

Андрей ТАРАСЕНКО

ОКНА В МИФ Картины В. Кабаченко

Резюме. Обращение к мифу связывает В. Кабаченко как с традиционной украинской, так и с мировой культурой, на основе которой он создаёт индивидуальный миф. Компаративный метод позволяет выявить своеобразие мифологических образов современного одесского живописца и включить его творчество в контекст национального и мирового искусства.

Ключевые слова: миф, мать, дом, мироздание, окно, свет, крест, полёт, казаки.

Резюме. Звернення до міфу пов'язує В. Кабаченка як з традиційною українською, так і з світовою культурою, на основі якої він створює індивідуальний міф. Компаративний метод дозволяє виявити своєрідність міфологічних образів сучасного одеського живописця та ввести його творчість у контекст світового мистецтва.

Ключові слова: міф, мати, дім, світобудова, вікно, світло, хрест, польоти, казаки.

Summary. The reference to national mythology connects V. Kabachenko with traditional Ukrainian culture. Comparative method allows to reveal an originality of mythological images of the modern Odessa painter and to include his creativity in a context of world art.

Key words: a myth, mother, the house, a universe, a window, light, a cross, flight, cossacks.

Владимиру Кабаченко присуще мифопоэтическое мировосприятие. Вслед за мастерами старшего поколения В. Алтанцом, А. Антонюком, Ю. Коваленко, Н. Степановым он продолжает линию традиционализма в современном изобразительном искусстве Одессы. Этот художник одарен способностью воплощать в живописи ментальность украинского народа. В его индивидуальном мифе соединяются личные переживания с коллективной «прапамятью», возникающей из глубин подсознания. По мысли Е. М. Мелетинского, «сугубо индивидуальная психология оказывается одновременно универсально-общечеловеческой, что и открывает дорогу для ее интерпретации в терминах символично-мифологических» [14, с. 297].

Цель исследования: рассмотреть проблему мифологизма в творчестве В. Кабаченко. В связи с этим решаются следующие задачи: изучить основные

мифологические темы и особенности их живописного воплощения в произведениях художника.

- I. ПТИЦЕ-ЛЮДИ. Космогонический миф.
- II. ДОМ и МИРОЗДАНИЕ. Космическая модель. ОКНО. СВЕТ.
- III. Архетип КРЕСТА.
- IV. ПОЛЕТЫ. Астральный миф.
- V. ТАНЕЦ. Тема экстаза.
- VI. КАЗАКИ. Связь с предками.

По теме нашего исследования существуют статьи А. Федорука [24; 25], Л. Данишевской [10] и О. Авраменко [2], О. Савицкой [22], О. Петровой [19], в которых искусствоведы указывают на значение развития мифологического направления в современной живописи Украины. Но с достаточной полнотой, в контексте национального и мирового искусства творчество В. Кабаченко изучено не было. Основные методы исследования: компаративный, иконографический, иконологический, художественно-стилистический анализ.

В. Кабаченко ищет пути проникновения в смысл бытия. Через жизненно-конкретные образы живописец передает сверхчувственный мир. Кредо художника: *«Творить гармонию своей вселенной из элементов, которые я вижу!»* (Космос из хаоса — космогония). Направление его творчества можно определить как символическое. Учитывая мифологический стиль художественного мышления В. Кабаченко и осознанную склонность к архетипичности, можно определить его отношение к символу «как к универсальному способу корреляции сущностного и экзистенциального бытия, как парадоксальной смысловой структуре, в которой бесконечное выражается в конечном, вечное — во временном» [23, с. 579].

Героем произведений В. Кабаченко является включенный в мироздание человек (женщина-крестьянка, определяемая им как «праматерь», и казак), пребывающий на пересечении настоящего, прошлого и будущего. Его персонажи связаны с вечными циклами земли. Они в стороне от стремительно изменяющейся цивилизации города.

Картины В. Кабаченко возвращают зрителя в лоно природы. Раннее детство Владимира прошло в сельской местности (в с. Ингуло-Каменка Кировоградской области) у бабушки в традиционной украинской среде: «Я народився на березі Інгула, — говорить он. — Там такий очерет, що й жирафа сховається. І такі щуки, що ту жирафу проковтнуть. І такі рибалки, що тих щук големи руками зловлять. І які ж там художники мають бути?» [2]. Самые яркие и радостные впечатления детства, дающие творческую энергию по сей день, — вода, глина, солнце. «В деревне другое время, чем в городе, — утверждает живописец. — Можно видеть, как поднимается и опускается Солнце. Ритм жизни

города психологически сдавливают» [32]. Это вызывает подсознательное желание у художника вернуться в гармоничный мир детства, который он воссоздает в своих полотнах. Ритмы степи, холмов вызвали чувство беспредельного, отсылающего к переживанию начала творения. Адекватную форму для этого живописец нашел в неопрimitивизме.

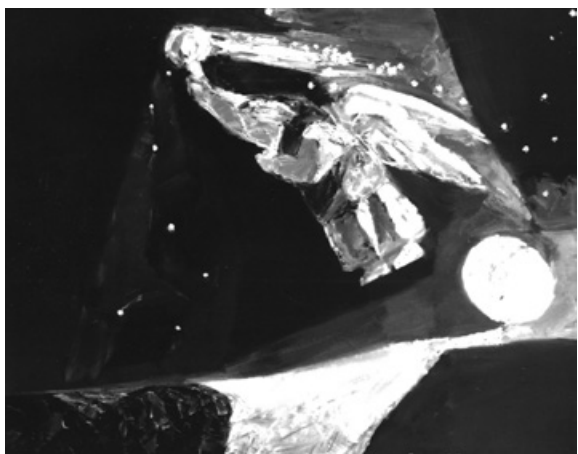
Историк искусства модернизма С. Маковский термином «*примитив*» называл такое состояние искусства, когда, «еще не развитое и даже зачаточное, оно заключает в себе некую недифференцированную *полноту духовной выразительности*. Религия, мораль, быт, все чувство жизни и мира наивно претворяются примитивом в наивную художественную форму, полную, как сосуд священный, творческих недосказанностей» [13, с. 295].

І. ПТИЦЕ-ЛЮДИ. Космогонический миф

Произведения В. Кабаченко возвращают нас во времена, когда природотем-коллектив были единым целым. В древности священные птицы и животные воспринимались как проводники-посредники между посторонним и потусторонним мирами. В украинской культуре отголоски этих верований сохранились в виде ряженных Масленицы. Люди, трансформируясь в птиц, наделяются возможностью полета. В свою очередь, антропоморфные животные обладают качествами человека: мудростью, способностью беседовать, созерцать.

Метафорической выразительностью обладает полотно-панно «**Та, що запалює зірки. Народження Великої Ведмедиці**» (1988) (рис. 1). В. Кабаченко создает космогонический миф, в котором летящая по ночному небу женщина с головой вороны огнем свечи зажигает созвездия Большой и Малой Медведицы, которые ярко горят в просторе ночного неба над бескрайней украинской степью. Диск Луны, озаряющей гладь реки, подобен горлышку кувшина, из которого проливается молоко. Так, через конкретно чувственный образ создана метафора небесной реки — Млечного пути.

Фантастическому образу женщины-птицы присуща двойная зоо-антропоморфная природа (оборотничество), свойственная тотемным первопредкам или культурным героям. Концентрируя взгляд в нижней части головы вороны, мы замечаем женское лицо, написанное более светлой краской, нежели алый рукав. Серебристый клюв вороны воспринимается как седые волосы, а черное оперение сливается с темнотой ночи. Волшебная женщина-птица облачена в красную сорочку, синюю душегрею и длинную юбку. Художник наделяет ее крыльями, необходимыми для полета. Созданный В. Кабаченко мифологический персонаж обладает большой убедительностью, поскольку он создан на основе детских впечатлений. Майский жук.



1



2



5



6



3



4



7

1. В. Кабаченко. Та, що запалює зірки. Народження Великої ведмедиці. 1988. 2. М. Шагал. Фэтон. 1977.
3. В. Кабаченко. Вечерній чёльн. 1997. 4. В. Кабаченко. Перевоз. 2002. 5. Солнечная ладья с покойником
за рулевым веслом. Богиня Исида в сопровождении Тота и Хефри, бога с головой жука-скарабея. Египет.
XIX династия. 6. Бронзовая пластина с изображением человекоподобного существа и головок
различных животных. Прикамье. I тыс. до н.э. — I тыс. н.э. 7. П. Филонов. Запад и Восток. 1913.

Реальные формы птиц и животных позволяли древним создателям космогонических мифов представить и передать сверхъестественные возможности мифологических персонажей. К. Г. Юнг отмечает, что «архетип духа», понимание которого «не может быть произведено собственными средствами», выступает в образе людей, гномов и животных [30, с. 302]. Как пишут В. В. Иванов и В. Н. Топоров, у народов северо-восточной Азии и у американских индейцев существует мифологический сюжет, где «чудесное средство (огонь, свет, солнце и т.п.) добывает птица — орел или ворон, выступая в этом случае как демиург или культурный герой, а также как первопредок». Ученые указывают также, что птицы могут быть представлены в роли родоначальников культурной традиции [11, с. 346]. Художник-романтик У. Блэйк в иллюстрации к Книге Бытия «Бог создает Адама» (1795) изображает парящего Творца с огромными крыльями. Таким образом, произведение В. Кабаченко входит в контекст традиционализма.

В композиции «Вечерний челн» (1997) (рис. 3) художник изобразил женщину-ворону, плывущую в лодке в сумраке ночи. Ворон имеет амбивалентную символику: в хтонической ипостаси он связан с царством мертвых. Персонаж картины вызывает ассоциации с древнегреческим Хароном — перевозчиком мертвых в Аиде по водам подземных рек. В античной вазописи он изображался в ладье с веслом в виде мрачного старца в рубище. Иконография картины близка изображениям «Солнечной ладьи с покойником за рулевым веслом» (XIX династия) древних египтян (рис. 5) или «Священной барки» (III тыс. до н.э.) шумеров. Теме мистического путешествия на границе миров соответствует также картина В. Кабаченко «Перевоз» (2002) (рис. 4). Это Художественная форма рассмотренных нами произведений имеет родство в неопримитивистской композиции П. Филонова «Запад и Восток» (1912–1913) (рис. 7).

Художника манит мистическая тайна ночи. Именно в это время происходят события, изображенные в большинстве произведений В. Кабаченко. Ночь — это время таинства зарождения и рождения жизни. Ее образ требует особого языка выражения. Он лишен определенности дневного состояния. Ночь и лунный свет стирают границу между землей и небом, исчезает гравитация. Изображаемые декоративными пятнами предметы лишаются объемности. От развоплощенного предмета лежит путь к визуализации потустороннего. В связи с этим меняется отношение к свету и темноте. Кабаченко показывает мир, увиденный внутренним зрением. В рамках космогонической формулы мира ночь вызывает в человеке бессознательное ощущение природной стихии и, преобразуя хаотическое пространство, подготавливает его переход к целостному бытию.

Можно привести множество цитат из священных текстов об онтологичности темноты. Например, в разделе «Космогонические мифы» в антологии Мирча



8



9



10



11



12

8. В. Кабаченко. Пейзаж с Великою Ведмедницею. Одесский художественный музей. 1989. 9. В. Кабаченко. Вікна. Хмельницький музей сучасного мистецтва. 1989. 10. В. Кабаченко. Червона жінка. Триптих. 1992. 11. Богоматеръ с младенцем. Витраж собора в Шартре. До 1200 г. 12. Борис и Глеб. Икона. XIV в.

Элиаде «Священные тексты народов мира» [15, с. 110, 112, 115]. В строфе из ведического «Гимна о сотворении мира» говорится о «тьме, сокрытой тьмой» и о том, что «в начале нечто и нечто сокровенное было», «бывшее в не-бывшем стало». В даосских текстах сказано, что «бытие рождается в небытии, сущее берет начало в пустоте», в древнеегипетской космологии — «Нун-небытие», в каббалистических трактатах — «Эйен-Соф», Бог-Бесконечность, в эддических сказаниях — «мировая бездна» [8, с. 16]. К этой тематике В. Кабаченко относит мотив потопа, показанный на писанках в виде идущих по кругу животных (олений) [35].

Пространство картин В. Кабаченко представляет мифологическую оппозицию «космос — хаос». Оно характеризуется темнотой и дробностью, присущей хаотической стихии. На полотнах художника разыгрывается мистерия диалектического противоборства света и тьмы. Его образы рождаются спонтанно, из глубин подсознания. Их характер имеет соответствие в словах М. Волошина, выраженных в статье «Театр и сновидение»: «Мир внешней реальности брезжит сквозь эти обманные многоликие сумерки, которые сочетают в себе свойства сознания со свойствами подсознательной ночи» [7, с. 350].

Картины В. Кабаченко имеют романтическое звучание. Художнику свойственно поэтически-возвышенное восприятие природы. Глядя на его произведения вспоминаешь строки украинской народной песни «Ніч яка місячна, зоряна, ясная!» Обращение к теме ночи сближает живопись В. Кабаченко с творчеством Н. Гоголя, А. Чехова, И. Крамского, А. Куинджи, М. Врубеля, Н. Рериха. Экспрессия борьбы света и тени роднит живопись В. Кабаченко с полотнами мастеров романтизма (К. Брюллов «Последний день Помпеи», 1833) и с абстрактными композициями В. Кандинского («Композиция № 6», 1913), кубофутуризмом А. Лентулова («Василий Блаженный», 1913).

II. ДОМ и МИРОЗДАНИЕ. Космическая модель. ОКНО. СВЕТ

Мотив дома — один из главных в творчестве художника. Он воспринимает и показывает «Дом как Мир» и «Мир как Дом». «Хата является моделью вселенной. Космос подобен хате. Поэтому в моих картинах на небе окна», — говорит В. Кабаченко [33]. Образный мир живописца питают воспоминания о хате бабушки и деда, где прошло его детство. Живописец утверждает, что дома на его родине, в селе Ингуло-Каменка, сохраняют структуру Трипольского жилища. У него есть множество сделанных с натуры зарисовок домов, их планов, интерьеров, окон. Поэтому образ дома для В. Кабаченко является моделью, связывающей его творчество с культурой предков.

Мотив дома в творчестве В. Кабаченко неразрывно связан с мотивом окна и света. Например, в картине «Пейзаж з Великою Ведмедицею» (1989) (рис. 8)

падающий из окон и двери дома свет создает на земле своеобразные дорожки в ночной мгле. В темном небе изображено созвездие Большой Медведицы, четыре звезды ковш которой напоминают очертание окна. В картине «**Вікна**» (1989) (рис. 9) программно выражено символическое содержание: окну земного дома вторит небесное оконце. Льющийся из него чудесный световой поток нисходит на фигурку старушки. Мы можем видеть, как путем глубокого осмысления и работы интуиции художника происходит преобразование натурального мотива в художественный образ: от реального — к идеальному, от чувственно-го — к сверхчувственному. По словам П. А. Флоренского, «вне отношения к свету, вне своей функции окно, как не действующее, мертво и не есть окно: отвлеченно от света, это — дерево и стекло» [27, с. 49]. В. Кабаченко удалось передать идею окна как света, о которой столь выразительно писал Флоренский: «Окно <...> есть самый свет, в его онтологическом самотождестве, тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве» [27, с. 49].

Символическим знаком живительной силы небесного света в картине «Окна» является озаренная им зазеленевшая ветвь засохшего дерева. На крыше хаты показана птица — символ крылатой души человека (например, египетская «Ка»; Данте Габриель Росетти «Beata Beatrix», 1864). Созданная В. Кабаченко метафора небесного окна как аналога окна деревенской хаты родственна поэтическому образу раскрытого неба в футуристической драме П. Филонова «Пропевень о проросли мировой» (1914): «явят царствование в райские ворота» [17], «Бог нам в двери дивен сед бел» [9], «открывают в небе створы» [9, 26]. К мотиву окна часто обращался М. Шагал. Как пишет его биограф Н. Апчинская, «он позволял соединить в одном изображении внешний и внутренний мир, передать чувство любви и к дому, и к миру» [3, с. 84]. Этот мотив актуален для творчества украинских живописцев А. Антонюка и В. Микиты.

Мотив окна в картинах В. Кабаченко имеет конкретную жизненную подоплеку. Посетив его старую мастерскую, с расположенным в потолке окном, один из друзей сказал: «Теперь я знаю, откуда в твоих картинах такие высокие окна» [35]. Необычная световая ситуация интерьера послужила одним из импульсов к созданию оригинального образного светового и пространственного решения полотен В. Кабаченко.

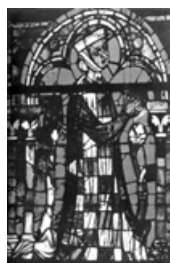
Ночные пейзажи подготовили художника к созданию убедительных полуабстрактных композиций. Так, в картине «**Червона жінка. Триптих**» (1992) (рис. 10) пространство теряет привычную архитеконику: рыба изображена в верхней части холста, птица показана вниз головой. Огромные плоды равновесны фигуре женщины и подобны ей по цветовому решению. За счет линейной структуры и контрастных сопоставлений локальных цветовых пятен

возникает множество пространственных планов. Поскольку цвет имеет пространственную характеристику, происходит вибрация геометризованных цветных поверхностей. Многомерное пространство родного дома В. Кабаченко сгущает до метафоры бытия. «Предполагается, что туда можно зайти и дальше двигаться», — говорит художник о пространстве своих картин [34]. Изображение женщины имеет иконографию, родственную иконописным предстояниям святых (например, «Борис и Глеб», XIV в.) (рис. 12). Если в древнем искусстве святые изображались на золотом фоне, символизирующем эманацию Бога, то простая женщина-крестьянка в картине одесского живописца показана на границе двух взаимозаменяемых символических пространств: внешнего и внутреннего.

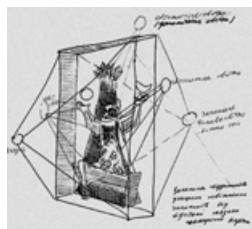
В композиции «Червона ніч» (1990) (рис. 13) игра призрачного лунного света и пламени свечи магически преобразует пространство. Для выражения мифологической темы В. Кабаченко ломает привычные рамки пространственной коробки линейной перспективы, с ее привязкой к линии горизонта. Подготовительный эскиз к картине «Червона ніч» показывает принцип построения уподобленного кристаллу многомерного пространства (рис. 15). Художник выявляет его структуру за счет эффектов освещения: внешнего (близкого к зрителю) — свеча в руке антропоморфного филина и внутреннего — луна. Третьим (скрытым) источником света является как бы самосветящийся фон. Для выражения таинственного мира фантастической ночи живописец использует красную имприматуру. В стремлении к обновлению языка станковой живописи В. Кабаченко обращается не только к наследию искусства Древней Руси, но и средневековой Европы. В композиции «Червона ніч», как и в триптихе «Червона жінка», заметно изучение художником эффекта витража (рис. 14). Как было точно отмечено Б. Виппером, готическое цветное стекло «дает краске ее наивысшую потенциальную силу, чистую звучность, которую до сих пор краска не имела. <...> Только готика могла найти эту сверхкраску, этот нематериальный свет, который дает зрителю созерцание поистине «преображенного» мира». [5, с. 187, 190] В колористической системе В. Кабаченко, как и в живописи художников-экспериментаторов конца XIX — начала XX вв. цвет выступает не как имитация природных качеств предмета, а как «окрашенный свет», по образному выражению М. Волошина [6, с. 213]. По словам В. Кабаченко: «Цвет — есть форма света» [33]. Для его живописи характерны контрасты света и тьмы. В цветовом решении это достигается с помощью использования дополнительных цветов. Чаще всего художник использует контрасты: красный — изумрудно-зеленый, синий — желтый. Цвет выражает глубокое эмоциональное переживание живописца. Колористической основой многих его полотен стало традиционное цветовое триединство: «Красный, белый, черный — это



13



14



15



16



17



18



19

13. В. Кабаченко. Червона ніч. 1990. 14. Алиса де Туар, дарительница витража. Собор в Шартре. Деталь витража юного трансепта. 1221–1230. 15. В. Кабаченко. Червона ніч. Схема световых и пространственных построений. 1990. 16. В. Кабаченко. Промінь світла. 2001. 17. Жорж де Ла Тур. Воспитание Богоматери. Фрагмент. 1640-е гг. 18. Караваджо. Призвание св. Матфея. 1599–1602. 19. А. Антолюк. Золотая корона. 2000

классика украинского прикладного искусства. Особенно в вышивке. И даже в писанках», — говорит автор [35].

Картина В. Кабаченко «**Промінь світла. Рипа**» (2001) (рис. 16) родственна композиции «Червона ніч», «Но в ней художник показывает уже не фантастический ночной, а реальный вечерний пейзаж (с. Тымково Одесской области), в котором путешествует его идеальный герой. (Рыша молд. — глубокий овраг, балка). Пейзаж написан не непосредственно с натуры, а на основании длительного созерцания природы, озаренной лучами заходящего солнца. Ландшафт этой картины является вариантом пейзажного пространства в созданной годом ранее мифопоэтической композиции «**Надвечір'я**» (имеющей расширенное название: «Сідає сонце. Копає тисячоліття, щоб завтра відродитись знов»). Такой метод давал свободу для обобщения аскетически трактованного пейзажа и сосредоточения внимания на смысловом центре: прорвавшийся сквозь облака столп света озаряет фигуру юноши со свечой. Реальный поток солнечных лучей, проявленный в насыщенном парами земли влажном воздухе, в картине художника наделяется символическим смыслом. Подобный прием естественной взаимосвязи реального и символического в изображении светового потока можно видеть в картине М. Караваджо «Призвание св. Матфея» (1599–1602) (рис. 18). В христианской традиции свеча символизирует душу человека. Свеча — постоянный атрибут евангельских персонажей Жоржа де Ла Тура (например, «Воспитание Богоматери», 1640-е гг.) (рис. 17). Ее изображение можно видеть в картине А. Антонюка. «Золотая корона» (2000) (рис. 19). В композиции В. Кабаченко свеча горит при дневном свете, что свидетельствует о поиске человеком Истины. Тема духовного откровения, чуда убедительно передана в живописи М. Нестерова: «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890) и «На Руси. (Душа народа)» (1914–1916).

Стремление к свету как творческое кредо В. Кабаченко наиболее выразительно в картине «**Світло**» (1998) (рис. 20). Художник показал экстатическое состояние женщины, держащей в руках лампу, перед которой открылось чудесное видение. О характере трактовки фигуры женщины можно сказать словами Хосе Ортега-и-Гассета из эссе «Воля к барокко». (1915): «Жестикуют не только руки, все существо — сплошной жест» [28]. В украинском и русском искусстве можно найти аналоги, где созерцание чуда или вселенского события выражено динамическим жестом персонажей, например: гравюра Л. Тарасевича из «Печерского патерика» «Основание Успенской церкви в Киеве» (1702) (рис. 23), А. Иванов «Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие» (1850-е) (рис. 24).

В картине В. Кабаченко идея света передана своеобразным «взрывом» контрастов тона и цвета. Закономерно, что чем сильнее тьма, тем ярче свет.



20



21



22



23



24

20. Кабаченко. *Світло*. 1998. 21. А. Бернини. *Кафедра в соборе св. Петра в Риме*. 1657–1666. 22. Франциско Сурбаран. *Видение св. Бонаventura*. 1629. 23. А. Тарасевич. *Основание Успенской церкви в Киеве. «Печерский патерик»*. 1702. 24. А. Иванов. *Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие*. Фрагмент. 1850-е

Определяя понятие «метафизика света» С. Аверинцев рассматривает его как комплекс философских представлений о свете: в онтологическом плане — как о субстанции всего сущего; в гносеологическом плане — как принцип познания; в эстетическом плане — как о сущности прекрасного [1, с. 135]. Свое духовное откровение Данте выразил в стихах:

Есть горний свет, в котором Божество
Является очам того творенья,
Чей мир единый — созерцать Его...

Божественная комедия, Рай, XXX, 100

Композиционная форма картин В. Кабаченко напоминает «видения» святых в произведениях мастеров барокко. Например, в картине Ф. Сурбарана «Видение св. Бонавентура» (1629) (*рис. 22*) в темном пространстве интерьера появляется Свет как откровение духовного мира. Природа экстатического действия состоит в том, что при соприкосновении со сверхъестественным визионер испытывает эмоциональный подъем, возвышается над собственной индивидуальностью. В отличие от изображаемых мастерами барокко видений святым и отшельникам, в произведениях В. Кабаченко окно в сверх-мир из человеческого мира открывается простым людям. Созданный художником в картине «Світло» эффект можно сопоставить также с пространственным прорывом в виде золотого окна над кафедрой в соборе св. Петра в Риме (1657–1666) Л. Бернини (*рис. 21*).

III. Архетип КРЕСТА

Символический крест является основой композиции В. Кабаченко «Білий хрест» (1996) (*рис. 25*). Художник рассказывает, что ее содержательной основой стало напряженное переживание жертвенной смерти Христа во время страстной недели перед Пасхой [35]. В нижней части креста изображена коленапреклоненная женщина. Она заглядывает в «небесный колодец» чудесно открывшегося ей мира. В православной традиции принято считать, что в период пасхальных праздников «открыто небо». В храме об этом свидетельствуют распахнутые алтарные врата. В картине В. Кабаченко пространственный прорыв показан контрастом теплых земных цветов и густой синевы неба. Возникает ощущение, что художник из теплого пространства своего душевного дома, вместе с персонажем благоговейно всматривается в неизведанное. Значение цвета в построении условного пространства композиции В. Кабаченко «Білий хрест» помогают понять слова В. Кандинского о том, что краска «может выступать или отступать, стремиться вперед или назад и делать картину парящим в воздухе существом, что равнозначно живописному растяжению пространства» [12, с. 209].

Картина уподобляется окну с традиционной белой крестовиной. (Окно — как самостоятельный объект стало мотивом картины «**Віконце**», 2003) (рис. 29). Подобно окну дома, соединяющему пространство внутреннего и внешнего мира, крест является знаком, связующим миры. В предисловии к фундаментальному исследованию Рене Генона «Символика креста» авторы Т. Фадеева и Ю. Стефанов пишут, что «крест представляет собой систему космических координат, или, по словам апостола Павла, «широту и долготу, и глубину, и высоту» — систему, с которой должен отождествлять себя «внутренний человек», стремящийся к само- и богопознанию» [8, с. 33]. Существует также символическая трактовка креста, где горизонталь обозначает мир «дольний», материальный, а вертикаль — мир духовный. Направленность вверх символизирует мир «горный», а вниз — inferнальный. Христос своей жертвой объединяет мир материи и духа, возвращая бессмертие душе человека. В иконе XII в. «Спас Нерукоотворный» (рис. 26) лик Христа показан в центре «крещатого» нимба. В христианской традиции существует различная иконография креста. В связи с художественным анализом композиции В. Кабаченко «Білий крест» для нас представляют интерес такие изображения, как «Крест как образ мира в окружении символов четырех евангелистов» (X в.) (рис. 30) и «Богородица Купятицкая» (1638) (рис. 31).

В композиции В. Кабаченко о Голгофе напоминает череп. Как символ смерти он изображался также в картинах о жизни святых (например, Караваджо «Святой Иероним», 1605–1606) (рис. 28) и даже в натюрмортах, как свидетельство бренности жизни («memento mori»). В картине «Білий крест» черепу противопоставлена расположенная в верхней части холста писанка с языческим солярным знаком, которая символизирует зарождение жизни и воскрешение. В левой верхней части картины показаны сороки. По словам В. Кабаченко, они являются символом новостей. Живописец показывает сорок зеркально (и вверх, и вниз), подобно изображению мотива «Сороки» («вороны») полтавской писанки (рис. 27). Художник рассказывает, что цветовой строй его произведения основан на лаконичном сочетании белой линии, красного и черного фона, присущего писанкам [34]. «В Трипольской культуре есть тайна зеркальности. Например, в динамическом знаке креста — “сварге”», — говорит В. Кабаченко [34].

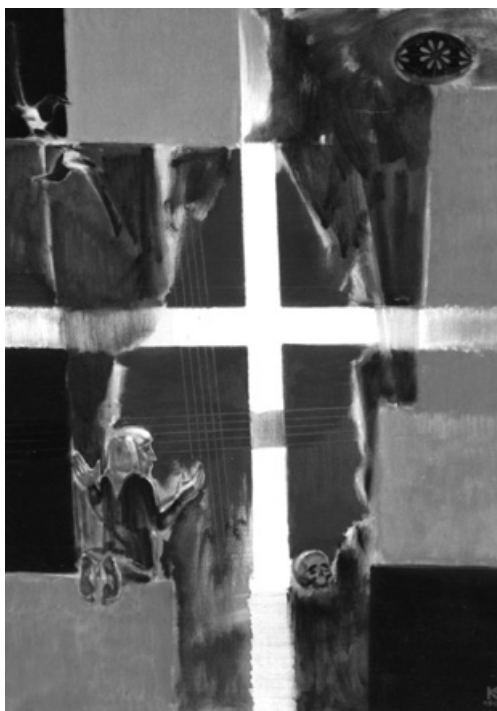
К теме креста, как символической и композиционной основе В. Кабаченко обращается в картине «**Хрест з писанками**» (1995) (рис. 32). Образный строй композиции связан с практическим опытом художника при создании писанок. В. Кабаченко открыл для себя, что при нанесении воском на яйцо белых осевых линий крестообразного рисунка, кисть руки описывает своеобразную орбиту. Он прочувствовал магическую зеркальность писанки и понял, что «расписывая поверхность писанки, работаешь и над внутренним пространством — над собой» [34]. Для В. Кабаченко важны, прежде всего, не эстетические качества

росписи, а ее глубинное символическое содержание: «В писанке главное — информация, которая передается, а не декоративность. Я брал образцы. Простые, с ясной структурой — той, что отрабатывалось веками» [34].

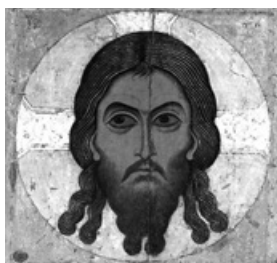
В образном решении большого холста В. Кабаченко показывает писанку как модель вселенной, а художника — как ее творца. Движения его рук описывают орбиты, по которым движутся писанки-планеты. Создание живописной композиции уподобляется древнему ритуалу мастеров писанкарства. Через ритуальное действие человека осуществляется гармония мира. Белые прорисы художник наносил на холст, выдавливая краску прямо из тюбика: «Белые линии — основа. Белое — самое главное, как глагол в речи. Это структура восприятия главного и второстепенного» [34]. Таким образом, в картине моделируется космогонический миф. Композиция «Хрест з писанками» имеет аналоги в христианской иконографии. Например: «Сотворение мира», миниатюра рукописи из аббатства Сен-Тронд (1170–1180) (рис. 33), «Воздвижение честного креста» (XVIII в.) (рис. 34). Можно отметить также взаимосвязь изображенного на фоне креста писанкаря В. Кабаченко с крестьянином-христианином К. Малевича в композиции «Голова крестьянина» (1928–1932) (рис. 35).

Как было сказано выше, творчество В. Кабаченко имеет черты, присущие неопримитивизму. В поисках выразительности художник творчески осваивает наследие народного искусства. Важнейшим качеством «примитива» С. Маковский считал отсутствие эстетической программы. По его словам, форма определяется «внутренней иносказательной значительностью» [13, с. 295]. Таким образом, все особые черты примитива имеют глубокую духовную мотивацию. Так, например, свойственные персонажам В. Кабаченко большие головы, исходя из выводов С. Маковского, можно объяснить тем, что размером головы подчеркнута преобладание духовных, сверхъестественных сил над физическими. Большие руки своего персонажа картины «Хрест з писанками» В. Кабаченко объясняет тем, что работа над холстом большого формата предполагает динамику всей руки [34].

Сферическое пространство писанки помогло художнику преодолеть свойственную академической системе привязанность к линии горизонта. В картинах «Білий хрест» и «Хрест з писанками» персонажи опираются на условную границу, определяющую их в пространстве земли и неба. Декоративное, лишённое архитектоники пространство имеет ассоциативную связь с «динамическими решетками» в неопластицизме Мондриана. При этом искусство В. Кабаченко сохраняет фигуративность. Отказ от гравитации, «безвесие» (по терминологии К. Малевича), логически связан с обращением художника к теме полета.



25



26



27



28



29



30



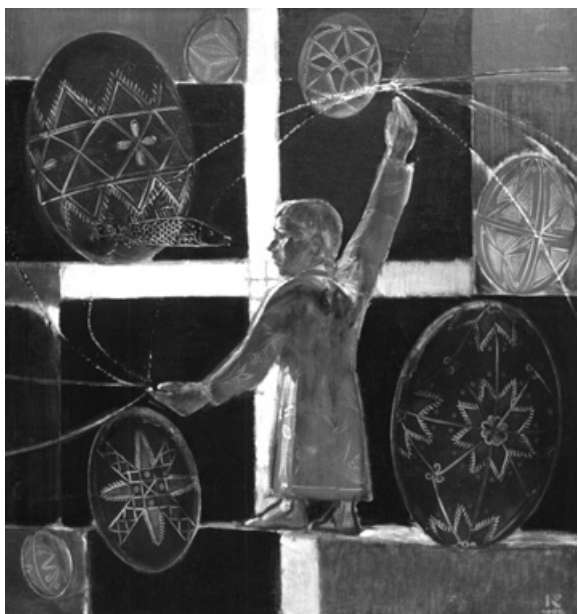
31

25. В. Кабаченко. Білий хрест. 1996. 26. Спас Нефукотворний. Середина XII в. 27. «Сорока». Писанка. 28. Караваджо. Св. Ієронім. Фрагмент. 1605–1606. 29. В. Кабаченко. Віконце. 2003. 30. Хрест як образ міра в оточенні символів чотирьох євангелістів. X в. 31. Богородиця Купятницька. «Парергон». 1638.

IV. ПОЛЕТЫ. Астральный миф

Фантастический мир живописных образов В. Кабаченко убедителен потому, что его питают переживания детства. Художник рассказывает, что пятилетним ребенком, куврякаясь у склона реки, он почувствовал, как изменился мир после того, как исчезла инерция падения: «В какой-то момент не было ни неба, ни земли — был круг. Я не ощущал ни твердости земли, ни прозрачности неба. Это была как бы первичная субстанция» [32]. Подобные ощущения пережил в детстве и описал создатель «сферической перспективы» К. Петров-Водкин [20, с. 271].

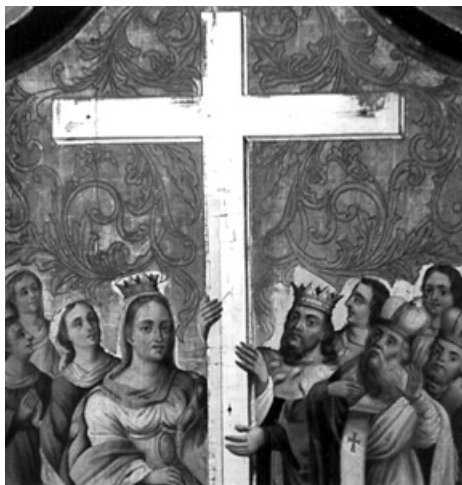
Картина «Солнце сходить і заходит». Пам'яті Валентина Алтанця» (1997) (рис. 36). представляет своеобразную живописную эпитафию на смерть близкого ему по духу художника. Тема восхода и заката солнца была основной в творчестве В. Алтанца. Названием картины стал вопрос В. Алтанца, заданный художнику, пригласившему его в поездку на пленэр: «А Солнце там всходит и заходит?». Композиция В. Кабаченко основана на стремительно восходящей диагонали, начало которой — светоносный диск солнца, расположенный в правом нижнем углу. Погруженные в лазурь небес фигуры людей разного возраста растворяются в его световых потоках. Своеобразная внутренняя рама, отмеченная тонкой золотисто желтой полосой, знаменует границы восхода и заката солнца, а также являет метафору жизни и смерти. В верхнем левом углу диагональ завершает маленький диск погасшего светила, к которому устремлена фигурка старушки. В противоположном направлении движутся стаи рыб, символизирующих двуединство жизни и смерти. Солнце является мифологическим героем этого произведения. Оно показано художником в двух качествах: в правом нижнем углу композиции — это огромное сияющее «дневное» солнце, а слева вверху — темное, заходящее «ночное». Б. А. Рыбаков, анализируя орнаментику славянских прялок, пишет, что солярные знаки на шейке прялки олицетворяют ночное солнце (оно же подземное солнце) [21, с. 245–246]. Бинарный образ солнц помогает художнику создать метафору перехода человека из мира живых в мир мертвых. Солнечный вихрь уносит вслед за женщиной фигуру изображенного ниже казака. Контраст величин двух солнечных дисков передает масштабность пространства, а ощущение его бесконечной глубины рождает лазурь неба. Это произведение В. Кабаченко можно отнести к солярным или, в расширенном смысле, к астральным мифам. Определенную близость В. Кабаченко в решении темы перехода из посюстороннего в потусторонний мир можно видеть в произведениях барокко и романтизма, например, в динамических потоках тел в полотнах П. Рубенса («Низвержение грешников», 1618–1620), в графических листах У. Блейка к «Божественной комедии» Данте



32



33



34



35

32. В. Кабаченко. Хрест з тисанками. 1995. 33. Сотворение мира. Миниатюра рукописи из аббатства Сен-Тронд. 1170–1180. 34. Воздвижение честного креста. Западная Украина. XVIII в. Фрагмент. 35. К. Малевич. Голова крестьянина. 1928–1932. ГРМ.

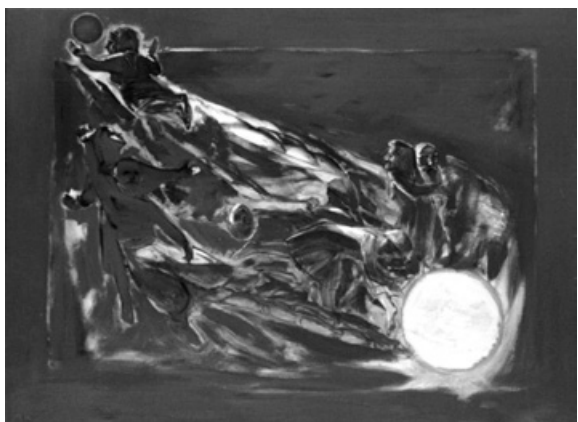
(«Вихрь любовников. Паоло и Франческа», 1820-е) (рис. 39). Отметим также композиционное родство с иллюстрацией Ф. Толстого к поэме И. Богдановича «Душенька» (1827) (рис. 38).

Персонажи рассмотренной нами картины — женщина-праматерь и казак становятся самостоятельными героями последующих произведений В. Кабаченко. Земная убедительность образа летящей старушки со свечой в картине «Зеленый виноград» (1999) (рис. 40), достигается конкретностью трактовки виноградной лозы, листья которой показаны в контражуре. Здесь также можно отметить связь с композициями барокко, которым присуща жизненная убедительность изображения восхождения святых на небо (например, Доминикино «Взятие Марии Магдалины на небо», 1617–1621) (рис. 42).

V. ТАНЕЦ. Тема экстаза

В картине «Танцюй?! Танцюй!» (2000) (рис. 41). В. Кабаченко показывает казака, в танце воспарившего к небу. Художнику удалось создать живописную метафору танца. В его герое можно видеть родство с образом Василя из фильма А. Довженко «Земля»: «Від глухого топоту його ніг і жагучого шепоту серед сонного безгоміння утворилась така тиша і стільки злагоди розкрилось у всьому від землі до зірок, немовби ніколи, скільки світ існує й існуватиме, не мав і не матиме тут місця жоден злочин. Василь творив свій танець...» [10]. Анализируя роль танца в фильме А. Довженко, В. Наривська точно замечает, что танец выводит Василя за грани времени и исторического, и эстетического [16, с. 47–48]. Подобно пляске Василя танец казака в картине В. Кабаченко прочитывается как мифотекст. Изображенный живописцем украинский гопак содержит возможность трансформации телесного в духовное. Персонаж картины показан в экстатическом состоянии. (Фигура экстаза в литературе и искусстве разработана в сочинении С. Эйзенштейна «Неравнодушная природа» [29].) Для Ф. Ницше танец — это возможность познания Истины: «Истина для наших стоп! / Истина, ради которой пускаешься в пляс» [17, с. 90]. В. А. Подорога в посвященном Ф. Ницше разделе книги «Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии» раскрыл смысл танца: «Дионисийское тело — образ предельной телесной интенсивности, оно трансгрессивно, это тело — танцующее и поэтому способно избежать любых локализаций, «мест», мертвых масок. Включенное в космогенез, оно вторит подвижности природных сил и тел — подземных, воздушных, водных, световых, музыкальных. Тело-поток, не животное, но и не человеческое, может быть, недочеловеческое и сверхчеловеческое разом» [18, с. 35].

Создавая индивидуальный миф о герое, способном взмывать в небо в танце («Танцюй?! Танцюй!»), ходить по нити мечты («По нитці мрій», 1999; «Ідучи



36



37



38



39



40



41



42

36. В.Кабаченко. «Сонце сходить і заходить». Пам'яті Валентина Алтанця. 1997. 37. В. Кабаченко.. Схема композиції зроблена в румунському монастирі. 1998. 38. Ф. Толстой. Ілюстрація к поезмі І. Богдановича «Душенька». 1827. 39. У. Блейк. Вихрь Любовників. Ілюстрація к «Божественній комедії» Данте. 1820-е. 40. В. Кабаченко. Зелений віноград. 1999. 41. В. Кабаченко. Танцюй?! Танцюй! 2000. 42. Доменикіно. Взяття Марії Магдаліни на небо. 1617–1621.

горілиць», 1998) (рис. 43, 50). и т. д., В. Кабаченко входит в контекст мифологических образов мировой культуры. В искусстве античности в полете изображались Аполлон, Гермес, Гелиос, Амур и другие боги и герои (например, Икар). Широкий жест распростертых рук персонажа в картине одесского живописца подобен движению вырвавшегося из плена героя росписи «Сцена из жизни пророка Ионы» (начало IV в.) (рис. 44). Наиболее осязаемо тема неба и небожителей выражена в монументально-декоративном искусстве барокко (прежде всего, росписи плафонов Тьеполо). В период эклектики Барабудо Санчес создал плафон Золотого кабинета в особняке Б. и В. Ханенко «Дон Кихот» (ок. 1890-го) (рис. 45). В. Васнецов и Н. Рерих написали картины на сказочную тему ковра-самолета. К. Петров-Водкин выразил свое стремление к полету, изобразив всадника на огненном коне в картине «Фантазия» (1924). Футурист А. Богомазов в композиции «Монтер» (1915) (рис. 48) изобразил человека, зависшего в небе на вертикали столба в обрамлении проводов. В стремлении к полету В. Татлин создал безмоторный индивидуальный летательный аппарат «Летатлин» (1924–1932). Фиксация ракурсов, внутреннее ощущение формы А. Дейнека убедительно передал пространство в мозаичных плафонах станции метро «Маяковская» (Москва) (например, «Парашютист», «Авиамоделисты», 1938) (рис. 46, 47). В. Кабаченко творит свой миф о возможности свободного путешествия в пространстве неба. Символическое пространство его картин близко также супрематическому «безвесию» К. Малевича. Об этом свидетельствует, в частности, сравнение композиции В. Кабаченко «Идучи горілиць» и К. Малевича «Супрематизм» (до 1927) (рис. 49). Но, В. Кабаченко не отказывается от изобразительности, фигуративности и психологизма.

VI. КАЗАКИ. Связь с предками

В. Кабаченко создал социально значимые, актуальные полотна, наполненные болью за родину. В драматической композиции «Світе беріг. Світе? Ні» (1998) (рис. 51), художник выразил состояние растерянности и разочарования неосуществившихся надежд на преобразования общества. По словам живописца, наименование картины возникло как созвучие с народной песней «Цвіте терен, цвіте терен, тай цвіт опадає». В символическом названии произведения содержится ответ на вопрос, как бы задаваемый героями картины: «Светает ли? Встанет ли Солнце над Черным морем?».

Узкая полоса напряженного желтого цвета неба жестко контрастирует с черным морем и винно-красным жупаном героя. Развернутые спинами друг к другу казаки показаны не в центре, а в правой части холста. Не они, а гладь темного моря главенствует в композиции. Выразителен жест опущенных разведенных рук и склоненной головы. Художник идентифицирует себя со свои-

ми персонажами. В то же время, чертами примитива его герои напоминают портретные изображения в парсуне и в народной иконе (например, икона-портрет «Распятие с изображением Симка и Евы Маяковских», 1730-е гг. (рис. 53); «Апостол Петр и евангелист Матфей», начало XVIII в.) (рис. 52).

Основное пространство полотна занимает широкая полоса иссиня-черного моря. Черного не только потому, что художник живет в Одессе. Черный цвет воды в картине В. Кабаченко имеет символический характер. Воспринять содержание картины помогают слова, которые философ революционного времени Андрей Белый вложил в уста Младенца-Орфея: «В миг роковой услышишь ты жертвенный завет: из волн встань свет. (Солнце восходит.) Мир — полн» [4]. Согласно К. Юнгу: вода — это самый известный символ бессознательного [31, с. 262–265]. Изображение черной воды присутствует в искусстве модерна и авангарда 1910-х гг. Так, например, В. Кандинский показывает черную воду в иллюстрациях книги «Стихи без слов», в гравюре «Золотой парус» (1903), в картине «Озеро» (1910).

Море (как и река) может восприниматься как метафора. В. Топоров пишет: «Описание моря не является в этом случае главной целью, но подчинено существенно иным, более важным задачам, а нечто и-н-о-е, для чего море служит лишь формой описания («морской» код «неморского» сообщения), своего рода глубинной метафорой» [23, с. 578]. Ученый утверждает, что принцип стихии моря присутствует не только в море, но и вне его, прежде всего, семантически — в человеке [23, с. 578].

В картине «**“I ворон кричя...” Посвята П. Гірникові**» (1999) (рис. 54) В. Кабаченко показал казака, прижавшего к сердцу бандуру. Этот музыкальный инструмент является неотъемлемой принадлежностью народного заступника Казака Мамаю (рис. 56). Возвеличивая дух народа, бандуристы пели о героических предках. (Например, герои произведений Т. Шевченко, Л. Жемчужникова, П. Белецкого). В то же время, они выражали боль народа, его надежды и чаяния. Не случайно картина одесского живописца посвящена духовному собрату — поэту из г. Хмельницкого П. Гирнику. В. Кабаченко использует иконографию древней украинской иконы и парсуны. Например: Иосиф Иванович (?) Распятие. Икона из Пирятина (конец XVII в.) (рис. 57); «Портрет Якова Шияна» из Одесского Историко-краеведческого музея (1784) (рис. 55). Опора на наследие украинского искусства помогает достичь монументальности и выразить национальный тип героя.

В отличие от парадного портрета, персонаж В. Кабаченко показан не в центре, а сбоку холста. Изображение лица в профиль создает ощущение самоуглубления, отстранения от зрителя. История портрета, в частности, Италии XIV–XV вв., а в дальнейшем Украины (Икона из Пирятина) предполагало нали-

чие Центра — в виде Распятия либо изображения Богоматери. Самоутверждение человека вело к утрате жизненно важного духовного центра. В соотношении пространства с фигурой человека В. Кабаченко воссоздает присущую иконе трехчастную структуру мира с присущей средневековому мировосприятию доминантой неба. Закат солнца живописец преобразует в цветовую метафору: подобно красным фонам икон он означает духовное горение. Красное одеяние «сплавляет» Кобзаря с миром духовного неба. С другой стороны, экспансия красного создает ощущение драматизма, что соответствует стихотворению поэта Павла Гирняка, где ворон пророчествует беду: «І ворон криче, і дівчина плаче!». Вещий ворон является посредником между миром живых и мертвых. В скандинавской мифологии он — спутник Одина. Следует отметить, что подобно Д. Бурлюку, изобразившему себя в виде казака Мамая (рис. 58), В. Кабаченко наделяет бандуриста собственными чертами, выражая, тем самым, свое понимание миссии художника как носителя духовной культуры народа.

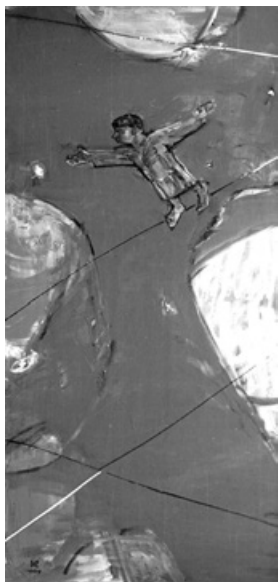
ВЫВОДЫ

В. Кабаченко является носителем ментальности украинского народа-земледельца. Творя индивидуальный миф, художник обращается к истокам: фольклору и традиционному народному искусству. В то же время, живописец является преемником искусства модерна и авангарда (в частности, Г. Нарбут, К. Малевич, Д. и В. Бурлюки, А. Богомазов, М. Синюкова, Г. Собачко). Подобно футуристам 1910-х гг. он разрушает границу между бытом и бытием. В мифотворчестве В. Кабаченко переплелись основы языческого и христианского мировосприятия. Важную роль в создании индивидуального мифа художника играют также глубинные детские переживания.

В своих произведениях В. Кабаченко восходит от чувственно конкретной реальности к первообразу. Такая направленность способствует достижению символической глубины его творчества. С помощью авторских мифологем: небесное окно, дом-мироздание, свеча, нить мечты, черная вода — В. Кабаченко соединяет пространства посу- и потустороннего мира. Его произведения захватывают зрителя ощущением причастности к тайне бытия.

В фантастическом преображенном пространстве картин живописца возможны волшебные превращения персонажей, что свойственно фольклорному мироощущению. Образы рождаются из глубин подсознания художника. Его герои: птице-люди, женщина-праматерь, художник-творец, казаки — свободно путешествуют в пространстве земли, воды и неба.

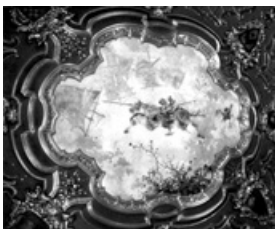
Живописец творит космогонические и астральные мифы, в которых показано: рождение Большой и Малой Медведицы; процесс создания писанки как



43



44



45



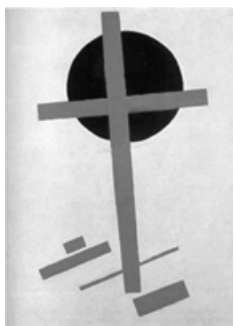
46



47



48



49



50

43. В. Кабаченко. По нитці мрій. 1999. 44. Сцена из жизни пророка Ионы. Катакомбы Домициллы. Начало IV в. 45. Б. Санчес. Дон-Кихот. Плафон Золотого кабинета в особняке Б. и В. Ханенко. Ок. 1890-го. 46. А. Дейнека. Парашютист. Мозаичный плафон станции метро «Маяковская». 1938. 47. А. Дейнека. Авиамоделисты. Мозаичный плафон станции метро «Маяковская». 1938. 48. А. Богомазов. Монтер. 1915. 49. К. Малевич. Супрематизм. До 1927. 50. В. Кабаченко. Ідучи горілиць. 1998.

гармонизация вселенной; бинарность дневного и ночного солнца как метафора жизни и смерти человека. Художник обращается к архетипу креста, мирового яйца, дома, матери, моря.

Выразительность художественных образов В. Кабаченко достигается благодаря высокой степени условности пространственного, светового, цветового и линейного решения композиций. Художника интересует метафизический аспект света, проявленный в искусстве Киевской Руси, западноевропейского средневековья, маньеризма (Караваджо), барокко (Рембрандт, Ла Тур), романтических пейзажах А. Куинджи, Н. Рериха. В композиционном и цветовом строе его произведений ясно прослеживаются национальные истоки (писанка, вышивка, профессиональная и народная иконопись, парсуна, народная картинка). В полотнах живописца можно отметить связь с иконографией Древнего Египта, Киевской Руси, неопрimitивизма.

В творчестве В. Кабаченко господствует стремление преодолеть отрыв человека от природы, разобщенность людей и разрешить созданное цивилизацией противоречие жизни и смерти.

1. *Аверинцев С. С.* София — Логос. Словарь. — К., 2001.
2. *Авраменко О. В.* Кабаченко, О. Маркитан, В. Покиданець: Каталог. — К., 1991.
3. *Апчинская Н. В.* Марк Шагал: Графика. — М., 1990.
4. *Бельй А.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века. 1890–1910. — М., 1916. — Т. 3. — Кн. 8. — С. 114–149.
5. *Виттер Б. Р.* Проблема и развитие натюрморта. — СПб, 2005.
6. *Волошин М. А.* Скелет живописи // *Волошин М. А.* Лики творчества. — Л., 1988. — С. 211–217.
7. *Волошин М. А.* Театр и сновидение // *Волошин М. А.* Лики творчества. — Л., 1988. — С. 349–404.
8. *Генон Р.* Символика креста. — М., 2004.
9. *Данішевська А.* Недитячі казки Володимира Кабаченка // Сучасність. — 1996. — № 5.
10. *Довженко О.* Земля. Киноповесть. 1929–1952 // Дніпро. — 1995. — № 1. — С. 28–36.
11. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Птицы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. — М., 1982. — Т. 2. — С. 346–349.
12. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве // Психология цвета: Сб. — М.; К., 1996. — С. 181–220.
13. *Маковский С. К.* Почему варварство экспрессионизма — не примитив // *Маковский С. К.* Силуэты русских художников. — М., 1999. — С. 295–296.
14. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. — М., 2000.
15. *Элиаде М.* Священные тексты народов мира. — М., 1998.



51



52



53



55



54



56



57



58

51. В. Кабаченко. «Світе берег. Світе? Ні». 1998. 52. Апостол Петр. Фрагмент икони «Апостол Пётр и евангелист Матфей». Начало XVIII в. 53. Икона-портрет «Розн'ятя з зображенням Симката Єви Маяковських». Фрагмент. 1730-е. 54. В. Кабаченко. «І форон кряче ...» Посвята П. Гірникові 1999. 55. Портрет Якова Шияна. 1784. 56. Казак Мамай. Первая половина XIX ст. 57. Йосиф Іванович (?) Распятие. Икона из Пирятина. Конец XVII в. 58. Д. Бурлюк. Казак Мамай. 1916.

16. *Нарівська В. Д.* Земля Олександра Довженка в контексті артистично-ігрової стратегії // Проблеми сучасного літературознавства. — Одеса, 1999. — Вип. 3.
17. *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. — СПб, 1993.
18. *Подорога В.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии. — М., 1995.
19. *Петрова О.* Світ на трьох китах // Образотворче мистецтво. — 1990. — № 1.
20. *Петров-Водкин К. С.* Пространство Эвклида // *Петров-Водкин К. С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. — Л., 1982. — С. 257–565.
21. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. — М., 1994.
22. *Савицька О.* Ми, п'ятьма і сонячні зайчики // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 1.
23. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М., 1995.
24. *Федорук О. К.* Від артбізнесу до національного мистецтва // Образотворче мистецтво. — 1992. — № 3.
25. *Федорук О. К.* Міфи та реалії перехідного періоду // Родовід. — 1994. — № 9.
26. *Филонов П. Н.* Пропевень о проросли мировой. — М., 1915.
27. *Флоренский П. А.* Иконостас. — М., 2003.
28. *Ортега-и-Гассет Х.* Эссе «Воля к барокко», 1915 // <http://philosophy.allru.net>.
29. *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 37–250.
30. *Юнг К. Г.* Божественный ребенок. — М., 1997.
31. *Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // *Юнг К. Г.* Божественный ребенок. — М., 1997. — С. 248–290.
32. Беседа автора с В. Кабаченко 30 октября 2003.
33. Беседа автора с В. Кабаченко 12 мая 2004.
34. Беседа автора с В. Кабаченко 3 февраля 2005.
35. Беседа автора с В. Кабаченко 22 сентября 2006.