

Павельчук І. А.

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

ІНСПІРАЦІЇ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В КРАЄВИДАХ РОМАНА СЕЛЬСЬКОГО

Анотація. В запропонованій публікації розглядаються твори відомого львівського художника Р. Сельського в жанрі краєвиду, що належать до творчих експериментів в галузі постімпресіонізму, через досвід якого майстер пройшов упродовж 1944-1980-х рр.

Ключові слова: інспірація, постімпресіонізм, ідеалізація, Львів.

Аннотация. Павельчук И. А. Инспирации постимпрессионизма в пейзажах Романа Сельского. В предлагаемой публикации рассматриваются произведения известного львовского художника Р. Сельского в жанре пейзажа, которые относятся к периоду творческих экспериментов в области постимпрессионизма, через опыт которого мастер прошел в продолжение 1944-1980-х гг.

Ключевые слова: инспирация, постимпрессионизм, идеализация, Львов.

Anotation. Pavelchuk I.A. Inspiration Postimpressionism method in landscapes by Roman Selsky. In given article creativity of the known Lvov artist is considered Roman Selsky. In article it is analyzed his landscape, in the period of creative experiments in the field of Post-impressionism 1944-1980years.

Keywords: Inspiration, Post-impressionism, idealisation, Lvov.

Постановка проблеми. Вивчення процесів інтеграції європейської культури кінця XIX століття, в тому числі тенденції постімпресіонізму, у практику західноукраїнських художників XX століття – недостатньо досліджена і актуальна проблема українського мистецтвознавства. Можливість львівських художників отримувати європейську освіту сприяла швидкому засвоєнню новітніх напрямів межі XIX-XX ст.

Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій. Останнім десятиліттям, головним чином у Львові, з'явилася низка альбомів, присвячених спадщині Маргіт і Романа Сельських, і вони, звичайно, відіграли певну роль у популяризації творчості художників [4, 11-13]. Культурною подією останнього п'ятиріччя стала монографічна виставка творів Романа Сельського, що висвітлила шлях мистця протягом багатьох десятиліть у київській галереї «Арт-ню» Миколи Білоусова (листопад 2008). Сьогодні здається важливим період ранньої творчості Романа Сельського, коли він з групою польських художників Єжи Янішем, Олександром Кривоблоцьким, Володимиром Висоцьким, Людвігом Лілем, Отто Ганом, Марком Володарським, Людвігом Тировичем (пізніше до них приєдналися Павло Ковжун і Бруно Шульц, – що став уже в наші дні, в останній час відомим, – взявши участь у весняному Салоні «Артеса» 1930 р.) організували у Львові авангардне угруповання «Артес» (1929–1935) [19]. Показово, що її першим головою був обраний Роман Сельський. Творча діяльність молодих авангардистів із кола «Артесу» важлива в контексті європейських мистецьких зв'язків 20–30-х рр., у тому числі в площині українсько-польських творчих контактів. На сьогодні творчість Р. Сельського репрезентована достатньою кількістю публікацій [1-4; 7, 11-13; 15-16; 18], натомість багатогранний живопис художника вивчений недостатньо та потребує глибокого мистецтвознавчого дослідження.

Метою даної статті є визначення особливостей постімпресіоністичного досвіду Р. Сельського в жанрі краєвиду в період 1944-1980-х рр.

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

Викладення матеріалу. Щоб оминати тенденцію до соціально-політичної спекуляції, що відновилася з поверненням радянського режиму на Галичину у 1944р., як інші львівські колеги, Р. Сельський звернувся до найменш політизованої галузі мистецтва – жанру краєвидів. Слід зауважити, що, перебуваючи під тиском адміністрації спілки художників, деяку частину творів художник був змушений присвятити проблематиці праці селян. Як відомо, з метою «перевиховання» політично пасивних митців, правління СРХУ відряджало своїх членів відпрацювати довіру уряду на пленери у радянські колгоспи, зокрема Р. Сельського зобов'язали виїхати в Одеську область, у колгосп «Шлях до комунізму», звідки він привіз чотирнадцять етюдів [1, с. 63-64]. До речі, насильно нав'язана тематика не змогла подолати вкоріненої культури колірного вислову, зорієнтованого, у випадку із Р. Сельським, на

Надійшла до редакції 19.12.2011

традиції капістів та французьку школу кольоропису кінця XIX ст.: «Увираження концептуальних зв'язків малярства Р. Сельського з ідеями польських капістів і дискусіями між французьким колоризмом і паризьким Монпарнасом заохочувало насвітлення окцидентального вектора його творчих пошуків» [18, с.9;2, с.20-21]

Цей факт якнайкраще засвідчується при аналізі «адміністративних» творів кінця 40-х рр., наприклад, «Поле на околиці Жовкви» (1946), «З пасовиська Жовква» (1946-1950), «Жінки на городі Жовква» (1946), «Збирання картоплі» (1946) та ін. Означені етюди, хоч і робилися з натури, відтворюють нетотожну реальність «сірих» буднів радянського трудівника, а власне враження митця від сонячного освітлення, переливів рефлексів, яскравості літніх кольорів. Твори вирішені у формальному узагальненому ключі, де правильно підібраний відтінок фарби важить більше, ніж сюжет. Постаті селянок інтерпретовані імперсонально, про пафос ствердження... та велич образу радянської людини, взагалі не йдеться. Можна впевнено сказати, що художникові було однаково, що саме малювати – корів, собачок чи жінок, бо його взагалі цікавила тільки зміна колірних нюансів. Очевидно, ці «аполітичні» настрої були зауважені насаджувачами пролетарської свідомості, які радше сприймали етюди немов «пародію» на соцреалізм, про що засвідчують непоодинокі нападки на Р. Сельського у цей період [1, с.62-65]. Тимчасове соціальне знецінення за часів «сов'єтів» сьогодні виглядає парадоксальним при тому, що цей український митець був відомий в Європі ще замолоду, завдяки участі у Всесвітній виставці декоративного мистецтва в Парижі (1925) з проектом килима, виконаного під керівництвом К. Сіхульського, за який його нагородили бронзовою медаллю [7, с.6], та через членство у міжнародній групі «Artes» (1929-1934) [19, s.33-34; 54-57; 151-161].

Нагальна потреба відокремитись від ненависної реальності провокувала художника до створення власного з ідеалізованого простору хоча б у вимірі «не-офіційної» творчості. Бажання сховатися у світ вигаданих фантазій провокувало до метафоричної мови символів, що з часом зайняла вагоме місце в практиці постімпресіоністичного досвіду митця. В своїх дослідженнях ми звертали увагу на той факт, що проект постімпресіонізму історично виник як реакція в галузі мистецтва на суспільні переоцінки межі XIX-XX ст., які базувалися на підґрунті незадоволення того часним витлумаченням дійсності і констатувало неспроможність старих засобів мистецького відтворення, тому шукало нових і «синтетичних» [9, с.32-40; 43-45]. Штучно створені умови «вигаданої» соціальної «надреальності» за часів комуністичного проекту СРСР так само спровокували українську інтелігенцію до самозахисту вже існуючої «власної» національної реальності, яка відповідала історичній сутності речей. У цьому аспекті утопічно-ідеалістичну «технологію» французьких постімпресіоністів з метою і «виправити» суспільство завдяки мистецтву можна спроектувати на аналогічний поступ українських митців за часів УРСР. Звісно, не всі нонконформісти

малювали у душі постімпресіонізму, але рушійною ідеєю залишалось бажання відтворити не зовнішні параметри натури, а внутрішній зміст, що у кожному випадку мав суб'єктивні означення. Близькі або «аналогічні» передумови спричинили «аналогічну» технологію протистояння і новоствердження, бо коли б мистецтву було дозволено розвиватися своїм логічним шляхом, ніколи б не виникло рецидивів культурно-історичного «атавізму».

Краєвиди Р. Сельського 50-80-тих рр., як правило, побудовані на свідомій концептуальній відмові від тривимірної об'ємності та лінійної перспективи академічного живопису. Пластична мова орієнтується на традиції художнього узагальнення та умовно-площинне моделювання народного мистецтва, що призводило до збільшення коефіцієнту декоративності і візуально нагадувало килими. Поетичне ставлення до світу, зокрема, української природи виявилось у розробках ідеалізованих краєвидів, які можна диференціювати за тематико-філософською проблематикою: образ ідеального місця на Землі; дерево як символ життя; мотиви зневіри в образі зламаного дерева; образ Гори, як символу космічної світобудови; природа і культура (цивілізація); дерево і жінка, як символи молодості й життя.

В пошуках актуального художнього вислову XX ст. мистецьке світобачення Р. Сельського надихалося надбаннями світової культури, легендами, про які опоетизоване уявлення митець інтегрував у простір власної творчості відповідно до почувань часу. Ці метафори мали діахронічну природу походження: звернені обличчям до сучасників вони незримо несли в собі неосяжну передісторію епох, підсвідомо забезпечуючи «пратлумачення» символів Неба, Землі і Людини, опоетизоване у краєвидах живописця.

Бінарна семантична опозиція небо-земля, закладена в основу художніх інтерпретацій краєвидів Р. Сельського, концептуально передбачає трактування змісту через призму правдавних символів, оскільки легенди світової міфології, присвячені становленню Універсуму пов'язують виникнення Космосу із сакральним шлюбом прабатьків Всесвіту – матері Землі та батька Неба [6, с.397]. Малюючи ніби сучасне небо, сучасні гори, сучасні квіти, Р. Сельський зазірав із XX ст. у вимір детермінованих у часі понять, на які історично обмежена плінність буття не поширилась, а лише ставала приводом для нового артистичного оранжирювання в умовах чергової історичної доби. Художнім трансформаціям природного першоджерела, які ми означуємо як акти корелятивної переоцінки, сприяв творчий метод праці Р. Сельського, побудований на професійній самовибагливості – вдосконалювати та перемальовувати знову, вже створені з натури мотиви.

В драматичний для художника період життя – 50-60-ті рр., який львівський історик В. Бадяк означає десятиліттям замовчування ім'я Р. Сельського [1, с.64-65], в пошуках духовної опори в потенціях власної творчості, живописець звертається до мотиву Гори, образ якої співвідноситься із міццю та початком цілісності, а врешті, із нездоланністю. Виваженістю

та монолітністю художнього вислову відзначається етюд «Акерман. Сахарна гора» (1960), який можна порівняти із поетико-епічним звучанням образів гори Св. Вікторії П. Сезанна. Образ гори Св. Вікторії увійшов в життя французького постімпресіоніста ще з дитинства, оскільки монументальний силует Гори звищував місцевість Ексу наче храм. Картина Р. Сельського написана в один прийом соковитими осяяними кримським сонцем барвами. Як можна бачити, спочатку художник прописував основні масиви кольірних співвідношень, побудованих на контрастовій опозиції основних кольорів, підкресленої введенням взаємодоповнюючого зеленого в трактуванні дерев. Малюнок пензлем наносився вже згори опрацьованої кольоромплощини. Моделювання лінеарного контуру вирішено через диференційовані означення відтінків темно-коричневого, фіолетового, капут-мортуму. Метафоричне переосмислення символу Гори в практиці Р. Сельського вибудовувалося поволі, на підставі плернерних етюдів у період поїздок до Криму та в Закарпаття. На початку 50-тих рр. артистичне витлумачення краєвидів ще орієнтується на збереження точної топографії, наприклад, у «Кримському мотиві» (1950), «Будинку під кипарисами» (1950), у творах «Верхи. Топорне» (1958), «Велике каміння. Біля Рибачого» (1959), «Пейзаж з Уютного» (1960).

В історії світової культури символи Гори мають широкий діапазон інтерпретацій, але найчастіше пов'язуються із трансформаціями образу «дерева світового», що постає еквівалентом моделі світобудови, в якій відбито основні параметри космічного устрою [5, с.311]. Легенди повідомляють, що Світова Гора складається із трьох частин: на горі знаходяться боги, посередині – люди, на долині – злі духи. Міфопоетичні асоціації людства про складові Гори віддзеркалилися в основах політико-соціальної ієрархії суспільного устрою, її форма – у відтворенні архітектурних релігійно-ритуальних споруд, що, як правило, імітували масив Гори, відповідно запозичуючи пропорції її частин: «У цьому сенсі піраміди, зиккурат, пагода, храм, ступа, чум і арка можуть розглядатися як архітектурний образ Гори, її аналог» [5, с.314]. Образи Гори як символу космічного прапочатку відтворені у шедеврах світового мистецтва: у фресці Джотто «Св. Франциск береводу із скелі» (1296-1300), з верхньої церкви Сан-Франческо в Асізі; у «Потопі» Х. Босха з колекції Роттердамського Музею Бойманса-ван Бенінгена; в «Молінні прочашу» (1455) А. Мантені з колекції Лондонської Національної галереї. [5, с.311-312].

Впродовж десятиліття 50-60-тих рр. в інтерпретаціях образу Гори Р. Сельського зростає коефіцієнт імперсонального узагальнення, що сприяло посиленню художнього міфотворення та знайшло відображення у краєвидах: «На ганку. Криворівня» (1958), «Червоні ворота» (1952), «Вид на Чорногору з веранди» (1959), «Карпатський мотив» (1950), «Виноградник над берегом моря» (1950), «Карпатський краєвид з Чорногорою» (1960).

Метафоричні пов'язання Р. Сельського часто доповнюють образ Гори елементом вертикалі у

вигляді дерева, колони, стовпа, стовбура. Як відомо, в деяких традиціях Центральної Азії образ «світової гори» інтерпретувався у вигляді «залізного стовпа», що з'єднував небо із землею [5, с.312]. Залучення до краєвиду вертикалі дерева, що кроною належить до неба, а корінням до землі, підсилює неподільну амбівалентність союзу неба і землі та символічно пов'язується із символами життя [6, с.397]. Акцентоване виокремлення образу дерева можна спостерігати у творах Р. Сельського: «Хата Зеленчуків» (1970), «Перед дощем» (1970), «Засніжені дерева» (1970), «Дземброня» (1971), «Квасоля» (1975). В історії французького постімпресіонізму дерево як символ непереможності життя над смертю отримує авторську інтерпретацію у творчості П. Сезанна (сосна) і Ван Гога (кипарис). Цим усталеним художнім асоціаціям сприяло формоване століттями міфопоетичне уявлення, що пов'язувало образ Дерева життя з однією із іпостасей «дерева світового» [5, с.396]. Культурною естафетою ця поетична імпреза інспірується у мистецтві ХХ ст., у творах українських художників, які пройшли через досвід постімпресіоністичного експерименту: Е. Контратовича (калина), А. Криволапа (яблуня), В. Микити (сосна), Т. Яблонської (тополя).

Опрацьовуючи краєвид, передбачливий інстинкт художника вибудовує враження природної спорідненості через введення градуальних еквівалентів: рослини – тварини – люди, що артикують послідовне ствердження гармонії буття. Мотив природного «ланцюга» простежується у варіантах фабули «Вечірньої пісні» 1970-1973 років, у краєвидах «Дерево з дятлами» (1977), «Руді корови» (1977), «Пташка» (1980), «Шишки і пташина» (1982). Часто на другому плані краєвиду Р. Сельський зображує людську домівку, створюючи в такий спосіб полярно-дистанційну паралель між обмеженим у часі простором людського життя і «вічноживою» природою дерева, що має можливість існувати впродовж декількох століть.

Мотив Гори в поєднанні із образом Дерева подвоює потенцію семантичних рефлексій в порівняннях Дерева світового і Дерева життя у краєвидах «Будинок під кипарисами. Крим» (1950), «Микуличин» (1952), «Краєвид» (1960). Оціночні категорії Р. Сельського перпендикулярно змінюються у драматичних сюжетах, що унаслідок інтенції зневіри в образах зламаного Дерева. Р. Сельський, що мешкав в Дземброні, вдалині від ритмів сучасного мегаполіса, гостро відчував насильство і покірну безпорадність, що виникають при наступальному русі цивілізації на Природу і Людину. В пошуках відповідностей природних законів споконвічним людським цінностям Р. Сельський створює серію творів-застережень, що виникають у площині української культури немов пророцтва: «Птах над узліссям» (1959), «Корова і півень» (1960), «Стилізований Смотрич» (1960), «Ліс» (1960), «Під вечір. Лаврів» (1965), «Зламані смереки» (1967), «Лісова гушавина» (1968), «Бурелом» (1970), «Стовбур з корінням» (1979-1980). Силою власного таланту художник закликав сучасників повернутися на шлях гуманності, ніби передбачаючи катастрофи та повені західної України 2007-2008 рр.

Мотив Гори в співставленнях із кам'яною вертикаллю – «залізним стовпом» зустрічається у творах, створених в Криму: «Генуезька фортеця. Уютне» (1950), «Стіни фортеці Акерман» (1958-1959), «Містечко поміж скель» (1960), «Вежі фортеці і гора Сокіл. Уютне» (1962), «Старі мури на фоні гір. Крим» (1962). Дух античності, що завжди слугував «добровом» для української культури, поширювався всередину країни з координатів Кримського півострова: «Ця приналежність до великої античної культури, яка дала основу для цілого розвитку європейського мистецтва, була домінуюча для українського мистецтва послідоючих часів», – відзначає В. Січинський [10, с. 13]. При розгляді емпіричного матеріалу за фактами творів Р. Сельського стає очевидним, що в інтерпретаціях означених кримських краєвидів експліцитно присутній філософський дискурс, який простежує паралелі співіснування символів культурної Цивілізації, як штучно створеної надбудови «гори» з символами космічної світобудови, що постають у вигляді Кримських Гір. Образ культурної цивілізації ототожнюється з Грецьким початком, зображеним у вигляді кам'яних вертикальних фортець. Залучення рецепцій античності при створенні сучасних форм художньої комунікації безпосередньо засвідчує «технологію» синтетичного поєднання і взаємопроникнення різних культурних концептів і традицій в площині «сучасного» твору ХХ ст. На межі ХІХ-ХХ ст. саме ця демократична риса стала показовою ознакою мистецтва Нового часу і постімпресіонізму, що створив прецедент для подальшого розвитку мистецтва.

Період 60-70-тих рр. у житті художника знаменує розквіт його творчої самосвідомості, підвівши українського живописця до вершин національних традицій художнього узагальнення. Переоцінка цінностей і розуміння нових можливостей образотворчих масштабів неодмінно привели Р. Сельського до безпосередньої зміни образотворчих норм, які все більше тяжіли до декоративної самодостатності народного мистецтва. Можна констатувати, що до кінця 70-тих рр. Р. Сельський прийшов до створення власного оригінального художнього стилю, прагнучи якнайдалі відійти від дедуктивного витлумачення природи і наблизитися до метафоричних означень її феномена. Художник починає трактувати образи природи: дерева, пні, гілки, птахів, звертаючись до пам'яті предків, до їхніх узагальнюючих традицій епічного масштабу та героїки народного фольклору.

Система ноєматичних модусів свідомості Р. Сельського постає досить логічною та послідовною у поширенні проблематико-художнього поступу. Як ми бачили, часто символи одного міфологічного ряду плавно переходять або поєднуються з іншими. У цьому сенсі не стали винятком інтерпретації образу Жінки в Природі. Як відомо, в деяких архаїчних традиціях Дерево життя інколи ототожнювалося із жіночим початком, «ще більше поширені композиції, в яких біля Дерева життя стоїть божество з материнськими функціями (зображення матері Будди Майї біля стовлу дерева ашока)» [5, с. 397]. Рецепції прадавніх релігійних вірувань імпліцитно присутні у творах Р. Сельського 1970-1980-

тих рр.: «Білявка на Узлісі» (1970), «Дівчата на узліссі» (1977), «Чорнявка поміж деревами» (1978-1979). Якщо в архаїчному світобаченні пращурів аксіологічне акцентування передбачало в образі жінки символи продовження життя та родючість, – в творчих модуляціях Р. Сельського увага переноситься в бік гедоністичної чуттєвості, що була важливою рисою французького постімпресіонізму. Інспірація міфологічного мотиву, як орієнтаційного фетишу язичницької аксіології у простір образотворчого мистецтва ХХ ст. унаслідок метод синтетичного творення, показового для практики П. Гогена, який наділяв нецивілізованих дикунів, тобто язичників атрибутами християнського сакрального культуру [9, с. 83]. Пропозиція Р. Сельського постає дзеркальною антитезою до версій П. Гогена. Український митець, навпаки, зображує цивілізовану сучасницю у вигляді дохристиянської богині у творі «Білявка під деревом». В картині «Чорнявка поміж деревами» алегоричне витлумачення природи жінки перебуває в координатах проміжного стану – вже не людини, а «наджінки», але ще не Богині. У народі дівчину з такими якостями вважали «відьмою», а у фольклорі називали – «мавкою», або «нявкою», що в карпатсько-українській традиції ототожнювалася з «лісною панною» – міфічним створінням, що виникло з душі померлої дитини [14, с. 165]. Демонологізації «Чорнявки» сприяло умовне вирішення деталей обличчя, що на відміну від «Білявки» зображувало не очі, а погляд червоних десниць. Тож розробляючи сучасний адекват метафори родючості – «жінки-дерева», митець залучив у власну практику архаїчні модули античного язичництва в інтерпретації «Білявки», яка у своїй доісторичній елегантності зорієнтована на традицію грецьких «еталонів» та атрибути праукраїнського, старослов'янського фольклору при створенні образу «Чорнявки». Проаналізовані приклади засвідчують наявність техніки «синтетизму», що була показовою для постімпресіоністичного методу відтворення [8, с. 184-185].

Діахронічна артикуляція мистецького поступу, що взагалі характерна для української національної малярської традиції, [17, с. 23; 16, с. 30; 3, с. 35] знайшла оригінальне вирішення у творчості митця. Твори Р. Сельського, які ми зараховуємо до зразків постімпресіоністичного доробку, увібрали кращі риси європейської культури межі ХІХ-ХХ ст., яку митець переосмислив на ґрунті українського фольклору, збагативши національне малярство кінця ХХ ст. своїм неповторним талантом.

Література:

1. Бадяк, В. Роман Сельський як член спілки художників України / В. Бадяк // Роман Сельський: Матеріали ювілейної наукової конференції, спогади і присвяти, приурочені 100-річчю від дня народження. Львів, 13-14 травня 2003 р. — Львів.: ЛНАМ, 2004. — С. 52-66. — ISBN 966-8734-03-3
2. Волошин, Л. Український артистизм Романа Сельського та його окцидентальні пов'язання / Л. Волошин // Сельський Роман: Альбом [Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, упоряд. Т. Лозинський, І. Завалій; авт. вступ. ст. Є. Шимчук, Л. Волошин]. — Львів — Київ: Оранта, 2006. — С. 20-28. — ISBN 966-8754-19-0.

3. Гудак, В. Художньо-педагогічне подвижництво Романа Сельського. / В. Гудак // Роман Сельський: Матеріали ювілейної наукової конференції, спогади і присвяти, приурочені 100-річчю від дня народження. Львів, 13-14 травня 2003 р. — Львів: ЛНАМ, 2004. — С. 32-43. — ISBN 966-8734-03-3.
4. Кіцера-Горбенко, С. У колі Романа Сельського / С. Кіцера-Горбенко // Сельський, Р. Графіка: Альбом [упоряд. І. Завалій, авт. вступ. ст. Т. Лозинський]. — Львів: Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ; — К.: Оранта, 2005. — С. 11-15.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. [глав. ред. С. А. Токарев]. — М.: Советская энциклопедия, 1991. — Т. 1. А-К. — 672 с.: ил. + вкл. — ISBN 5-85270-016-9; — ISBN 5-85270-069-x; — ISBN 5-86018-014-4.
6. Можейко, М. А. Идеализм / Новейший философский словарь. — Изд. 3-е, испр. — Минск: Книжный дом, 2003. — С. 396-398. — ISBN 985-428-636-3.
7. Островський, Г. С. Роман Сельський: Альбом / [авт. упоряд. Г. С. Островський; на укр., рос., англ. мовах] — К.: Мистецтво, 1988. — С. 5 – 26. — ISBN 5-7715-0066-6.
8. Павельчук І. А. Реновації постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини ХХ ст. (Еволюція живопису А. Коцки) / І. А. Павельчук // Культура і Сучасність: альманах / за ред. Л. В. Цивільова — К.: Міленіум, 2011. — № 1. — С. 184–189. (6 стр.)
9. Павельчук, И. А. Художественные модели реактивации абстрактной живописи в Украине (1980–2010): дис. ... канд. искусствознания: 17.00.05 / Павельчук Иванна Андреевна. — Харьков, 2010. — 210 с.
10. Січинський, В. Історія українського мистецтва в 2-х т.; Т. І. Архітектура / В. Січинський // [Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці й Українська Вільна Академія Наук у США] — Нью-Йорк, 1956. — 280 с.: іл.
11. Сельська, М. Альбом / Автор-упоряд. Є. Шимчук. — Львів, К.: Оранта, 2005. — 127 с.; іл.
12. Сельський Роман: Альбом / Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. [упоряд. Т. Лозинський, І. Завалій; авт. вступ. ст. Є. Шимчук, Л. Волошин]. — Львів – Київ: Оранта, 2006. — 272 с.: іл. — ISBN 966-8754-19-0.
13. Сельський, Р. Глибинне: Альбом / Автор-упоряд. Є. Шимчук. — К.: Софія – А, 2004. — 140 с.: іл.
14. Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 – ти т. / Ин-т славяноведения РАН; [под общ. ред. Н. И. Толстого]. — М.: Междунар. отношения, 2004. — Т. 3: К – П. — 704 с. — ISBN 5-7133-1207-0 (Т. 3)
15. Стельмашук, Г. Вернісаж визначного майстра пензля // Вісник Львівської академії мистецтв: Збір. наук. праць / М-во освіти України; Ред. кол.: Е. Мисько (гол.), В. Бадяк (відп. ред.) та ін. — Львів, 1998. — Вип. 9. — С. 103—106.
16. Шмагало, Ростислав Учителі Романа Сельського і мистецько-педагогічні пріоритети Галичини 1910-1920-х рр. ХХ ст. / Ростислав Шмагало // Роман Сельський: Матеріали ювілейної наукової конференції, спогади і присвяти, приурочені 100-річчю від дня народження. Львів, 13-14 травня 2003 р. — Львів: ЛНАМ, 2004. — С. 23-31. — ISBN 966-8734-03-3.
17. Яців Р. М. Українські мистецькі виставки у Львові (1919-1939): Довідник; антологія мистецько-критичної думки / Р. М. Яців; [авт.-упоряд. Р. М. Яців]. — Львів: ЛНАМ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. — 696 с.: іл. — ISBN 978-966-02-6106-8.
18. Яців Р. Роман Сельський: відкритий і закритий / Р. Яців // Роман Сельський: Матеріали ювілейної наукової конференції, спогади і присвяти, приурочені 100-річчю від дня народження. Львів, 13-14 травня 2003 р. — Львів: ЛНАМ, 2004. — С. 7-12. — ISBN 966-8734-03-3.
19. Lukaszewicz, P. Zreszenie artystów plastyków Artes: 1929–1935 / P. Lukaszewicz. — Warszawa : PWN, 1975. — 198 s.