

УДК 7.034:7.041.53 (Глущенко) (045)
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.10>

Пономаренко Марина Валентинівна,

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ORCID ID: 0000-0002-2406-408X

el.mari@ukr.net

«АВТОПОРТРЕТ» МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА 1923 РОКУ: В ДЗЕРКАЛІ ВІДРОДЖЕННЯ

Дана стаття є дослідженням автопортрету Миколи Глуценка, створеного у 1923 році, під час «берлінського» періоду творчості (1919–1924 рр.) художника. Метою статті став аналіз особливостей художньо-стилістичної та образної структури твору в контексті традицій портретного живопису Північного Відродження, Італійського Ренесансу та мистецтва Німеччини 1920-х років. Аналіз літератури за темою показав, що серед українських мистецтвознавчих досліджень чимало присвячено творчості Миколи Глуценка. Основна увага науковців сконцентрована на творах французького періоду та картинах зрілої творчості майстра; у більшості розвідок розглядаються його пейзажні композиції, висвітлюється вплив імпресіонізму і фовізму на художні смаки та стиль митця. В останніх виданнях – книгах Б. Пінчевської та К. Лебедевої, уточнюється хронологія подій та узагальнюються факти біографії художника; увага акцентується на його розвідницькій діяльності. Саме цей аспект останнім часом обумовлює зростання цікавості до особистості митця та викликає суперечливі твердження про відносність художньої цінності його творів. Грунтовний мистецтвознавчий аналіз «Автопортрету» Глуценка суттєво доповнить існуючі дослідження щодо «берлінського періоду», який був основою для подальшого визначення художника у творчих орієнтирах. Додатковою теоретичною базою стали роботи з мистецтвознавства українських та зарубіжних учених, в яких розкрито особливості портретного живопису Ренесансу: іконографія чоловічих портретів, символіка зображених атрибутів. На основі типологізації візуального матеріалу (чоловічі портрети доби Відродження) та компаративістики був проведений іконографічний та іконологічний аналіз, що надало змогу виявити особливості пластичної і образної структури «Автопортрету» Глуценка. В статті проаналізовано композиційний та тонально-колеристичний лад автопортрету Миколи Глуценка. Особлива увага приділена дослідженню образної структури з огляду на роль та семантичні значення зображених атрибутів: каблучка-печатка та чортополох. Розкрито вплив Отто Дікса на творчість Глуценка та встановлено зв'язки ранніх автопортретів обох художників з традиційною іконографією портретного живопису Північного Відродження. З'ясовано, що автопортрет Миколи Глуценка є алюзією на твір Альбрехта Дюрера «Автопортрет з чортополохом» (1493 р.).

Ключові слова: автопортрет, Микола Глущенко, Альбрехт Дюрер, Отто Дікс, Північне Відродження, Італійський Ренесанс, каблучка, квітка.

Ponomarenko Maryna. MYKOLA HLUSHCHENKO'S «SELF-PORTRAIT» OF 1923: IN THE MIRROR OF THE RENAISSANCE

This article is a study of Mykola Hlushchenko's self-portrait, created in 1923, during the artist's «Berlin» period (1919–1924). The purpose of the article is to analyze the peculiarities of the artistic, stylistic and figurative structure of the work in the context of the traditions of portrait painting of the Northern Renaissance, the Italian Renaissance and the art of Germany in the 1920s. An analysis of the literature on the topic has shown that among Ukrainian art studies, a lot of research is devoted to the work of Mykola Hlushchenko. The main attention of scholars is focused on the works of the French period and paintings of the master's mature work; most studies examine his landscape compositions, highlight the influence of Impressionism and Fauvism on the artist's creative tastes and style. In the latest publications, books by B. Pinchevska and K. Lebedieva, the chronology of events is clarified and the facts of the artist's biography are summarized; attention is focused on his intelligence activities. It is this aspect that has recently led to an increase in interest in the artist's personality and has led to controversial statements about the relative artistic value of his works. A thorough art historical analysis of Glushchenko's Self-Portrait will significantly complement the existing research on the «Berlin period», which was the basis for further defining the artist's creative guidelines. An additional theoretical basis was provided by works on art history by Ukrainian and foreign scholars, which reveal the peculiarities of Renaissance portrait painting: the iconography of male

portraits, the symbolism of the depicted attributes. On the basis of typology of visual material (male portraits of the Renaissance) and comparative studies, the article conducts an iconographic and iconological analysis, which made it possible to identify the peculiarities of the plastic and figurative structure of Glushchenko's Self-Portrait. The article analyses the compositional and tonal-coloristic structure of Mykola Hlushchenko's self-portrait. Particular attention is paid to the study of the figurative structure in view of the role and semantic meanings of the depicted attributes: a signet ring, a thistle. The influence of Otto Dix on Glushchenko's work is revealed, and the connections between the early self-portraits of both artists and the traditional iconography of Northern Renaissance portraiture are established. It has been found that Mykola Hlushchenko's self-portrait (1923) is an allusion to Albrecht Dürer's work «Self-Portrait with Thistle» (1493).

Key words: self-portrait, Mykola Hlushchenko, Albrecht Dürer, Otto Dix, Northern Renaissance, Italian Renaissance, ring, flower.

Вступ. Як відомо, в роки перебування у Німеччині Микола Глущенко отримав художню освіту (1919–1924 рр.) [1]. Саме тоді на ґрунті академічної програми, вивчення і переосмислення класичних взірців та впливів модерного мистецтва почала формуватися його особиста пластична мова. Як зазначає П. Ковжун, у цей період «він не міг не піддатися впливам німецького мистецького оточення» [2, с. 11]. Важлива роль у цьому процесі належала його вчителям: Гансу Балушеку, Артуру фон Кампфу, Еріху Вольсфельду та колежанам із студентського середку. Це був час опанування базових художніх навичок і вивчення традицій портретного живопису Північного Відродження та італійського Ренесансу. Згодом дружина художника Марія Глущенко згадувала, що саме в період навчання в майстерні Артура фон Кампфа Миколою Глущенко «були написані в традиціях майстрів Відродження на невеликих

дошках «Автопортрет», «Жіночий портрет» і мій перший портрет...» [3].

У той же час принципи класичного мистецтва виявилися затребуваними в новому напрямі німецького живопису 1920-х рр. – «Нова речевість», до якого ухорив Микола Глущенко. Серед митців «Нової речевості» був Отто Дікс (1891–1969 рр.), творчість якого вплинула на Глущенко. Це підтверджує запис В. Винниченка в щоденнику 1924 року: «В палаці модерного малярства. Знайдення джерел впливу на Глущенко: молодий німець Дікс з його двома автопортретами» [4]. Орієнтація на традиційну іконографію чоловічих портретів епохи Відродження характерна для творів обох художників раннього періоду їхньої творчості та вказує на загальне джерело натхнення – майстрів нідерландського портретного живопису (рис. 1–4).

Глущенко цінував живопис старих майстрів протягом всього життя та мав колекцію



Рис. 1. Альбрехт Дюрер. Автопортрет з чортополохом. 1493



Рис. 2. Микола Глущенко. Автопортрет. 1923



Рис. 3. Йос ван Клеве. Автопортрет. 1519



Рис. 4. Отто Дікс. Автопортрет. 1912

творів фламандського мистецтва, серед яких, як припускає у своїй книзі К. Лебедева, були полотна Брейгеля [5, с. 121].

Метою статті є мистецтвознавчий аналіз особливостей пластичної та образної структури «Автопортрету» (1923 р.) Миколи Глуценка в контексті традицій портретного живопису Північного Відродження, Італійського Ренесансу та мистецтва Німеччини 1920-х років.

Аналіз літератури та актуальність обраної теми. Постає Миколи Глуценка (1901–1977 рр.) – одна з найпомітніших в українському мистецтві. Увага до художника була прикута ще за роки його життя, про що свідчать численні тексти: наукові розвідки, монографії, статті в альбомах та каталогах виставок і аукціонів, довідки в мистецьких енциклопедіях, нариси в газетах. Значний вклад у дослідження різних аспектів творчості та біографії Глуценка зроблено Г.-І. Карклінь, Е. Димшицем, І. Блюміною, В. Сусак, Кравченко Я., Ю. Бабунич та іншими мистецтвознавцями [3, 6–11]. З кожним роком кількість публікацій збільшується. Серед останніх видань – книжки Б. Пінчевської та К. Лебедевої, в яких уточнена хронологія подій, систематизовані відомі та нові факти біографії Глуценка [5, 12]. Б. Пінчевська докладно розповідає про художню освіту, берлінський та паризький період життя художника, його

подальшу творчу біографію. Переосмислення біографії та професійної діяльності пропонує К. Лебедева у монографії «Микола Глуценко – художник і шпигун», здебільшого акцентуючи на розвідницькій діяльності митця.

Теоретичним підґрунтям даного дослідження обрані матеріали, що розкривають особливості ранньої творчості Миколи Глуценка: важливими для розуміння професійного становлення митця стали щоденники В. Винниченка, написані ним у період спілкування з Глуценком та видані у 1980-х роках; нариси В. Залозецького та С. Гординського і П. Ковжуна, які одні з перших українських мистецтвознавців характеризують творчість молодого художника; архівні документи з Центрального державного архіва-музею літератури та мистецтва України [4, 2, 13, 1]. Аналіз образної структури «Автопортрету» М. Глуценка обумовив звернення до літературі за темою семантики атрибутів в портретному живописі Відродження [14 – 23].

В українському мистецтвознавстві найбільш висвітленим виявляється «паризький період» художника та вплив імпресіонізму і фовізму на його мистецькі уподобання. Основна увага науковців зосереджена на його пейзажах. Не дивлячись на значну кількість досліджень творчого доробку Глуценка, «Автопортрет» (1923 р.), котрий зберігається в Одеському національному художньому

музеї, до сьогодні не отримав ґрунтовного наукового аналізу, що підкреслює актуальність обраної теми.

Матеріали та метод. Основою аналізу автопортрету Глуценка стало візуальне вивчення оригіналу твору в Одеському національному художньому музеї. Типологізація візуального матеріалу (чоловічі портрети з зображенням квітки) та його іконографічний й іконологічний аналіз надали змогу виявити особливості пластичного і образного ладу твору.

Результати. «Автопортрет», створений Миколою Глуценком у 1923 році, являє собою унікальний твір за образним та художньо-стилістичним ладом, нетиповий для митця, порівняно з його іншими роботами. Створений під час «берлінського» періоду, він є своєрідним свідомством завершення учнівства Глуценка та демонстрацією рівня здобутих ним знань і майстерності. Невипадково він використав у якості основи для зображення дерев'яну дошку та звернувся до лесування. Це підкреслило добре знання техніки і технології живопису старих майстрів. Насичена тонально-колористична палітра твору, ретельно пророблені деталі та впевнений рисунок вказують на добре розуміння архітектоніки портретних композицій.

Стилістично твір являє собою поєднання портретних концепцій Італійського Ренесансу та Північного Відродження. Для італійських портретистів людина була «мірою всіх речей», що втілювалось в героїзації та піднесенні її портретного образу. Північне Відродження зберігало зв'язок з Готикою – нові гуманістичні ідеї поєднувались з середньовічними традиціями. Німецькі майстри зосереджували увагу на духовному житті, внутрішніх протиріччях і переживаннях, психології героя портрета. Ці генетичні якості німецького мистецтва втілились у напрямі «нова речевість», який, на думку П. Ковжуна, «позначений сентиментальністю і спокоєм» [2, с. 13]. В «Автопортреті» Глуценка немає рис героїзації; у погляді – роздуми, мрії та сум.

Композиційне рішення типове для традиційного камерного портрету доби Відродження – оплічне зображення постаті у трьох-

чвертному звороті. На першому плані картини зображення парапету – елемент, що втілює ідею безсмертя духу та створення вічного пам'ятника людині. В європейському живописі така іконографія зазвичай використовувався в меморіальних композиціях. Згодом Дюрер уводить парапет як символ увічнення прижиттєвих діянь в портрети, створені за життя замовника. З огляду на слідування класичним взірцям, несподіваним здається рішення «зрізати» частину зображеної фігури та голови. Особливо, це дивно, з урахуванням ґрунтовної художньої освіти, яку отримав художник. Такий прийом акцентує увагу на образному ладі композиції та підсилює відчуття обмежених можливостей або відсутності вибору – герою портрета занадто мало місця в художньому просторі композиції. Глуценко його розширює, звертаючись до зображення дзеркала. Він «розкриває» перший план, об'єднуючи художній простір з глядацьким; вдивляється в пейзаж: середньовічний замок, обнесений ровом із водою, високе безхмарне небо та постаті чоловіка і жінки біля замкових воріт. Чи не себе та Марію Бронштейн, яка згодом стала його дружиною, мав на увазі молодий художник? Простір портрету завжди є джерелом для змістових алегорій, в якому важливе значення відведено атрибутам. У даному випадку це квітка та каблучка.

Квітка. Ботанічний символізм бере свій початок в античній літературі, де рослини часто використовуються в метафорах чесноти та пороку [14]. Пізніше давня квіткова іконографія була адаптована та переосмислена для нових цілей у християнстві. Доба Середньовіччя утвердила релігійну семантику квітів, яка згодом набула ускладнених конотацій в світському мистецтві Відродження [15].

В контексті впливів німецького мистецтва на творчість Глуценка, доречно повернутись до автопортретів Миколи Глуценка та Отто Дікса, вже згаданих у вступі даної статті і відмітити, що в обох творах є спільний елемент – зображення квітки. Дікс обрав гвоздику, яка зустрічається в чоловічих портретах, створених майстрами Північного Відродження та Італійського Ренесансу: Гансом Мемлінгом, Гансом Гольбейном, Йосом ван Клеве, Андреа

Соларі (рис. 5, 6, 7). У багатьох джерелах символіка гвоздики, що була розповсюджена у XV ст., розкривається через християнські конотації. Червона гвоздика символізувала божественну любов та страждання (форма квітки викликала асоціації з цвяхами та була алюзією до розп'яття на хресті). Рожева відсилала до апокрифу про материнські сльози Богоматері, які окропили квіти біля підніжжя хреста [16]. Незабаром символ материнської любові та відданості трансформувався у любов подружню. Таким чином гвоздика стала атрибутом в портретах наречених та свідчила про наміри одружитися і вірність у шлюбі.

Ключовою деталлю «Автопортрету» Глуценка є гілочка чортополоху, яку художник тримає у правій руці. Невипадково молодий митець обирає саме чортополох. Таким чином Микола Глуценка споріднює свою роботу з видатним твором Альбрехта Дюрера «Автопортрет з чортополохом» (1493 р.). Дюрер створив автопортрет у віці двадцяти двох років в Страсбурзі, під час поїздки, що за традицією завершувала навчання ремеслу. Глуценку теж було двадцять два роки, коли він написав свій автопортрет. Наслідуючи давню традицію, молодий митець робить автопортрет програмним твором – результатом, що вінчає опанування художнього ремесла та декларує початок нової самостійної доби його творчості.

В епоху Відродження портрети чоловіків з квіткою вважалися «женихівськими». Але,

на відміну від гвоздики, зображення чортополоху не було поширеним. Його символічне значення пояснювалося народною назвою рослини «чоловіча вірність». Так, за однією з версій, якої дотримуються дослідники, «Автопортрет с чортополохом» Дюрера був створений незадовго до шлюбу з Агнес Фрей та міг бути подарунком для нареченої [17]. Інше значення чортополоху пов'язане з християнською символікою і уособлює терновий вінець Христа: шипи й гостре листя вказували на страждання та спокутування, муки Христа, беззахисність перед природою смерті. В християнському образотворчому гербарії колючки чортополоху розповідають про випробування тіла і духа [16]. Саме тому зображення колючої рослини присутнє у багатьох композиціях за темою «Страсті Христові». З огляду на це, напис на автопортреті Дюрера «Мої справи визначаються згори» отримує християнське потрактування. Цим самим Дюрер виражає свою відданість Богу.

В творі Глуценка чортополох надано у двох станах: квітучий – в руці художника та зів'ялий – три гілочки на першому плані. Таке поєднання квітів нагадує про алегоричні натюрморти *vanitas*, що вказують на швидкоплинність та крихкість життя, примарність земних радощів.

Каблучка. Загадковою деталлю автопортрета Глуценка є каблучка, що зображена в лівому куті картини – на парасеті.



Рис. 5. Ганс Мемлінг.
Чоловік з гвоздикою.
1480–1485



Рис. 6. Ганс Гольбейн.
Портрет Саймона Джорджа.
1535–1540



Рис. 7. Андреа Соларі.
Чоловік з рожевою
гвоздиною. 1495

Враховуючи присутність чоловіка та жінки в композиції твору, каблучка набуває значення символу шлюбу та натякає на зміст портрету «женихівського» типу. Але модель каблучки уможливорює інше трактування. Художник обирає каблучку-печатку, яка завжди сприймалась як символ влади, впливовості та високого статусу власника. Як відомо, перстні з печатками були розроблені виключно як розпізнавальний знак людини, яка його носила [18]. Часті зображення на печатці – це геральдичні елементи та монограми [19]. Функціональне призначення такої каблучки – підтвердження справжності документу, позначеного печаткою, що дорівнює особистому підпису власника. Можливо, саме на це хотів вказати Микола Глущенко, зобразивши каблучку-печатку над підписом у картині, посвідчуючи своє авторство та скріплюючи свій союз з мистецтвом живопису.

Висновки. В результаті аналізу образної та пластичної структури «Автопортрету» Миколи Глущенка, створеного у 1923 році під час «берлінського» періоду, встановлено:

1. Твір Миколи Глущенка є алюзією на «Автопортрет з чортополохом» (1493 р.) Альбрехта Дюрера. Основою творчого методу художника стала ремінісценція.

2. В пластичному та образному ладі композиції інтерпретована традиційна іконографія чоловічих портретів «женихівського» типу Італійського Ренесансу та Північного Відродження. Саме до цього типу відносяться «Автопортрет з чортополохом» (1493 р.) Альбрехта Дюрера, «Автопортрет» (1912 р.) Отто Дікса та «Автопортрет» (1923 р.) Миколи Глущенка. Не зважаючи на відстань у часі, ідея автопортрету для трьох художників суголосна: декларація завершення учнівства, проголошення нового періоду творчості та намірів одружитися.

3. Зміст автопортрету Глущенка базується на переосмисленні семантики квітів в європейському портретному живописі й містить ідею голландського квіткового натюрморту – алегорія життя і смерті.

Дослідження ролі атрибутів в автопортреті Миколи Глущенка – лише перша спроба розкрити таємниці, котрі залишив художник у своєму автопортреті.

Література:

1. Глущенко М. П. ЦДАМЛМ України. Фонд 49. Оп. 2. Інв. 866/3. Арк. 2.
2. Гординський С., Ковжун П. Глущенко. Львів: Друкарня наукового товариства імені Шевченка у Львові. 1934. с. 32.
3. Карклінь Г.-І. Стаття «Сонячний світ художника». Журнал «Всесвіт», № 12, 1979 р. ЦДАМЛМ України, ф. 845, оп. 1, од. зб. 10, арк. 86. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2023/01/12/halyna-inhamukolaivna-karklin-1923-2004/> (дата звернення 06.11.2023).
4. Винниченко В. Щоденник. 1921–1925. Едмонтон, Нью-Йорк : Вид-во Канад. ін-ту Укр. студій, 1983. Т. 2. 700 с.
5. Лебедева К. Микола Глущенко – художник і шпигун. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; Бібліотека українського мистецтва, 2022. 160 с., 80 іл.
6. Димшиц Е. Живописний пейзаж Миколи Глущенка. Образотворче мистецтво. 1983. № 1. С. 22–25.
7. Графіка М. Глущенка 1930–1970 років : каталог виставки / Київ. нац. музей рос. мистец., Аукціон. дім «Золотое сечение» ; [упоряд. О. Василенко ; авт. текстів: Е. Димшиц, О. Лагутенко]. – Київ : Золотое сечение, 2012. – 125 с. : іл. – Текст укр., англ.
8. Блюміна І. Микола Глущенко: Спогади про художника. Київ : Мистецтво, 1984. – 95 с.
9. Сусак В. Неокласицизм в українському живописі 1920–1930-х рр.: Іван Бабій та Микола Глущенко. Культура України. № 33. 2011. с. 181–188.
10. Кравченко Я. Паризький красень, богеміст ще й маляр. Газета День. № 234, 2014. <https://m.day.kyiv.ua/article/naprykintsi-dnya/paryzkyu-krasen-bohemist-shche-y-malyar>
11. Бабунич Ю. Українські живописці-модерністи у зарубіжних мистецьких середовищах: паризький осередок. Народознавчі зошити. № 2 (170), 2023. С. 406–412.
12. Пінчевська Б. Микола Глущенко. Харків: Фоліо. 2021. с. 124.
13. Залозецький В. Новокласицизм Бабія і Глущенка. Українське мистецтво: місячник укр. пластики. Львів, 1926. Ч. 1. Жовтень. С. 12–16: іл.

14. Jennifer Meagher. Botanical Imagery in European Painting. Department of European Paintings, The Metropolitan Museum of Art. 2007. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd_bota.htm (дата звернення 05.11.2023).
15. Fisher C. Flowers of the Renaissance. Los Angeles: J Paul Getty Museum, 2011. p. 176.
16. Colum Hourihane, ed. The Routledge Companion to Medieval Iconography. Routledge Art History and Visual Studies Companions. London and New York: Routledge, 2017. P. 580.
17. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton classic editions. 2006. P. 520.
18. Kunz G.F. Rings for the Finger. New York. Dover Publications. 1973. P. 381.
19. Signet Rings. Antique jewelry university. URL: <https://www.langantiques.com/university/signet-rings/> (дата звернення 06.10.2023).

References:

1. Hlushchenko M. P. TsDAMLM Ukrainy. Fond 49. Op. 2. Inv. 866/3. Ark. 2.
2. Hordynskiy S., Kovzhun P. (1934). Hlushchenko. [Glushchenko] Lviv. Drukarnia naukovohto tovarystva imeni Shevchenka u Lvovi. 32.
3. Karklin H.-I. Stattia «Soniachnyi svit khudozhnyka». [The article «Artist's sunny world»]. Zhurnal «Vsesvit. 12. 1979. TsDAMLM Ukrainy, Fond 845, op. 1, od. zb. 10, ark. 86. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2023/01/12/halyina-inha-mykolaivna-karklin-1923-2004/> (data zvernennia 06.11.2023).
4. Vynnychenko V. (1983). Shchodennyk. 1921–1925. [The diary. 1921–1925]. Edmonton, Niu-york : Vyd-vo Kanad. in-tu Ukr. studii, T. 2. p. 700.
5. Vynnychenko V. Shchodennyk. 1921–1925. Edmonton, Niu-york : Vyd-vo Kanad. in-tu Ukr. studii, 1983. T.2. [Mykola Hlushchenko is an artist and a spy]. Kharkiv-Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk ; Biblioteka ukrainskoho mystetstva. 160.
6. Dymshyts E. (1983). Zhyvopysnyi peizazh Mykoly Hlushchenka. [Picturesque landscape of Mykola Hlushchenko.]. Obrazotvorche mystetstvo. 1. 22–25.
7. Hrafika M. Hlushchenka 1930–1970 rokiv : kataloh vystavky. (2012). [M. Hlushchenko's graphics 1930–1970: exhibition catalog]. Kyiv. nats. muzei ros. mystets., Auktsion. dim «Zolotoe sechenye» ; [uporiad. O. Vasylenko ; avt. tekstiv: E. Dymshyts, O. Lahutenko]. Kyiv : Zolotoe sechenye. 125.
8. Bliumina I. (1984). Mykola Hlushchenko: Spohady pro khudozhnyka. [Mykola Hlushchenko: Memories of the artist]. Kyiv : Mystetstvo. 95.
9. Susak V. (2011). Neoklasytsyzm v ukrainskomu zhyvopysi 1920–1930-kh rr.: Ivan Babii ta Mykola Hlushchenko. [Neoclassicism in Ukrainian painting of the 1920s–1930s: Ivan Babii and Mykola Hlushchenko]. Kultura Ukrainy. 33. 181–188.
10. Kravchenko Ya. (2014). Paryzkyi krasen, bohemist shche y maliar. [A handsome Parisian, a bohemian and a painter]. Hazeta Den. 234. <https://m.day.kyiv.ua/article/naprykintsi-dnya/paryzkyi-krasen-bohemist-shche-y-malyar>
11. Babunych Yu. (2023). Ukrainski zhyvopystsi-modernisty u zarubizhnykh mystetskykh seredovyshchakh: paryzkyi osередok. [Ukrainian modernist painters in foreign artistic environments: the Paris center]. Narodoznavchi zoshyty. 2 (170). C. 406–412.
12. Pinchevska B. (2021). Mykola Hlushchenko. [Mykola Hlushchenko.]. Kharkiv: Folio. 124.
13. Zalozetsky V. (1926). Neoclassicism of Babi and Hlushchenko. [Neoclassicism of Babi and Hlushchenko]. Ukrainske mystetstvo: misiachnyk ukr. pliastyky. Lviv, Ch. 1. Zhovten. S. 12–16.
14. Jennifer M. (2007). Botanical Imagery in European Painting. Department of European Paintings. The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd_bota.htm (data zvernennia 05.11.2023).
15. Fisher C. (2011). Flowers of the Renaissance. Los Angeles: J Paul Getty Museum. p. 176.
16. Colum Hourihane, ed. The Routledge Companion to Medieval Iconography. Routledge Art History and Visual Studies Companions. London and New York: Routledge, 2017. P. 580.
17. Panofsky E. (2006). The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton classic editions. P. 520.
18. Kunz G.F. (1973). Rings for the Finger. New York. Dover Publications. P. 381.
19. Signet Rings. Antique jewelry university. URL: <https://www.langantiques.com/university/signet-rings/> (data zvernennia 06. 10. 2023).