

Шевчук В. Г.

заслуженный художник АР Крым, канд.
философских наук, доцент кафедры ИЗО и
ДПИ, Крымский инженерно-педагогический
университет

РИТМИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В КАРТИНЕ МИРА УКРАИНСКОГО АВАНГАРДА

Аннотация. Статья посвящена творчеству художников-теоретиков украинского авангарда XX века, обратившихся к ритмическим концепциям.

Ключевые слова: ритм, украинский авангард, художник, живопись.

Анотація. Шевчук В. Г. Ритмічні цінності в картині світу українського авангарду. Стаття присвячена творчості художників-теоретиків українського авангарду XX століття, які звернулися до ритмічних концепцій.

Ключові слова: ритм, український авангард, художник, живопис.

Summary. Shevchuk V. Rhythmic values in the Ukrainian avant-garde picture of the world. The article is devoted to works of the Ukrainian avant-garde theoretical painters of the XXth century who drew attention to the rhythmic concepts.

Keywords: rhythm, the Ukrainian avant-garde, painter, painting.

Постановка проблемы. В статье поставлена проблема ритма как смыслообразующей ценности в живописной практике и теории украинского авангарда XX века.

Анализ последних исследований предусматривает сопоставление ритмических концепций и их роли в организации пространства в живописи украинского модернизма XX века и других эпох. Особый интерес представляют теоретические положения художников-авангардистов: А. Экстер, А. Богомазова, М. Бойчука, А. Шевченко и исследователей их творчества: Д. Горбачева и Н. Сартана.

Цель работы: анализ развития ритма в картине мира украинских художников-авангардистов и их мышлений в контексте ритмических ценностей как способов построения живописного пространства.

Результаты исследования. Исследуя всю историю изобразительного искусства в целом, можно прийти к выводу, что одним из главных неизменных конструктивных элементов композиции в живописи разных эпох являлся и является ритм. Направления и стили живописи менялись, а ее изобразительные элементы оставались все такими же, в том числе, и ритм. Большинство зрителей и критиков совершенно упускает из виду значение живописных элементов и их взаимопроникновение, не уделяя внимания ритмическому своеобразие в произведениях искусства. Но уже в эпоху первобытного искусства «... в душе дикаря жило это стремление к выражению в Искусстве ритмических ценностей», – справедливо отметил А. Богомазов [3, с. 52].

Александра Экстер (1882 – 1949), прекрасно чувствовавшая цвет и форму, в своих работах, в том числе, и беспредметных, будь то кубофутуризм, абстрактные цветовые конструкции 1915 – 1916 гг. или же более поздние работы 1920 – 1930-х гг., много внимания уделяла не только линии, фактуре, но и ритму сменяющих друг друга цветов. Во французском кубизме ей не хватало звучности колорита, о котором она писала в своем эссе «В поисках новой одежды»: «Сама атмосфера России требует цвета, и притом цвета насыщенного, основного, а не тонального. Как, например, рассеянный цвет Франции» [1]. Примером этому могут служить ее работы: «Цветные ритмы» (1917) и «Синее, черное, красное» (1917 – 1918), названия которых говорят сами за себя. У нее особый почерк – он в особом отношении к цвету, к ритму, к композиционным закономерностям. В своей студии А. Экстер, создавшая педагогическую систему, существовавшую на Украине в течение 2-х лет, учила слушателей понятию ритма как главной действующей силы искусства. Интересен доклад художницы на открытии выставки народных художниц Прибыльской и Собачко в 1918 году, в котором А. Экстер уделяет внимание ритму в декоративной композиции: «Сама композиция декоративная отличается от живописной тем, что она обуславливается обязательностью ритма, т.е. повторностью цветных силуэтных форм в рисунках, например, для материи, где ритм может быть более свободным и усложненным» [13, с. 250]. Создатель новой концепции световой партитуры спектакля, А. Экстер и ее последователи «... превратили модуляции света, световые потоки в компонент ритмической структуры

Надійшла до редакції 05.03.2012

спектакля. Ныне такое отношение к свету – азбучная истина мировой сценографии» [6, с. 138].

Среди теоретических трудов А. Экстер выделяется статья «Новое во французской живописи. (Кубизм. Из статьи Рожа Аллара)», напечатанная в 1912 году, цитаты из которой будут приведены ниже.

Украинский художник Василий Ермилов (1894 – 1967), «самый лаконичный конструктивист», как его прозвали, создавал свои абстрактные произведения, например, «Абстрактная композиция в духе супрематизма» (1920-е гг., дерево, металл, масло), путем сопоставления двух-трех локальных цветов, подбором двух материальных фактур (дерево, металл), полировкой, шпаклевкой, противопоставлением угловатых форм овальным, безупречными пропорциями. Вследствие чего художник добился, по словам искусствоведа, исследователя украинского авангарда Д. Горбачева, «четкого, мужественного композиционно-ритмического эффекта», а в раскраске – «декоративной яркости украинского лубка и тибетских икон, с которыми Ермилов познакомился в коллекции Марии Синяковой, этой музы украинских и русских футуристов» [5].

Сопоставляя произведения кубизма и футуризма, мы отметим в них общее средство построения композиции пространства – это ритм. В кубизме, основанном Пабло Пикассо и Жоржем Браком, реальный мир с его многообразием форм поглощается геометрическими формами, удручающими тяжелой напряженностью, ритмическими диссонансами, острыми сдвигами плоскостей. Объемы изображаются с различных точек зрения, действительность предстает в картине изломанной, распадающейся. Отказ от передачи качественного своеобозначения предметов реальной жизни привел художников к уходу в мир «чистых форм», где действует закон равновесия хаотических объемов, цветовых пятен и линейного ритма.

Представители футуризма фетишизировали машинную технику, стремясь передать в живописи внутреннюю динамику предмета и перенасыщенность сознания современного человека множеством впечатлений. Главным фактором выражения в картине они провозгласили четвертое измерение – время, передавая его с помощью дробления и искажения зрительного образа реального мира в хаотичной динамике ритмов, путем многократной фиксации повторных этапов движения тел в пространстве.

Если обратиться к искусству модерна, то мы заметим, что одним из выразительных и стилиобразующих средств в нем стал орнамент характерных криволинейных очертаний, пронизанный экспрессивным ритмом гибких текучих линий и плоскостных цветовых пятен и подчиняющий себе композиционную структуру произведения. В этом духе выполнялись произведения декоративного искусства: панно, мозаики, витражи, керамическая облицовка, декоративные рельефы, майоликовая скульптура, фарфоровые и стеклянные вазы и другое. Картинам и графическим листам тоже придавались черты декоративной стилизации. В архитектуре модерна также проявилось органическое слияние конструктивных и декоративных элементов с ритмическими повторами.

В живописи эпохи барокко ритм содействовал броской цветности и динамичности, проявляющейся в буй-

стве извилистых линий и форм, резком контрасте цветовых пятен и светотени, выразительности контражура.

Художники-авангардисты, представителями которых, в том числе, являются и украинские живописцы, приближались к пониманию автономного выражения свойств цвета и линии, уделяя большое внимание ритму как организующему началу композиционного решения. Кроме этого, украинские авангардисты стремились к экспрессивности, развивали чувственное отношение к произведению, словно следовали идее «внутренней необходимости» Кандинского. Характерной чертой авангардного искусства является склонность к теоретизации, манифестации на основе философского изучения природы художественного творчества.

Итак, в живописи ритм играет огромную роль. Он быстро и сильно действует на зрителя, даже если тот не замечает этого. Ритм может быть передан любым из основных элементов живописи: геометрией форм, цветом, светом, линией, техникой нанесения красочного слоя, штрихом, фактурой материала и т.д. Ритм несет в картине смысловую нагрузку, создает общее настроенное картины, настраивая зрителя на нужный лад.

Хотелось бы отметить, что на протяжении всех веков со дня своего существования живопись меняла свой облик, изменялась картина мира художника, но неизменными оставались средства и способы построения живописного пространства, такие как цвет, линия, пятно и ритм. Сопоставим, к примеру, произведения Эль Греко, Тинторетто, Франсуа Буше и авангардистов: Экстер, Богомазова и Бойчука. У всех разное видение мира, возникшее под влиянием «динамических сил» внешней среды, а способы построения композиции – те же. Например, художники Возрождения, прежде чем начинать писать картину, создавали эскиз или набросок, где общими цветовыми и тональными пятнами намечали объекты своего будущего произведения, создавая ритмические ситуации. Они уже были в корне конструктивистами, только конечный результат исполнения ими произведения скрывал их первоначальные конструктивные приемы построения композиции.

Можно сказать, что основа конструкции композиции в произведениях разных эпох, например: Возрождения, барокко, авангарда, модерна – одинакова, а способы передачи изображения мира у художников разные. Неизменным оставался ритм, с помощью которого первобытные художники изображали движения животных и охотников на скалах и в пещерах, египетские художники – религиозный культ и прославление могущества фараонов, а греческие мастера – мифологические сюжеты. Ритм трудовых движений воссоздавался в искусстве Древнего мира в повторяющихся линиях, формах. Стремление раскрыть смысл явлений, показать эмоционально-драматические действия рождало динамичную, часто многофигурную композицию на плоскости с помощью ритмических повторов. В египетских росписях Древнего царства уже прослеживается чистота линий, сдержанность и спокойная ясность ритмов, колористическая гамма. А в формах греческих ваз поражают ясный, тонко прочувствованный ритм и соразмерность частей. Грациозным ритмом движений женских фигур привлекает искусство основателя японской ксилографии Хисикава Морунобу (1618 – 1694), а пейзажи с небольшими фигурами людей, воспроиз-

веденные крупным мастером Кацусика Хокусаем (1760 – 1849), «притягивают ритмической выразительностью линии, то плавной и гибкой, то колючей и рваной, построенной на контрастах...» [7, с. 132]. Творчество одного из самых эмоциональных и лирических художников Возрождения Сандро Боттичелли (1445 – 1510) обращает на себя внимание сложнейшими музыкальными линейными ритмами в построении композиции, где линия – главное средство эмоциональной выразительности. Можно привести множество примеров из истории изобразительного искусства, где большое место отводится ритму как одному из главных конструктивных элементов композиции, который при своей неизменности принимал разнообразие формы движения в разные эпохи.

С приходом авангарда ритм усиливает свои позиции, приобретая господствующее значение в кубизме, футуризме, конструктивизме, лучизме, супрематизме и т.п., переходя из «количественного» в «качественный» ритм. Михаил Бойчук (1882 – 1937) писал: «Строгость композиции в движении – ритме. Введение равно-ритмических форм в один композиционный элемент губит стройность произведения» [4, с. 96]. Современник М. Бойчука А. Богомазов (1880 – 1930), художник-педагог, теоретик, выразил свою оригинальную точку зрения на природу ритма: «Искусство – Совершенный Ритм, составляющий его элементов. Художник – чуткий резонатор, выявляющий их живописную Разность» [3, с. 42]. Сознательное управление ритмическими ценностями элементов живописи и движением дробных количеств Картинной Плоскости А. Богомазов называет Ритмом. Его труд «Живопись и элементы» (1914) интересен тем, что написан с точки зрения художника, а не просто теоретика искусства. Все названия элементов искусства он пишет с заглавной буквы: Ритм, Живописная Разность, Картинная Плоскость, Живописное Искусство и т.п. Ритм создает ощущение движения. А развитие ощущения зависит от накопления признаков движения количества массы: «... элементы Живописи и элементы объекта несут в себе ритмическую ценность ... – ... сумму признаков движения количества» [3, с. 44].

Исследуя, как видоизменялась форма ритма в разные эпохи искусства, А. Богомазов разделяет ритм на два типа: Количественный Ритм и Качественный Ритм. Линия, являющаяся первым признаком движения массы и подчиненная общему закону тяготения, уже представляется ритмической ценностью. В каждом изобразительном искусстве развитие его элементов, в частности, живописи, имеет общую природу – движение, признак которого является основным звеном, соединяющим все эти элементы. «Следовательно, развитие Ритма есть развитие познания признаков ритмических ценностей, т.е. от связи бессознательных, самых примитивных количественных признаков к самому совершенному и свободному управлению качественными признаками» [3, с. 50].

Обратимся к истории искусства. В эпоху Возрождения в произведениях живописцев преобладал качественный ритм, сами изобразительные элементы несли в себе ритмические ценности. Фигуры, складки одежд, определенное освещение и т.д., т.е. богатство плоскостных количеств, – все это было подчинено качеству изобразительных элементов, расставленных по

законам ритма (повторяемость элементов, их интервалы и т.д.). По А. Богомазову, движение границ изображаемых элементов при количественном движении не превышает движения массы тела. Это и есть управление движением границ определенной формы. Ритм Линии, замыкаясь, образует форму и взаимодействует с границами Картинной Плоскости.

Живописцы эпохи Возрождения в своих композициях стремились к ритмической связи форм и границ картинной плоскости. В эпоху барокко ритм усиливает свое движение, которое становится более хаотичным, а в произведениях академического (классического) направления ритм становится более цельным, т.е. организованным. Но тщательные измерения, утверждение живописных канонов, формул и т.п. привели к тому, что художник просто переносил объект в плоскость картины, т.е. игнорировался, по терминологии Богомазова, результат «волнения» творческой личности. Это и привело к увеличению «количественной ритмичности» при одностороннем повторении количеств объекта. Картина стала точной копией объекта.

В начале XX в., переходного периода в социокультурной ситуации, как результат углубленного творческого понимания процессов искусства, начался распад академического направления, теряющего свое главенствующее положение. Произошел переворот в искусстве – отказ от видимого, а целью живописи стало выражение незримого, т.е. художники отказались от необходимости миметически запечатлеть реальность с помощью жизнеподобных образов. «Произошел глубокий сдвиг всей системы художественного творчества» [11, с. 81.]. Художники-авангардисты обратились к незримому, которое не изображается, но можно выразить в своих произведениях. Они бы согласились с утверждением В. Вазарели, основателя поп-арта: «Испытать воздействие произведения искусства важнее, чем понять его» [Цит. по 11, с.81]. Авангард дал начало развитию приема деформации внешнего ради выражения внутреннего. Испанский философ начала XX века Хосе Ортега-и-Гассет назвал живопись «живописью зрачком вовнутрь», т.е. повернутой внутрь себя [Цит. по 11, с. 84]. Вследствие этого на рубеже XIX – XX вв. появляются различные течения в изобразительном искусстве: импрессионизм, символизм, кубизм, лучизм, супрематизм и т.д. Импрессионизм открыл путь к дальнейшему развитию перехода от количественных ритмов к качественным. Это течение в искусстве заняло среднее место между этими двумя типами ритмов, смягчая этот переход. «Общий ритмирующий тон массы был расчленен на составные части, как бы на некоторые малые ритмирующие количества, несшие в себе свое качество – цвет» [3, с. 65]. Художники-импрессионисты стали осознавать, что их идеи и мысли должны быть выражены не литературными понятиями, а чисто живописными средствами и ритмическими сочетаниями живописных элементов. Знак, как элемент искусства, с помощью которого импрессионисты отражали в своих произведениях свои эстетические предпочтения, стал, наконец-то, носителем живописной идеи. Проявления качественной ритмичности охватили все искусство: скульптуру, музыку, поэзию, театр.

Итак, на изломе XIX – XX веков осуществляется процесс перехода ритма от «внешнего» к «внутрен-

нему», от количественного к качественному, т.е., по словам А. Богомазова, количество «определяет себя своим качеством» [3, с. 55].

Количество цвета, несущее в себе оригинальные особенности, влияет на напряженность движения массы, концентрирует в себе все качественные признаки этого движения и потому является также ритмической ценностью. Управление цветной ритмической ценностью гораздо сложнее, так как «цвет выражает все качественные особенности Содержания наиболее ярко» [3, с. 55].

Не меньшее значение имеет интервал в пространстве плоскости, участвующий в общей ритмике элементов живописи. Интервалы – остатки спокойного количества картинной плоскости, несут «в себе минимальную сумму движения своей массы» [3, с. 57]. Длительность паузы (интервала) влияет на степень ощущения состояния: спокойного или контрастного. И чем больше интервал между элементами, тем слабее их ритмические сочетания. Интервалы, в том числе и цветные, рождающиеся по закону контрастов, должны «давать одно общее связанное ритмическое целое, общую контрастную сумму по отношению к первому состоянию Картинной Плоскости» [3, с. 57].

Выше было отмечено о переходе ритма из количественного в качественный, то же можно сказать и о разности. Художник-авангардист, получая от объекта ритмические ценности, управляет их разностью. В итоге воплощение задачи художника подразделяется на два этапа:

- Определение признаков движения всех элементов объекта ощущения.
- Выявление живописной разности с помощью управления ритмирующими количествами элементов искусства.

Таким образом, художники-авангардисты сознательно переводят свои ощущения в пространство картинной плоскости, что дает им, как артистическим личностям, полную свободу отбора ритмирующих ценностей с их разными комбинациями и новыми качественными отношениями в живописных элементах. Поэтому произведения Нового Искусства обращают на себя внимание необычайной крепостью, связностью, цельностью и умением выразить незримое визуальными образами. Украинских художников-авангардистов можно было бы назвать «живописцами незримого», так же как называли и художника Филонова.

Сами художники-авангардисты указывали на преемственность современного искусства, отрицая высказывания критики о том, что современные течения есть что-то дикое, необузданное, продукт выражающейся эпохи упадка. Например, живописец, график и педагог Александр Шевченко (1883 – 1948) в своем интересном труде «Принципы кубизма и других современных течений в живописи всех времен и народов» (1913, самиздат) указывал, что «развитие форм и принципов искусства живописи... существовали еще в глубокой древности... и дошли до нас... путем совершенно логически, путем преемственности» [12, с. 3]. А. Шевченко подчеркивал, что «кубизм и его принципы существовали всегда, а не со времен Сезанна». Авангард – это «новый подъем, новое возрождение тех ощущений нового порядка..., открывающий новые пути искусству» [12, с. 3]. По мнению А. Шевченко,

идет процесс выявления некоторых параллелей между старыми и новыми течениями в искусстве, но оно в то же время «кружится» спиралевидно, т.е. как бы возвращаясь к старым течениям, но уже в обновленном виде. В виде примера возьмем искусство Египта. Египтяне изображали туловище человека в фас, а голову, ноги и грудь (в женских фигурах) всегда – в профиль. А. Шевченко указывает на сопоставление принципов кубизма и египетских изображений человека, т.к. одним из принципов кубизма является упрощение формы предмета, при разложении поверхности которого отпадают все детали, и «таким образом достигается не только наивысшее выявление рельефа, как формы, но и уже выявление его сущности» [12, с. 2].

Второй принцип кубизма позволяет перемещать плоскости, и, благодаря этому, мы видим предмет сразу с нескольких сторон, не обходя его (вспомним кубистические работы Пикассо), так как каждый предмет имеет не одну, а несколько форм в зависимости от его положения, например: лицо в фас – это круглая форма, тогда как то же лицо в профиль приближается к треугольнику, пирамиде. Кубизм дает возможность поворачивать плоскости, делать сдвиги, видеть предметы движущимися; вводить в композицию не один, а несколько горизонтов, несколько точек схода – все это дает право художнику «нарушать положения линейной перспективы как науки (вспомним древнерусские фрески, иконы – В.Ш.), освобождая живопись от гнета...», подчиняя ее «... для более свободного построения целого всей композиции» [12, с. 6]. А. Экстер, современница художников-кубистов, писала о том, что они, стремясь к передаче формы в ее выпуклости, «работают над проблемой третьего измерения, и в этом смысле можно сказать, что в творчестве своем они – научны. Их задача – дать почувствовать уходящие в разных направлениях плоскости предмета, и в этих исканиях они опираются на античную скульптуру и таких мастеров, как Пуссен и Греко» [14, с. 252]. А. Экстер, исследуя влияние традиций на развитие кубизма, писала, что Домье был любимым художником Сезанна, находящегося «... под несомненным влиянием Греко, необычайно остро понимавшего форму» [14, с. 252]. По словам А. Экстер, группа кубистов, добиваясь «большого стиля» в искусстве, ставит целью создание картины, опираясь на примеры таких великих мастеров, как Пуссен и Давид, т.е. возвращаясь к пластическому построению композиции. Разлагая видимый предмет при помощи переломленных плоскостей, кубисты в своей трактовке формы применяют тот же самый прием, какой использовали импрессионисты, передавая с помощью красок состояние света и воздуха.

Художница-носитель авангардных идей А. Экстер, касаясь законов композиции колорита в народном искусстве и воздействия традиций на творчество художников-авангардистов, указывает «на старинные иконы, где первоначальный колорит достигает максимального напряжения, а композиция имеет внутренний ритм и равновесие». «В народном декоративном творчестве мы усматриваем развитие законов композиции от ритма примитивного (ковер, глина) до динамического включительно (писанка)» [13, с. 250]. По эскизам Экстер, ценительницы искусства мастеров

народных промыслов, мастерицы из украинских сел расширяли супрематическими рисунками километры ткани, что вызывало восторг на Парижской выставке. Другой мастер, представитель украинского модернизма, Мария Синякова воплощала в своем творчестве мотивы украинского народного творчества, не переходя в лубочность.

Украинское искусство конца 19 – начала 20 ст. была сокровищницей иконографичной и вербальной орнаментальности, что естественно повлияло на картину мира украинских художников-авангардистов, в том числе, К. Малевича. В его произведениях, особенно последнего периода, звучали ноты украинской фольклорной тематики с ярко выраженным цветовым ритмом, «... набули ознак української (писанки, килими, рядна, витинанки, настінні орнаменти) барвистої вірності й паузно-ритмічної орнаментальності» [10, с. 362]. Малевич считал ритм первым законом и главным во всем, что проявляется в жизни человека и утверждал, что без этого ритма ничто не может двигаться и творить что-либо. Художник-теоретик один из первых его современников, теоретично обосновал и философски осмыслил ритм как неограниченный прием, назвав его форму условной. В мотивно-ритмичном орнаменте он считал ритмику контрастом между сущностью и «ничто». Энергия «ничто», возникшая как промежуток между прошлым и будущим, творит ритм времени, что отражается в смысле мотивно-ритмичного орнамента, который не имеет ни начала, ни конца. В философии супрематизма, отраженной в трудах и произведениях К. Малевича, выявлена мысль о времени как разнородном ритме пауз «ничто» – прорывов небытия – бытности, которые образуют высшую сферу бытия. Его «... чорний квадрат, біле тло – ніщо в чомусь, або щось в ніщо. В цьому ж – без просторовість простору і без часовість часу – принципи суперорнаменту супрематизму», заснованому «...на паузо-ритмах народного... орнаменту плюс геометрія безпредметності предмету» [10, с. 362].

Приведем слова А. Богомазова, отражающие кредо художников-авангардистов: «Я не хочу писать предметы ради предметов, но я хочу писать те линии, те краски, ту музыку, что таится во всем окружающем... Когда же наконец будет понятно, что линия, изображающая предмет, и самый предмет – это далеко не одно и то же, что нарисованный стол никогда не будет столом, как бы тщательно ни были нарисованы его части, что сам стол, как реальный предмет и не нужен, нужно что-то, лежащее внутри его» [3, с. 75]. А. Экстер вспоминала, что Сезанн говорил: «Писать с природы – это не копировать предмет, а воплощать свои чувствования» [13, с. 252].

Как мы видим, художники Нового Искусства, в том числе, украинские авангардисты, сознательно и вдумчиво относились к окружающему миру и гораздо глубже, чем «реализм» Академизма – это подтверждают не только их произведения, но и теоретические труды, их высказывания о проблемах искусства. Искусство бесконечно в непрерывном движении познания красоты, преломляясь через призму души. Главное, что отличало украинский модернизм от других национальных течений Нового Искусства, – это теснейшее соединение его с народным творчеством.

Вывод. Ритм во все эпохи развития искусства является одним из мощнейших средств организации произведения. В классическом произведении ритм не был самодовлеющим и органически вплетался в ткань произведения, а в модернизме он зачастую абсолютизирован, многовариантен. В целом можно сказать, что в произведениях Нового искусства ритм строит Вселенную. Где есть ритм, там есть и время, а, значит, созданная модернизмом новая концепция художественного пространства имеет отношение и к новой концепции времени, что говорит о всеилии ритмической организации искусства XX века. Заключим словами К. Малевича: «І може бути, в тому, що відверзається в всіх венах космосу ритм пульсування, і буде полягати весь смисл побудов у всесвіті й людському прилученні» [9, с. 206].

Литература:

1. Александра Экстер – модельерша марсиан : [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://infox.ru/afisha/show/2010/06/02/exter.phtml>
2. Богомазов А. Доклад на Всеукраинском съезде художников. Киев. 1918. Основные задачи развития искусства живописи на Украине/ Александр Богомазов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 77–85.
3. Богомазов А. Живопись и элементы. (Фрагмент) / Александр Богомазов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 42–69.
4. Бойчук М. Программа мастерской монументального искусства/ Михайло Бойчук // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 93–96.
5. Горбачев Д. Василий Ермилов (1894–1967) : [Электронный ресурс] / Статья-атрибуция проф. Д. Горбачева // Пинакотейка, № 23-24. – М., 2006. – Режим доступа : www.pinaokothek.artinfo.ru
6. Горбачев Д. «Учительница многих. Александра Экстер» / Дмитрий Горбачев // Малевич. Классический авангард. Витебск 8. – Минск : Экономпресс, 2005. – С. 135 – 139.
7. История зарубежного искусства : учебник / Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств Академ. Художеств СССР/ Под ред. Н. Л. Мальцевой, М. Т. Кузьминой. – М. : Изобраз. искусство, 1980. – 472 с., ил.
8. Кандинский В. Содержание и форма/ Василий Кандинский // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 116–118.
9. Малевич Казимир. Чорний квадрат / Казимир Малевич. – СПб, 2004.
10. Найден О. С. Ритмоорнаментальна філософія буття в теоретичних працях та живописних творах Казимира Малевича (виступ на 2-ой конференції «Ритмологія», Київ, 11.06, 2004) // Д. О. Горбачов «Він та я були українці» Малевич та Україна. – К. : СІМ студія, 2006. – С. 357 – 363.
11. Сарган М. Н. Материалы курса «Живопись авангарда. Как ее понимать и как о ней рассказывать»: лекции 1 – 4. / М. Н. Сарган. – М. : Педагогический университет «Первое сентября», 2010. – 96.
12. Шевченко А. Принципы кубизма и других современных течений в живописи всех времен и народов / А. Шевченко. – М. : Самиздат, 1913.
13. Экстер А. Доклад на открытии выставки Прибыльской и Собачко / Александра Экстер // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 250–251.
14. Экстер А. Новое во французской живописи. (Кубизм. Из статьи Рожа Аллара) / Александра Экстер // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 251–255.