет ее и представляет на суд зрителя в нагом состоянии, где цвет стал сутью, а не одеждой. Эту же особенность творчества Л. Ястреб отмечает одесский искусствовед Т. Басанец: «У великих французов и Рубенса она научилась ощущению плоти, перенесла его в новое эстетическое пространство, где иллюзорность уже не является критерием правды»²².

Композиции «Бегущие девушки» (1977), «Купальщицы» (1978) служат примером того, как Л. Ястреб перерабатывала классическую модель барокко и создавала современную версию его современных возможностей. Эстетика этого барокко художницы разместилась именно в тех координатах восприятия, о которых указывал Г. Вельфлин: «Существует красота ясной, вполне воспринимаемой формы, но возле нее существует красота, которая основывается на неповторимости, которая никогда не раскрывает своего лица, на загадочности, которая поминутно приобретает другой вид»²³.

Л. Ястреб прожила краткую, но яркую жизнь и за период 1960 – 1980 гг. сумела обогатить украинское современное искусство новой разновидностью абстракции, что навсегда вписало ее имя в историю Украины.

Примечания:

- ¹ Басанец Т. Ответственность за время (Живопись Людмилы Ястреб) // Черный квадрат над Черным морем – Одесса, 2001. – С. 188-194.
- ² Там же.
- ³ Там же.
- ⁴ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том I /Ред. Ю. П. Маркин/. – Л.: «Искусство» – 1978. – С. 7-10.
- ⁵ Записи Л. Ястреб, из домашнего архива В. Маринюка.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Советский Энциклопедический словарь /Гл. ред. А. М. Прохоров/. – М.: «Советская энциклопедия», 1983. – 179 С.
- ⁸ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том I /Ред., Ю. П. Маркин/. – Л.: «Искусство» – 1978. – С. 7.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Записи Л. Ястреб из домашнего архива В. Маринюка.
- ¹¹ Макс Дворжак. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том I /Ред. Ю. П. Маркин/. – Л.: «Искусство» – 1978. – С. 27-29.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Gemaldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis/Staatliche Museen zu Berlin. Von M. Bock. ... Red.: R. Grosshaus. – Berlin: Nicolai/ – 1996. – S. 410.
- ¹⁷ Доронченков И. Автореферат. Западноевропейское изобразительное искусство второй половины 19 – первой трети 20 вв. в советской художественной критике 1917 – нач. 30-тих годов. Л.: – 1990. – С. 9.
- ¹⁸ Мусієнко О. Поезія світу речей // Образотворче Мистецтво. – 2008. – №1. – С. 64-66.
- ¹⁹ Gemaldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis/Staatliche Museen zu Berlin. Von M. Bock. ... Red.: R. Grosshaus. – Berlin: Nicalai, 1996 – I. 196 – 484.

- ²⁰ Макаров А. Світло українського бароко /Ред. Іванченко Ю/. – К.: «Мистецтво», 1994. – С. 20.
- ²¹ Інтерв'ю з В. Маринюком від 8. 10. 2007.
- ²² Басанец Т. Ответственность за время (Живопись Людмилы Ястреб) // Черный квадрат над Черным морем – Одесса, 2001. – С. 190.
- ²³ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М. – Л., 1930. – С. 86.

Надійшла до редакції 06.06.2008