

Н. Кубриш

канд. мистецтвознавства, Архітектурно-художній інститут ОДАБА, м. Одеса

МІФ І АРХЕТИПИ: СПІВІСНУВАННЯ МИНУЛОГО ІЗ СЬОГОДЕННИМ (НАЦІОНАЛЬНЕ ТА ВСЕСВІТНЕ В УКРАЇНСЬКОМУ МОДЕРНІЗМІ)

Сучасне мистецтво знаходиться у напруженому пошуку ідей, які допоможуть відновити втрачений зв'язок між тимчасовим і вічним, земним і небесним (матеріальним та ідеальним). Міфопоетика творчості видатних українських художників-модерністів дає високий зразок вирішення цієї проблеми. В епоху соціальних катаклізмів вони змогли утверджувати вічні ідеали людства.

Мета нашого дослідження полягає у виявленні і розкритті особливостей міфопоетичного змісту творів українських художників кінця XIX – початку XX століття. У зв'язку з метою були поставлені такі завдання:

- проаналізувати особливості міфологізму як типу модерністського мислення;
- дати порівняльну характеристику традиційного міфу і його індивідуальної інтерпретації художниками кінця XIX – початку XX ст. у контексті світового мистецтва і проблематики модернізму;
- з'ясувати роль міфопоетики у створенні нових форм вираження в мистецтві модернізму.

Аналізуючи твори художників, ми звертаємося до поняття “міфопоетика”. Воно розглядається як спосіб художнього освоєння матеріалу, який базується на використанні архетипічних знакових уявлень про всесвіт і стійких національно-культурних моделей.

Створюючи портрет епохи, художники початку XX ст. прагнули побачити риси нової доби. Його становлення пов'язувалось, у першу чергу, з образом потопу, хаосу і рятівної вершини. У творчості митців відбувався активний пошук сюжетів, героїв, символів, алегорій, нової мови вираження. В Україні цей напрям мав серйозне обґрунтування в самій географії країни, розташованої на кордоні Заходу і Сходу; в тогочасній політичній і соціальній ситуації; в культурній спадщині і фольклорі, який зберіг, поряд з християнським світосприйняттям, риси язичницьких культів. Досліджуючи мистецтво XX ст., мистецтвознавець А.Еткінд у книзі “Содом і Психея” пише: “Під невідомою оболонкою аналіз художніх творів цього періоду нерідко виявляє старі, а іноді й дуже старі хімічні складові: архаїчні символи, які пронизують різні, очевидно, нічим не зв'язані професійні сфери: науку, мистецтво, релігію, політику, елементи народної культури, які беруть участь у найавангардніших будовах і приховуються за їх масками” [25, с. 90].

Сьогодні нам треба зрозуміти, що нова нереалістична культура XX ст. почала користуватися схемами, які мають стійку культурну традицію, що корениться в язичництві. Можна стверджувати, що “мрії” часу закріплювались міфами про загибель старого і народження нового світу. Умовна пластична форма, що заявила про себе в мистецтві 1910-1920 рр., наповнена глибоким змістом, оскільки міфічний час штовхав художників на пошуки співмірного собі міфічного простору. Умовою не лише існування, але й самої появи міфу є міфологічний стан свідомості, властивий людині епохи ве-

ликих катаклізмів і жажливих змін. Гадаємо, що міф про нову дійсність міг виникнути лише при наявності типу мислення, який називають міфологічним.

Міф – то давня і самотня форма творчої фантазії, за його допомогою створювалися глобальні концепції буття Всесвіту. Але міфологія, хоча й була породженням художнього мислення, ніколи не займалася відтворенням дійсності засобами самого життя – вона розмовляла за допомогою знаків-символів, архетипів. Оскільки міфологія орієнтується на світ надприродний, то завжди дарує людству надію на можливість співіснувати з величним Космосом і націлена на відбиття одвічного і земного у їхніх непростих стосунках.

Міфи увійшли у нашу свідомість не тільки як зразки художньої творчості давньої історичної доби, але й як об'єкти впливу на подальший розвиток літератури та мистецтва загалом. Навіть XX ст. важко уявити собі без міфології та міфотворчості. Вона, як і у давні часи, продовжує одухотворяти наше життя, надає йому відчуття злету і романтики, відводить від виснажливої повсякденності, приваблює ознаками естетичної досконалості. К.Наранхо, зазначив, що “міф не є буття, але є життєво відчутна і творима реальність”, додав: “Дійсно, важко повірити, що міфи потрібні були для розмови про рослини. Вони були потрібні для розмови про ті самі речі, заради яких ми, як і колись, звертаємося до міфів, художньої літератури, чарівних казок, щоб поспілкуватися про справжні таємниці, якими позначається наше внутрішнє життя” [13, с. 49]. Цю ж думку висловлює К.Керень: “Міф розповідає нам про те, що є у світі і що є в цьому світі істинним <...>. Розуміти міфологічні образи як “алегорії” було б рівноцінно тому, щоб забрати у міфології те ядро, в якому тільки і міститься її життя і сенс; це означало б позбавити її позачасового людського і навіть більше, ніж людського, – космічного змісту, який міфологічно виражається у музиці, математиці, філософії, в музичних чи філософських ідеях. Звідси ставлення міфології до науки, звідси її духовний характер, в якому вона як наука виходить за межі окремих явищ” [10, с. 60]. Цю ж думку поділяв і російський символіст В'ячеслав Іванов: “Міф не вільна вигадка: справжній міф є постулат колективного самовизначення, а тому не вигадка зовсім і аж ніяк не алегорія чи уособлення, але іпостась деякої сутності чи енергії” [7, с. 40]. Надіндивідуальність належить до числа найбільш значущих ознак міфу. Дійсно, його зміст, ідеї і сенс повинні належати не одній людині, а неодмінно певному середовищу.

Звісна річ, існує велика різниця між міфотворчістю і художньою творчістю, але між ними є й багато спільного: художня література, живопис, скульптура, архітектура дуже часто і дуже активно беруть участь у створенні міфів. Близько спорідненою з релігійною міфотворчістю, вважає С.Булгаков, є художня творчість, оскільки вона засновується на істинному “розумному сприйнятті”. Різниця між художником і міфотворцем за трансценденталь-

ною природою їх сприйняття не існує. Вона встановлюється їх областю чи предметом [4, с. 59].

Ми зустрічаємося з міфом не тільки у статуті найвних архаїчних схем світобудови, але можемо спостерігати у побудові світу та космосу досить складні конструкції, притаманні вже культурі ХХ ст. Так, дослідник В.Руднев стверджує, що міф народжується на стадії панування архаїчної свідомості, але не сходить з історичної сцени. Соціально-міфологічні конструкції відповідають сподіванням мас і часто-густо одержують своє завершення в умовах професійних ідеологів [18, с. 169-170]. Далі автор зазначає: "Міфологічне пронизує не тільки політику, але й фундаментальну культуру, яка в ХХ ст. стає тотально міфологічною" [18, с. 170]. На початку ХХ ст. "відродження" міфу виявляється настільки бурхливим процесом, що охоплює не тільки культуру, а й науку. Ще в 1871 р. як про основну проблему мистецтва Ф.Ніцше говорив про втрату цим мистецтвом "міфічної батьківщини", "міфічного материнського лона" [14, с. 154]. Міф він називав "зосередженим образом світу". Йшлося про цілісний світогляд, у якому немає межі між земним і небесним. Це був світ Аполлона і Діоніса, видимого і прихованого, тимчасового й одвічного, вимріяного і реального [14, с. 59-62].

Відкриття у вивченні інтуїтивної свідомості, зроблені у галузі психології, сприяли ще більш глибокому дослідженню міфології, наприклад міфологічної свідомості предків у тісному зв'язку із свідомістю сучасної людини. З.Фрейд і представники психоаналізу стверджували, що деякі із відкритих ними механізмів поведінки індивідів виявляють схожість із функціями міфів у примітивних суспільствах. З.Фрейд знайшов багато аналогій між стародавніми міфами та сновидіннями людей. Міфи розглядалися вченим як пряме вираження конкретної психологічної ситуації [24, с. 85]. Користуючись відкриттями К.Юнга, можна сказати, що архетипічну психологію навряд чи можна уявити собі поза міфологією. Таким чином, міфологія являє собою складне явище, її причини лежать у різних площинах індивідуальної та суспільної психології [26].

Відродження міфу в мистецтві ХХ ст. спиралося на нове ставлення до міфу як скарбниці першооснов майбутньої культури. Саме А.Бергсон, Р.Вагнер і Ф.Ніцше визначили деякі найважливіші аспекти міфологізму нового століття. Ф.Ніцше твердив: "Образи міфу є непомітними і всюдисущими демоністичними вартівими, під чиєю турботливою охороною дозрівають молоді душі, у термінах яких люди інтерпретують своє життя і боротьбу. Навіть держава не знає могутніших неписаних законів, ніж ця міфічна основа, що гарантує його зв'язок з релігією, його виростання з міфічних уявлень. <...> Ціле культури знаходить завершення і єдність лише в горизонті міфу" [19, с. 18]. Оскільки створення світу філософ бачить як вічне повернення одного і того ж, він протиставляє міф історії. Для Ф.Ніцше звернення до міфотворчості є необхідним засобом оновлення культури, людини, втраченої гармонії духу і матерії. Ідеї "надлюдини", "язичництва" і "вічного повернення" знайдуть розвиток і інтерпретацію в мистецтві модерну та авангарду ХХ ст.

Сприйняття міфу в рамках "філософії життя" характерне для філософа-інтуїтивіста А.Бергсона. На думку філософа, головна і корисна мета міфотворчого уявлення полягає в тому, що воно протистоїть прагненню інтелекту розірвати ланцюг без-

межної залежності людини від суспільства. Він вважав, що міфи виконують позитивну біологічну функцію в підтримуванні життя і попередженні ексцесів інтелекту, що загрожують суспільству і окремій людині. З часом міф як "життя" набуває форму вже живого ідеологічного явища. У книзі "Міфології" Р.Барт вивчає зміни, які відбуваються в галузі ідеологічного міфу. Вчений показує конкретні моделі деміфологізації, перехід від одного ідеологічного міфу до іншого і створення нового [2].

У мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. гострою стала проблема національної своєрідності. Посилюється інтерес до історичного минулого, до національної мистецької спадщини, до народних звичаїв та обрядів. Популярними стають також і міфологічні форми неофольклоризму. Досконале вивчення скарбниці народного і примітивного мистецтва знайшло свій вияв не тільки у творчості художників модерну, але й представників авангарду.

Українське образотворче мистецтво перших двох десятиріч ХХ ст. переживало період інтенсивного розвитку. Важливе значення в цьому мала міфопоетична направленість творчості багатьох художників. П.Білецький пише, що звернення до національних надбань минулого у цей період було визначено бажанням "повернутися до життєдайного джерела багатовікової традиції, в якій зберігається лише найкраще, найдосконаліше, таке тільки, що має значення мистецького еталону, вивіреного працею поколінь" [3, с. 304]. Художній процес часу, що вивчається, вражає різноманітністю співвідношень традиції і новаторства. П.Білецький слушно зазначає: "Звернення до національних традицій, коли воно не було простим наливанням молодого вина в старий міх, сприяло формуванню не одного блискучого таланту" [3, с. 305].

Так, наприклад, Ф.Кричевський шукав синтезу українського національного стилю, поєднуючи модернізм з декоративністю та стильовими засобами фольклорного мистецтва. П.Холодний малював картини на тему українського фольклору (наприклад, "Казка про дівчину й паву", 1916). Розглядаючи еволюцію творчості О.Новаківського, В.Овсійчук показує, що в картинах останніх років майстер "ніби створює новий світ". Дослідник підкреслює, що народжений на основі реальності живописний образ наповнений "розкутою стихією нічим не обмеженого життя природи, в центрі якого він подумки ставить людину – учасницю всього, що відбувається на землі" [15, с. 14].

Міфопоетичне вираження природних енергій найбільше виявлено у творчості М.Жука. Особливо цікаве в цьому плані панно "Біле і чорне" (1912-1914). Художник вивчав і використовував образи античних міфів. Символіка панно, очевидно, пов'язана з міфом про Орфея, який своїм чарівним співом і грою на кіфарі міг творити природні дива. Зображені в одязі, що нагадує античні туніки, крилаті фігури подані в стані внутрішньої зосередженості. Риси обличчя юнака нагадують образ учня Жука П.Тичини. Бокові "рослини" частини панно своїм буянням утверджують животворну силу природи. Тема гармонії людини і природи в квадранті М.Жука "Біле і чорне" з позицій міфопоетики розглянута в статті А.Воробійової [5, с. 12-20]. У дослідженні В.Рубан "Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття" особливий інтерес в аспекті нашої проблематики становить творчість відкритого мистецтвознавцем художника-символіста К.Піскорського [17].

Прагнення до гармонії, до вічних духовних цінностей – в основі творчості М.Бойчука та угруповання “бойчуків” (Т.Бойчук, І.Падалка, В.Седляр, О.Павленко, М.Рокицький, О.Довгаль та ін.). Небагато творів, що збереглися, свідчать про те, з якою силою і переконливістю М.Бойчук відтворив менталітет українського народу. У простих і глибоких символічних образах втілено народне уявлення про життя і смерть, про місце людини у вічному циклі животної природи. О.Тарасенко показує міфологічний контекст картини “Під яблунею” і спорідненої з нею композиції “Урожай” (обидві 1910-і рр.). М.Бойчук живе в своєму міфі як втілений ним отрок – син Землі. Міфологізація життя властива Г.Нарбуту. Художник буквально вживався в наповнену поезією і красою старовину. Дослідники його творчості пишуть, як Г.Нарбут “виряджався в костюм українського козака з шаблюкою” [8, с. 10], що його любов до маскараду “доходила до пристрасті” [9, с. 26]. В.Фоменко виділяє в творчості Г.Нарбута “могутній струмінь образотворчого фольклору” [23, с. 28]. Міфологізація життя властива Д. і В. Бурлюкам. Авангардна поведінка розглянута в збірнику “Авангардна поведінка” [1].

Брати Д. і В.Бурлюки, К.Малевиц, М.Синякова, Г.Собачко та ін. майстри звернулися до мистецтва “примітиву”, що несе пам’ять про колективну традицію. Теоретик культури авангарду Н.Адаскіна стверджує, що “однією з найзначніших в авангарді була ідейно-естетична концепція примітивізму, в захопленні якою парадоксально об’єдналися прихильники крайнього новаторства і архаїсти”. Н.Степанян зазначає: “«Примітив» виділився у самостійну цінність, його почали розглядати як найцікавіший пласт культури. Роботи самоучок стали виносити у виставочні зали “на рівних” з творами професіоналів, і це зіграло величезну роль у мистецтві ХХ ст.” [20, с. 39-40]. В.Толстой стверджує, що “під революцією в мистецтві” малось на увазі бажання повернутися до першоджерел – примітивів, архаїчних, “варварських” форм творчості для того, щоб будівництво нової культури почати з Нічого. Цим і пояснюється постійний інтерес авангардистів до наївної, примітивної творчості – чи то вироби африканських аборигенів, сучасний фольклор або дитячі малюнки” [22, с. 8].

Оскільки в основі авангардної естетики лежить поняття “дитинства”, то форма мистецтва, яку ми називаємо примітивом, – це перша ознака нової культури, де “дитинство” – то повернення до першооснов життя і традицій культури, які добре збереглися в фольклорі. Творча позиція неопримітивістів у деяких рисах споріднена з позицією романтиків. “Дивитись на те, що було за Грецією, тобто до неї, дивитись в цю темряву історичного минулого – це означає водночас і заглядати в темряву майбутнього”, – так пояснює О.Михайлов одну із найвиразніших ознак мистецтва романтичного напрямку [12, с. 145]. Суть цієї позиції – пошук “фундаментального” у творчості, в процесі якого сучасне мистецтво відштовхуючись від примітивного, а іноді щось запозичуючи від нього, шукає нові характерні риси. Навколо неї поступово створювалися і нагромаджувалися компоненти певного міфічного субстрату. У мистецтві початку ХХ ст. “наївність” і “містерія” зберігали домінуюче становлення. Це в культурі ХХ ст. буде розглядатися на рівні архетипу. Примітив, поєднуючись з естетикою модерну (серед інших факторів), сприяв виникненню сим-

волізму. Ця закономірність висвітлює нам ті труднощі, які спіткають сучасних дослідників модерну й авангарду: існує досить сильна плутанина у визначенні архетипових образів. Міфологічна основа символіки українського та світового живопису модерну та авангарду на початку ХХ ст. розглянута у статтях М.Гуски [82-83] і О.Тарасенко [21].

Зараз можна стверджувати, що трагічне світосприйняття художника в авангардному менталітеті набуває есхатологічного забарвлення, оскільки метою творчого акту стає творення нового через обов’язкове розтрощення старого. “Неможливість розібратися у змісті подій, жахливе обличчя щоденних новин у газетах робили життя кожного включеним у своєрідну міфологеми”, – стверджує Н.Степанян [20, с. 52]. Цей болісний процес відбитий у спогадах практично всіх діячів культури тих років. І хоча людські долі та ідейно-естетичні платформи у різних майстрів були різними, але руйнівні процеси, які відбувалися в країні, викликали подібне відчуття хаосу. І цей час сприймався як загибель Старого світу.

Але тут існує ще один парадокс: світосприйняття авангардного художника, при всьому його есхатологічному забарвленні, в той же час містить у собі і деяку оптимістичну ідею, оскільки тут митець виступає носієм космічної, надприродної, надкультурної енергії, яка спрямовується на творення, спорудження. Майже кожний авангардист починає формувати свій проект нової світобудови, виявивши тим самим можливість споруджувального акту авангардизму.

Оскільки естетика модернізму доходить у своїй моделі світу до “дитинства”, то кожен з митців намагається кинути своє насіння майбутньої цивілізації. “Примітивізм – це стимул ніби до нового відродження художньої Європи, до її глибокого поновлення. Він розірвав замкнене коло вікових традицій буржуазного мистецтва і заручився в цій традиції зовсім іншими культурними світами”, – пише М.Пунін [16, с. 147]. Відомий скульптор ХХ ст. Г.Мур писав: “Будь-яке мистецтво має свої корені в примітиві” [27, с. 147].

Українських художників-модерністів приваблювала сила і безпосередність примітивного мистецтва, його інтенсивна, іноді гротескна експресія життя, що була втілена в найпростіші мистецькі форми. Вони змогли оволодіти ритмами і духом примітивного мистецтва. Саме в цих примітивних ритмах художники набувають здатність приховувати в своїй творчості глибинні пласти людської природи. На початку ХХ ст. широко вірили, що “відкриті” маски, фетиші, народне мистецтво, сповнені вільної, творчої сили, можуть надихати нових митців. Робився акцент на “простоту” – рису, в якій бачили самодостатню цінність, те, що прийшло до людства з давніх-давен і не підлягало спотворенню.

Як бачимо, для більшості українських митців, хоч би до яких груп вони належали і якої естетичної програми дотримувалися, був украй актуальним пошук узгодження свого національного ества та національних стимулів з історичною реальністю, в якій тоді домінуючою була тенденція до перетворення світу, до формування нового світосприйняття. Нашим представникам модернізму було притаманне міфопоетичне мислення, яке своїм корінням ховалося у глибині віків. Таким чином, український модернізм у пошуках опори звертався до надбань язичницької культури, народного мистецтва, християнського.

Нові міфи неминуче нанизуються на фундаментальні вікові архетипи. Художні образи, якими ми захоплюємося сьогодні, не померли разом із віру-

ваннями і легендами, що створили їх. На поверхню виходить зображення реального, але чим уважніше вдивляється, тим більше, стверджує Х.Гюнтер, розкривається символічне, архетипові значення [6, с. 27-42]. Вічне життя міфу визначається одвічністю тих людських потреб, які міфологія називає і встановлює. А.Мендра дійшов до висновку, що ідеологія несе в сучасному світі ту ж функцію, яку міф виконував у примітивних суспільствах. У зв'язку з цим він подає оцінку Великої Французької революції К.Леві-Строса [11, с. 294-296]. Приблизно те саме можна сказати про Жовтневу революцію: вона не тільки сама по собі стала міфом, а й народила багато легенд про щасливе світовлаштування. Л.Сауленко, досліджуючи міфологеми сучасного тоталітаризму, прийшла до висновку: "У Новій культурі проглядаються архаїчні уявлення про світ, які вилилися у міфологеми і ритуали, сягають до глибинної давнини, до первісного світовідчуття" [19, с. 90]. Таким чином, схожість міфів є наслідком однорідної спрямованості умів і загального бажання заглянути в майбутнє, використовуючи вже набутий досвід.

У перші роки Жовтневої революції створюється міф про початок Нового світу. Він приголомшує уявлення розмахом, масштаби якого сміливо можна назвати вселенськими. Художні твори про Новий час часто набувають символічного характеру заклинань і пророцтв. Упевнено можна сказати, що в поезії пролетарських авторів у масовому порядку утверджувався образ нової легенди. Наприклад, критик С.Рогожин у 1923 р. писав про поетів пролетарської літератури: "Зображена поетами революція мала якусь магічну заклинальну силу. <...> Поети "Кузні" розуміють її сокровенний зміст як міф" [19, с. 92]. Л.Сауленко розглядає міфопоетику твору О.Блока "Скіфи" як жертвовну дію. Архаїчне жертвоприношення, що включає вбивство тварин чи людей, супроводжувало в стародавні часи похоронний обряд вождя. У поезії – це "похорон старого світу", що супроводжувався грандіозним ритуальним вбивством" [19, с. 92].

Міфологізм ХХ ст. ще раз переконує в тому, що фактом свого існування міфи ні в якому разі не демонструють переваги релігійного чи лише дорелігійного мислення. Легенди, сказання, казки і т.п. можуть створюватися з різною метою і тому мають різні функції. Вони обслуговують різні соціальні сили і уособлюють різні інтереси людей, станів, державних систем. Оскільки міфотворчість продовжується, то колективне позасвідоме живе і в сучасних міфах. Морфологічні особливості міфології такі:

- міфологізм ХХ ст. був тісно пов'язаний з "філософією життя" (Ф.Ніцше, А.Бергсон), спирався на психоаналіз З.Фрейда та К.Юнга;

- міфологізм ХХ ст. був породжений усвідомленням буржуазної культури як кризи цивілізації в цілому; це привело до розчарування в позитивістському раціоналізмі та у ліберальній концепції соціального прогресу;

- історія культури протягом віків співвідносилася з міфологічними здобутками давніх часів, еволюція йшла в напрямку різних "деформацій";

- міфологізм ХХ ст. тісно пов'язаний із класичним міфом, оскільки стародавній міф містив у собі не тільки релігійні та філософські уявлення, але й власне тлумачення мистецтва;

- міф ХХ ст. базується на традиціях загальнолюдського мислення, враховує типи соціальної поведінки;

- найголовнішою ознакою міфотворення ХХ

ст. стало виявлення постійних і, можна сказати, одвічних чинників буття. В цей час міф фіксує і прагне занотувати як позитивні речі, так і те, що призводить до загального негаразду;

- здійснюється процес максимального ототожнення дійсності, міфу та ритуалу, злиття міфу з ідеологією, психологією, мистецтвом;

- виникає піднесення концепції одвічного повторення минулого у варіанті майбутнього.

Фактично завдяки міфотворенню кінця ХІХ – початку ХХ ст. ми впевнилися, що з точки зору аналітичної психології людини мало у чому змінилася. Міф засвідчив загальну спільність людей, незалежну від їхньої расової, національної, соціальної і культурної приналежності. Зазначимо, що міфотворчість програмувала розвиток людської душі, настраюючи сприймаючого на подолання життєвих перешкод, на жертву, боротьбу, перемогу.

Література:

1. *Авангардное поведение.* – СПб.: Хармиздат, 1998. – 192 с.
2. *Барт Р. Мифологии.* – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 314 с.
3. *Безручко-Росс Оксана. Роль Архипенка в мистецтві ХХ-го століття // Нотатки з мистецтва.* – 1987. – № 27. – С. 5-6.
4. *Булгаков С.Н. Свет не вечерний: Созерцание и умозрение.* – М.: Республика, 1994. – 415 с.
5. *Воробьева А. Гармония человека и природы в квадриптихе М.Жука "Белое и черное" // Традиции та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового ін-ту.* – 2000. – Вып. 2-3. – С. 12-20.
6. *Гюнтер Х. Железная гармония (государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы.* – 1992. – Т. 1. – С. 27-42.
7. *Иванов В.И. Родное и вселенское.* – М.: Республика, 1994. – 520 с.
8. *Карпенко-Глеваская О.Д. Воспоминания о Георгии Ивановиче Нарбуте. Архив института М.Т. Рильского.* – Фонд 14-4. Ед. хр. 250. – С. 10.
9. *Каталог выставки Г.И. Нарбута / Вступительная статья П.И. Нерадовского.* – Пб., 1922. – С. 26.
10. *Кереньи К., Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов.* – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 383 с.
11. *Менора А. Основы социологии.* – М.: Нука, 1999. – С. 294-296.
12. *Михайлов А.В. Гёте и поэзия // Восток и Запад.* – М.: Художественная литература, 1985. – С. 120-189.
13. *Наранхо К. Песни просвещения: Эволюция сказания о герое в западной поэзии: Пер. с англ.* – СПб.: Б.С.К., 1997. – 266 с.
14. *Ницше Фридрих. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Фридрих. Сочинения в двух томах: Пер. с нем.* – М.: Мысль, 1996. – Т. 1. – С. 57-157.
15. *Овсійчук В.А. Ранний период творчества О.Новаківського // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ століття* – К.: Наукова думка, 2000. – С. 9-27.
16. *Пунин Н. Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народов Сибири.* – Л., 1930. – С. 147-165.
17. *Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття.* – К.: Наукова думка, 1986. – 224 с.
18. *Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры ХХ века: ключевые понятия и тексты.* – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
19. *Сауленко Л.Л. Мы сами мы новый миф построим...: Мифологеми тоталитарного искусства.* – Одесса: Астропринт, 2001. – 184 с.
20. *Степанян Нонна. Искусство России ХХ века: Взгляд из 90-х.* – М.: Искусство, 1999. – 245 с.
21. *Тарасенко О. Авангард и древнерусское искусство // Авангард 1910-х – 1920-х годов. Взаимодействие искусств.* – М.: ГИИ, 1998. – С. 323-329.
22. *Толстой В.П. ХХ век. Итоги и кануны // Художественные модели мироздания. ХХ век: Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Книга вторая.* – М.: Наука, 1999. – С. 5-21.
23. *Фоменко В.М. Творчість Г.І. Нарбута та українська барокова гравюра // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ століття.* – К.: Наукова думка, 2000. – С. 27-37.
24. *Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции: Пер. с нем.* – М.: Наука, 1989. – 455 с.
25. *Эткинд А.М. Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века.* – М.: ИЦ Гарант, 1996. – 413 с.
26. *Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов.* – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 383 с.
27. *Moor H. On sculpture and primitive art // Herbert R.L. Modern artist's art.* – New Jersey, 1965. – 367 p.