

**Павельчук І. А.**

кандидат мистецтвознавства, м. Київ,  
докторантка Львівської національної  
академії мистецтв

## ДОСВІД ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ В ПРАКТИЦІ Т. ЯБЛОНСЬКОЇ (1960–1970)

*Анотація.* Стаття присвячена проблемі поширення постімпресіонізму на теренах України. Аналізується специфіка регіонального засвоєння виходячи з концептуальних передумов постімпресіонізму на прикладі творчості відомої київської художниці Т. Яблонської, що стосується періоду її постімпресіоністичних пошуків 1960–1970 років.

**Ключові слова:** постімпресіонізм, синтетизм, символ, колір, ідеалізація.

*Аннотация.* Павельчук И.А. Опыт постимпрессионистического эксперимента в практике Т. Яблонской (1960–1970). Статья посвящена проблеме распространения постимпрессионизма на территории Украины. Анализируется специфика регионального усвоения исходя из концептуальных предпосылок постимпрессионизма на примере творчества известной киевской художницы Т. Яблонской, что касается периода ее постимпрессионистических поисков 1960–1970 лет.

**Ключевые слова:** постимпрессионизм, синтетизм, символ, цвет, идеализация.

*Abstract.* Pavelchuk I. A. Experience Post-impressionism experiment in practice T. Yablonska (1960–1970). The article is dedicated to the problem of integration of postimpressionism to Ukraine. The specificity of the regional adaptation on the assumption of the conceptual premises of postimpressionism is considered an example of creative works known Kyiv artist T. Yablonska concerning the period of experimentation Post-impressionism in 1960-1970 years.

**Key words:** Post-impressionism, synthesis, symbol, colour, idealizations.

**Постановка проблеми:** Дослідження проблеми поширення європейської тенденції малярства кінця XIX століття – постімпресіонізму у практиці київської живописної школи другої половини XX століття – актуальне, однак маловивчене питання сучасного українського мистецтвознавства.

**Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій.** При розробці даної проблеми використовувалися ґрунтовні монографії про творчість Т. Яблонської відомих мистецтвознавців радянського періоду [3;7-8;11], матеріали художніх виставок того часу [2;4-6], спогади та інтерв'ю художниці, оприлюднені у статтях до персональних каталогів та альбомів [14-23], напрацювання українських мистецтвознавців останнього десятиліття [12-13], в тому числі, іноземних дослідників [28], статті автора, присвячені проблемам становлення європейського постімпресіонізму кінця XIX століття [9] та творчості українських митців XX століття, які були приналежними до цієї тенденції в Україні [10]. Хоча творчість Т. Яблонської постійно знаходилася в центрі професійної уваги мистецтвознавців ще від радянської доби, вона, потребує, однак, новітнього диференційованого дослідження, що було позбавлене можливості за часів ідеологічної монополії соцреалізму.

**Метою даної статті** є визначення особливостей постімпресіоністичного досвіду Т. Яблонської, що стосується періоду її експериментальних пошуків 1960-1970 років.

**Стаття виконана** відповідно до плану науково-дослідних робіт кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

**Результати дослідження** Демократизація суспільства в період хрущовської відлиги (1953—1964) ненадовго розширила діапазон творчих можливостей художників радянської України. У середині 1960-х років ознаки постімпресіонізму з'являються у творчості київських колористів, зокрема у роботах М. Глуценка, І. Тартаковського, Т. Яблонської.

Сьогодні опрацювання живописної спадщини українських художників XX–XXI століть дозволяє вирізнити першорядні засадничі орієнтири та методологічні підходи дослідницького ландшафту постімпресіонізму, що визначили, в свою чергу, особливості вітчизняних інтерпретацій. Освоєння існуючого емпіричного матеріалу, що зберігається в музейних збірках та приватних колекціях України дає можливість типізувати напрями проблемно-тематичних шукань, що акумулювали засадничі ідеї постімпресіоністичної платформи: тенденція ідеалізації образу української людини; іконографічні розробки типології національного героя; канонізація типу універсального героя в образі звичайного трудівника; ідея сакралізації національної фемінності; ідея втечі особистості від соціуму в світ архаїчної Природи, що реалізувалася в розробках пантеїстичних краєвидів.

Прагнення до глобалізації символічних змістів в інтерпретаціях Т. Яблонської в першу чергу пов'язане з метафоричним переусвідомленням образу Часу,

Надійшла до редакції 19.11.2012

що водночас поєднує символи просторо-часу в координатах минулого, сьогодення та майбутнього. Тези про невинне оновлення світу Природи та життя Людини, про свято Буття та невичерпне джерело національної культури реалізується в проєкціях загальнокультурного тематичного діапазону символічних архетипів у творах 1960–1970-х років: «Святковий вечір» (1960), «Разом з батьком» (1962), «Молода мати», «Нові вікна» (1964), «Травень» (1965), «Заручені» (1966), «Життя продовжується», «Літо» (1967), «Колиска» (1968), «Юність» (1969). Як слушно зауважила в монографії про Т. Яблонську О. Короткевич у 1980-х роках: «<...> зміст «Українських мотивів» набагато серйозніший, ніж пристрасне захоплення образотворчим фольклором. Художниця вертає нас до сформованих століттями моральних уявлень про цінності людського буття [7, с.38-39].

В історії мистецтва знаходимо аналогічну орієнтацію на пріоритети джерельної чистоти патріархальних устоїв в розробках універсально-утопічної – «досоціальної» моделі світобудови Понт-Авенського осередку художників, послідовників постімпресіонізму, згуртованих авторитетом Поля Гогена – Емілія Бернара, Поля Серюз'є, Владислава Слевінського, Шарля Філіже, Мейера де Хана та інших [24-27].

Тенденція ідеалізації людського буття на тлі пантеїстичного краєвиду зустрічається в експериментах закарпатських колористів – в практиці Е. Контратовича, А. Коцки, В. Микити. Нагадаємо, що проблема протистояння індивіду та соціуму активізувалася наприкінці XIX століття внаслідок форсованого розвитку науково технічної революції [9, с. 39].

Підсвідома скерованість творчого потенціалу Т. Яблонської до пошуку автентичних витоків національного буття, позбавлених усіляких прикмет соціальної присутності спостерігається в її програмних творах, приміром у картинах «Разом з батьком», «Травень», «Літо» [7, с. 39]. Слід зауважити, що у полотні «Разом з батьком» на тлі означеної проблематики художниця паралельно розробляє іконографію чоловічого еталону українця, образ якого, вона співвідносить з типологією національного героя – прабатька нації та господаря Землі, відповідно до прадавніх канонів українського фольклору.

Композиція твору Т. Яблонської «Разом з батьком» вибудована на концептуальних засадах генетичної подібності архетипу, його універсальної позачасової автентики, що реалізується в практиці малярства через використання дзеркальної симетрії форм, — постатей батька та сина, схожості їхніх силуетів, подібності рухів та жестів. Ця тенденція до імперсонального узагальнення символу бере витоки із взірців класичної української вишивки, де силуети фігур спрощувалися за рахунок схематизації конфігурацій та системного повтору тих самих елементів. Зрештою, колірно-символічне вирішення твору свідомо обмежене відтінками, типовими для оздоблення гуцульських ліжників, в яких локальний масив білої вовни подекуди акцентувався візерунком із чорних, вохристих та червоних барв.

Картини Т. Яблонської 1967 року — «Травень» та «Літо» продовжують лінію ствердження пантеїстичної сакралізації образу Природи, розробляючи інваріантні пропозиції ідеального буття людини в умовах позасоціального буття. Утопічні пріоритети позачасового патріархального стилю життя мали місце в практиці Е. Бернара, зокрема відображені в його картині «Бретонки з парасольками» (1883), П. Серюз'є — «Пралі на річці» (1892), В. Слевінського — «Дві Бретонки з кошиком яблук» (1897) [25, s.8]. В картинах понт-авенських художників завжди присутній типаж молодої цнотливої дівчини, або групи бретонських дівчат у білих головних уборах, що уособлюють символи чистоти, молодості та майбутнього.

Схоже символічне тлумачення образів з використанням подібних атрибутивних елементів присутнє в картинах Т. Яблонської «Травень» та «Літо», що присвячувалися пантеїстичним ідеалізаціям Природи та її невід'ємної частки — Людини.

Композиція «Травень» розкриває мультипроблемний діапазон творчих завдань, які ставила перед собою Т. Яблонська в першій половині 1960-х років. З одного боку, твір презентує символічний образ оновленої української Землі, що переосмислюється художницею у позачасову квітучу Країну-Сад та у метафоричних узагальненнях наближається до уявлень про ідеальне місце на планеті. Композиційно-колірне рішення обмежується автором до трьох означень — чорного, білого та зеленого, що іманентно співвідносяться із символами життя, смерті та майбуття. Оскільки диференційний масив зеленого простору масштабно переважає над двома іншими колірними означеннями, створюється оптимістичне враження вируючої потенції зростання.

З іншого боку, увага глядача зосереджується на центральному образі картини — постаті молодої дівчини-садівниці, тлумачення якого передбачає суєттивне сплетення символів юності, весни, кохання та майбутнього життя. У прагненні наблизитися до канонів універсальної позачасової художньої метафори Т. Яблонська долає соціально-тематичний регламент радянського мистецтва, звертаючись до класичних стандартів європейської культури.

Сьогодні виглядає дивним, що, підлаштовуючись до реалій радянської дійсності, художниця була змушена втілити іконографічний архетип богині Юності в образі молодої комсомолки із лопатою в руках. Схожа інтерпретація архетипу Юності зустрічається в практиці А. Коцки, з яким Т. Яблонська товаришувала. Вона присвятила ужгородському митцеві твір «Пам'яті Андрія Коцки» (1999), що увійшов до персонального художнього проєкту «Спогади», який відбувся 1999 року в залах Національного художнього музею України [23].

Як зазначалося в наших публікаціях, у період 1960-х—1980-х років, протягом двадцятиліття А. Коцка розробляв символічний образ Весни, який за параметрами типологічної іконографії можна пов'язати з фігурою грецької богині Юності – Анфеї (грец. Anpheia—квітуча) [10,186]. У власному формулюванні художник використовував не античну транскрипцію,

а пізнішу, європейську адаптацію алегорії Весни у вигляді «прекрасної садівниці», стилізованої під селянку з атрибутами сільської праці.

Схожі підходи зустрічаються в творчості Т. Яблонської, зокрема в її картині «Травень» (1965). Перебуваючи під враженнями від стильових уподобань закарпатського живопису київська художниця згадувала: «Мені всі вони здавалися геніями порівняно із нашою <...> київською сірятиною...» [1, с.23].

В картині «Травень» Т. Яблонська нівелює тривимірне реалістичне тлумачення об'єму за рахунок збільшення акценту на символічних характеристиках природи кольору, що призвело до неминучої зміни зображальних параметрів відтворення. Світло і тінь передаються у композиції не за рахунок чергування тональних градацій, а через зміну тепло-холодного нюансування колірних відтінків. Можна констатувати, що в цей період творчості об'ємна нормативність академічного викладу поступається місцем метафорично-умовній образності. Отож характерні риси декоративно площинного моделювання форми, що набули вагомості в практиці французького постімпресіонізму кінця XIX століття, спостерігаються в картині Т. Яблонської «Травень» та її наступних експериментах цього періоду.

В інтерв'ю 1997 року Т. Яблонська коментувала переімени власних творчих переваг у такий спосіб: «У стародавній Японії існував звичай: художник, змінюючи творчу манеру, брав собі нове ім'я. Так і я давно вже не та «Яблонська», якою була колись» [20, с.4].

Прикмети формального моделювання форми простежуються в картині «Літо» (1967), композиція якої вирішується через умовне двомірне тлумачення об'єму. Імпersonальні образи дівчаток у білих хусточках зображені на тлі пантеїстичного краєвиду казкової Країни-Сад, через яку художниця ототожнює образ України. Сліди глобалізації художніх узагальнень зауважує київський мистецтвознавець І. Диченко: «Образ землі — великомасштабний, земля ніжна, немов колиска, і потужна, <...> Тут не має розподілу на «об'єкт» та «тло». Вся картина пройнята почуттям загального виміру. Не біг — політ, не світло — осяяння» [19, с.2]. Символічно білосніжні силуети дівчат розчиняються у вимірі вигаданого ідилічного позачасового буття, простір якого можна співвіднести із архаїчним позачасовим буттям понт-авненських бретонів [24-27].

Структура творення символічного змісту архетипів побудована на засадах метафоричних порівнянь, що зосереджуються на системі етичних вартостей, виходячи далеко за межі проблеми природної достовірності. Глибоке розуміння багатогранності творчого потенціалу Т. Яблонської знаходимо в коментарях дослідниці радянського періоду О. Короткевич, яка зауважувала: «Прагнення до лаконізму та стислості образу, тяжіння до чистої локальної колірної плями, до виразності скупого силуету, відточеної, продуманої простоти композиції робить деякі живописні полотна Яблонської своєрідними формулами етичних понять і категорій» [7, с.38].

Означені риси взаємопроникнення культурних парадигм, отже, і художніх стилів, що поєднувалися в монолітне художнє ціле застосовувалися в практиці П. Гогена. Французький постімпресіоніст мав намір наблизитися до параметрів абсолютної істини, яка б не залежала ані від місця, ані часу та причин. Для відтворення цієї нової системи вартостей він винайшов «універсальний» метод зображення — «синтетизм», за допомогою якого можна було поєднати часи, простори та традиції [9, с.40-41]. Ці ознаки синтетичного взаємопроникнення зустрічаються у творчості Т. Яблонської означеного періоду.

Важливою прикметою постімпресіонізму залишається пріоритет емпіричного світосприйняття, яке згодом переоцінюється у творчій свідомості митця. Даний підхід до творчого акту був зумовлений на межі XIX–XX століть аргументами неокантіанського вчення про те, що пізнання не може вийти за межі існуючого досвіду [9, с. 41]. На практиці процедура творення складалася з наступних етапів: спочатку під впливом емпіричного враження художник малював з природи, після чого з ескізів видалялися випадкові деталі, поступаючись місцем художньому узагальненню.

Аналогічну методологію праці зустрічаємо в практиці Т. Яблонської при розробках картини «Літо», на створення якої художниця присвятила два роки життя. Влітку 1965 року Т. Яблонська писала плернерні етюди для майбутньої картини, один з яких так і називається «Етюд до картини «Літо». Хоча композиція створювалася на природі, художниця не ставила за мету відтворити дзеркальне до природи зображення. Ознаки декоративно площинного узагальнення форми присутні уже в ескізі картини. А ось колірне вирішення ще близьке до натурального, хоча живописне моделювання площин значно спрощується, стає умовнішим.

Привізуальному порівнянню ескізу твору з готовою картиною «Літо» можна простежити послідовність формальних перевтілень, до яких вдалася художниця. Приміром, документальні плернерні конфігурації краєвиду витіснилися умовними схематичними дугоподібними обрисами ланів, дерев, левад та дахів домівок. Кулясті форми, що повторювалися на площині полотна у вигляді іррегулярного візерунку, підкреслювалися підпорядкованою завершеністю кожного елемента композиції дякуючи використанню не диференційованого відтінку локального кольору.

Насиченість та контрастність колірних відтінків значно збільшилася, барви стали соковитішими. У палітрі картини художниця почала застосовувати штучні відтінки рожевих та фіолетових барв, яких в природі не існує, у всякому разі в географічній зоні України, що збагатило твір елементами вигаданої казковості. Дослідження названого твору дає підстави для висновку, що метод опосередкованого поетапного творення образів Т. Яблонської співпадає із методом корелятивних перецінок, властивих загалом для постімпресіоністичної традиції. Слід зауважити, що Т. Яблонська переоцінювала об'єктивну реальність не завжди за однією схемою. Деякі твори створювалися художницею просто з пам'яті, що дозволяли їй



багатолітній досвід праці з натурою та бездоганне вміння малювати.

До картин, котрі напевно були створені Т. Яблонською з уяви, можна віднести твори «Мати та дитя», «Лебеді» (1966), «Колиска» (1968), що присвячувалися темі сакралізації української фемінності. Про «уявне» формотворення символічних архетипів засвідчує засада викладу художньої інформації, яка спростилася в цих композиціях до параметрів формальної умовності наївного мистецтва примітиву.

Симетричне розташування та умовне трактування елементів образотворчої фабули починає нагадувати метафоричні сюжети народних українських килимів. Формальна схема композиційного задуму спрощується в бік регулярної симетрії, дзеркальної бінарності, геометризованої уніфікації, в ній починають використовуватися відкриті основні кольори, властиві для взірців народних ремесел. Декоративно емансипована яскрава пляма обмежується кордонами колірного означення, яке наближається до мови зрозумілих прадавніх українських архаїчних символів: червоний — то любов, білий — світло та життя, а чорний — смерть. Картини Т. Яблонської заповнюються атрибутами одвічної праобразності фольклору, елементами його своєрідної екзотики, мотивами міфологізацій образів та тем, що розглядаються у вимірі позачасового вічного буття.

Тенденцію, що орієнтується на специфічну образність народної картинки, знаходимо у творі Т. Яблонської «Лебеді» (1966). В оптичному центрі композиції представлена напівпостать молодої оголеної жінки, яка розчісує волосся. Заокруглені форми її фігури максимально узагальнені і плавно линуть одна в іншу. Жінка розташована на тлі домотканого народного килиму з мотивом двох лебедів, що спрямовані назустріч один одному. З одного боку, символічні атрибутивні елементи килима уособлюють метафоричне наповнення сюжету, з іншого — слугують «кулісами» формальної композиції. Хоча твір вирішено через площинне трактування об'ємів, Т. Яблонська виділяє три умовні плани.

Символічний «вхід» у простір сюжету зображено в правому нижньому кутку композиції у вигляді драпувань білого простирадла, що приховує оголені ноги жінки. Білосніжний масив жіночого тіла поступово підіймається з-під округлих згабок цієї художньої деталі. Хвилеподібний рух драпувань має переспів з рухами жіночої постаті, напрямом її рук, нахилом голови та волосся, що немовби прагнуть «заокруглитися» в цілісну монолітно символічну конфігурацію. Голова жінки схилена у напрямі до лівого плеча і нагадує плинність драпувань білосніжного простирадла. Золотисте волосся жінки водоспадом падає дотолу і вона підтримує його лівою рукою, розчісуючи при цьому правою. Пластичне вирішення деталей обличчя, рук, фігури взагалі прагне до узагальненої, майже знакової простоти та умовності.

Другий план роз'язується через формальне моделювання площини синьої з яскравим набивним

візерунком ковдри, на якій сидить жінка. Умовний простір композиції замикається третім планом, на якому зображено декоративний килим з лебедями.

Колористичний задум твору побудовано на перевазі білих відтінків, диференційованих за трьома тепло-холодними градаціями. Простирadlo на першому плані виділяється блакитними нюансами білого, постать жінки прописана складними сріблястими півтонами теплої рожевої барви. Контури обличчя, очей, візерунку вигинів тіла, підкреслені синявими та фіалковими переливами, хоча при умовній розробці пальців на руках використовуються теплі червлені відтінки фарби. При спогляданні на створений Т. Яблонською образ жінки мимоволі виникають паралелі із казковою постаттю лебідоньки, Царівни-Лебідь, з якою намальована жінка асоціюється через символічний орієнтир — килим із зображенням лебедів.

Масиви білого простору відтінюються площинами ясного ультрамаринового та небесного бірюзового. Іманентно-символічне трактування білого в даній мотивації Т. Яблонської співвідносить метафоричне уособлення цього кольору з ознаками світла, чистоти, святості — саме таке асоціативне наповнення передбачалося канонами сакрального мистецтва. Пограниччя білих площин активно підкреслено контрастом двох основних кольорів — синього і червоного.

Помітна наявність синього в картині переповняє простір полотна алегоричними уподібненнями із стихіями води та неба. Хоча постать жінки-лебедоньки зображена на тлі невеликої затишної спальні, її образ підсвідомо пов'язується з розмахом уявного казкового озера, поглиблюючи масштаби умовних порівнянь до глобального символічного виміру.

Прогресивним є застосування у творі засобу художньої антитези, а саме: Т. Яблонська протиставляє пару лебедів, зображених на килимі, образів однієї жінки. Цим художниця зумисно акцентує увагу глядача на «інформації», що не була намальованою в картині, а тільки передбачалася, — героїня насправді не одна, вона також має пару. Цей хід творчого задуму, коли наявний сюжет потрібно не споглядати, а домислювати, свідчить, що професійна уява Т. Яблонської підкреслено прагнула вийти за межі критеріїв документальної правди життя для розширення діапазону уявних інтерпретацій. Отже, вектор мультипроблемних завдань, які поставила перед собою художниця, зумовив до «синтетичного» поєднання різних мистецьких парадигм та образотворчі традиції, зокрема, ця необхідність породила інспірацію елементів фольклору — мистецтва не світського формату, — у вимір професійного живопису, що в історії мистецтва зустрічається в практиці французького постімпресіонізму кінця XIX століття.

Намічена лінія метафоричних зіставлень пролонгується в наступному творі Т. Яблонської — «Колиска» (1968), художня ідея якого пов'язана із створенням сугестивного образу Часу та Простору, що водночас постає в окресленнях минулого, сьогодення та майбутнього у символічному співставленні з віковими періодами людського життя — дитинством, зрілістю, старістю.

У згаданому сюжеті Т. Яблонської «Лебеді» площина композиції формально розподілялася на три умовні плани інтер'єру, що здійснювалося через збільшення або зменшення світло-тональної насиченості кольорів, через що площинно пофарбовані предмети здавалися більше, або менше наближеними до глядача, що в специфічних умовах фольклорної образності підміняло сприймання лінійної перспективи. Для порівняння, у полотні «Колиска» аналітично-рефлексивне навантаження символічного підтексту значно ускладнюється. Три зони в композиції «Колиска» символічно відокремлюють віковий простір життя трьох різних поколінь однієї родини.

На першому плані розташована маленька металева колиска з оповитим немовлям. На цю деталь твору не одразу звертаєш увагу, бо вона розташована на тлі яскраво-червоного двоспального селянського ліжка, що формально займає увесь простір композиції та становить територіально вікову зону батьківської присутності. На третьому плані зображена блакитна стіна спальні, верх якої прикрашує чорно-біла світлина бабусі та дідуся немовляти, що символізує їхню присутність у просторі пам'яті.

Ідея безперервності життя, спадкоємності поколінь, а значить, і традицій, втілена в атрибутивні символічні співставлення людського буття — дитина уособлює вимір майбуття, її батьки — сьогодення, фотографія бабусі з дідусем — минуле. Образ родоначальників сім'ї оздоблений білосніжним домотканим українським рушником, в такий спосіб художниця передає інформацію про народні звичаї, традиції, етнічну культуру нації.

Точнісінько так само, як проблема колірно-символічного озвучення вирішувалася у творі «Лебеді», художниця зосереджує увагу на акценті двох основних кольорів — червоного та синього, що підкреслюються контрастом яскраво білого. Підпорядкування червоного — синьому, з яких схематично «сформульоване» ложе батьків, передбачає іманентне співвідношення червоного кольору з матеріальним емоційним світом жінки-матері, на протилежну якому синій означається із світом духовним, втілюючи аналітичну природу чоловіка-батька. Символічне поєднання двох протилежних за природою стихій створює інакомовний образ гармонії.

Сяйво білого наповнює зміст художньої фабули почуттям святості та чистоти, підкреслюючи водночас могутність червоного та синього. Варто зауважити, що світлину бабці з дідом Т. Яблонська передає в монохромній гамі, де відсутність барв також має метафоричне потрактування як відсутність життя. Отже, стає зрозуміло, що бабуся з дідусем вже відійшли, але знайшли продовження в особі немовляти.

Можна відзначити, що для практики Т. Яблонської, яка десятиліттями базувалася на відтворенні фактично-документального виміру життя, цей період став новаторським. В моделюванні форм повністю зникає тривимірне потрактування об'ємів, художниця використовує не просто формальний виклад площин, а вкладає в їх суть переусвідомлене і власне суб'єктивне уявлення про символи Часу та Простору. Твори 1960—1970-х років засвідчують духовне зростання

художниці, яка через мистецький вимір умовності наближається до невигадливої мудрості правікових сторін українського народного життя і вживається у настрої його ідилічно поміркованого патріархального укладу. Ця плінність значень переходить у простір простих і мудрих новел про вічне, позачасове щастя — утопічне. Мистецтвознавчий аналіз картин Т. Яблонської означеного періоду років засвідчує наявність імплементацій фольклорних атрибутів, що виявляються через духовне осягнення народних звичаїв та традицій.

#### Література

1. Біксей Л. Історія Закарпатської школи живопису / Л. Біксей // Закарпаття, 2009. — № 1 — С. 22-29.
2. Виставка образотворчого мистецтва Української РСР. 11-а: Каталог / Комітет в справах мистецтв Укр. РСР, Спілка радянських художників України; [відп. ред. В. Ф. Яценко]. — К: «Мистецтво», 1953. — 58с.: іл.
3. Владич Л. Тетяна Нилівна Яблонська / Л. Владич // Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР; [ред. Л. П. Нагорна]. — К: Книжково-журнальна фабрика Головидаву Міністерства культури УРСР, 1958. — 64с.: іл.
4. Восьма українська художня виставка: Каталог // Комітет в справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР; [упоряд.: Г. Нестеровська, Л. Владич і А. Широков]. — К: Мистецтво, 1946. — 56 с.: іл.
5. Виставка произведений заслуженного деятеля искусств УССР, члена-корреспондента Академии Художеств СССР Татьяны Нилловны Яблонской: Каталог (на украинском языке) // Міністерство Культури Української РСР, Спілка художників Української РСР; [каталог склав В.П. Цельтнер]. — К: Жовтень, 1960. — 28с.: 32 чб. іл.
6. Дев'ята Українська художня виставка: Каталог // Комітет в справах мистецтв Української РСР; [упоряд. Л. Владич, ред. А. Штопальман]. — К: Мистецтво, 1948. — 160 с.: іл.
7. Короткевич Е. Яблонская Татьяна. Живопись, графика: Альбом / Е. Короткевич // Мастера советского искусства; [ред. Г. П. Конечна, пер. Е. В. Ларченко]. — М: Советский Художник, 1980. — 112 с.: ил.
8. Курильцева В. Татьяна Нилловна Яблонская / В. Курильцева // [ред. И. А. Свиридова]. — М: Советский Художник, 1959. — 80.: ил.
9. Павельчук, І. Новації в науці та філософії рубежу ХІХ–ХХ ст. як теоретична база абстрактного світогляду в культурі / І. Павельчук // Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. / Редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. — К.: ІПСМ АМУ, Софія, 2009. — Вип. 10. — С. 38–50.
10. Павельчук І. А. Реновації постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини ХХ ст. (Еволюція живопису А. Коцки) / І. А. Павельчук // Культура і сучасність: альманах / за ред. Л. В. Цивільова — К.: Міленіум, 2011. — № 1. — С. 184–189.
11. Попова Л. И., Цельтнер В. П. Т. Яблонская / Л. И. Попова, В. П. Цельтнер // [ред. С. Н. Рошупкин]. — М.: Советский Художник, 1968. — 130с.: ил.
12. Хто за цим стоїть (про підробки живописних творів під відомих митців) // Образотворче Мистецтво — 2004. — №4 — С. 16.
13. Художники України: Енциклопедичний довідник / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ; Редкол. В. Д. Сидоренко (голова) та ін. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 640с.: іл.
14. Яблонська Т. Н.: Альбом // Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР [текст та упоряд. Л. В. Владича, ред. К. Д. Івашина]. — К: Жовтень, 1960. — Без паг.: іл.
15. Яблонська Тетяна: Альбом // [вст. ст. А. П. Шпакова]. — К: Мистецтво, 1971. — Без паг.: іл.

16. Яблонская Татьяна. // Великие Художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Часть 113 [гл. ред. Н. Кириченко-Мелецкая]. — К: ООО «Иглмосс Юкрейн», 2005. — 32с.: ил.
17. Яблонська Тетяна: Живопис. Графіка: Альбом // [авт.-сост. І. Бугаєнко, рез. рос. та англ. мовами]. — К: Мистецтво, 1991. — 176.: іл. — (Художники України) — ISBN 5-7715-0363-0.
18. Яблонська Тетяна. Живопис, графіка у зібранні Донецького обласного художнього музею. Каталог. ДОХМ, — Донецьк: ВД «Кальміус» 2007. — 48с.: іл. — ISBN 966-8388-15-1.
19. Яблонская Т. Жизнь: Альбом // [авт.-сост. И. Дыченко, ред. Г. П. Конечна]. — М: Советский Художник, 1973. — Без паг.: ил.
20. Яблонська Тетяна: Каталог виставки // Міністерство культури і мистецтв України, Національний Художній Музей, Дирекція художніх виставок України, Українська Академія Мистецтва, Спілка художників України, Фонд сприяння розвитку мистецтв України; [Відп. за випуск І. С. Міщенко, упоряд. Г. Атаян, Г. Пригода, ред. В. Міщенко]. — К: PC WORLD UKRAINE, 1997. — Без паг.: іл.
21. Яблонська Тетяна: Пастель: Каталог виставки // Головне Управління культури, мистецтв та охорони культурної спадщини виконавчого органу Київської міської ради (Київської Державної Адміністрації), Київський музей Російського мистецтва; [вст. стат.: О. Биструшкін, О. Федорук]. — К: ТОВ «Емірат», 2004. — Без паг.: іл.
22. Яблонська Тетяна. Пори року. Живопис: Каталог виставки // Національний Художній Музей; [пер. І.Зайцевої]. — К: Тріумф, 2002. — Без паг.: іл.
23. Яблонська Тетяна. Спогади. Живопис. Темпера: буклет виставки // Національний Художній Музей — К. 1999. — Без паг.: іл.
24. Cariou, André. Les Peintres de Pont-Aven / A. Cariou — France: Éditions Ouest-France, 1994. — 64 p.: ill. — ISBN 2-7373-1499-2.
25. Daszkiewicz, Alicja Władysław ślewiński [1856 — 1918] / A. Daszkiewicz — Warszawa: Edipresse Polska, 2006. — 96s.: ill. — ISBN 83-7477-070-8.
26. Jaworska, Władysława. Gauguin and the Pont-Aven School / W. Jaworska — London: Thames and Hudson, 1972. — 48p.: ill. — ISBN 0-500-23169-9.
27. Rewald, John. Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin / J. Rewald — London: Secker & Warburg, 1978. — 430 p.: ill.
28. Ukrainian artist. T. N. Yablonskaya // [editor: Shen Jian, translator: Zhao Ling]. — SHANSHI: SHANDONG Fine Arts Publishing House, 2010. — 252s.: ill.