

## Заметки о творчестве киевского экспрессиониста Алекса Стахова

Папета Е. В.

*Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств Украины, Киев*

*Данная статья является результатом искусствоведческого исследования творчества Александра Ивановича Шульдиженко (Стахова). Основным направлением исследования есть формальный анализ серии графических и живописных работ творческого наследия художника, а также исследование объективных предпосылок формирования его авторской манеры. Также рассматривается проблема социальных и культурологических явлений в художественной жизни Европы 1950–1970-х годов, повлиявших на художественно-философские приоритеты А. Шульдиженко, пластическое и цветовое решение его произведений. Комплексный анализ живописных и графических листов художника, выполненных в Киеве в 1970-е годы, позволил выявить особенности экспрессивной манеры мировосприятия автора, характер формальных приемов, присущий его художественному почерку. Основная проблематика настоящей статьи рассматривается в контексте европейского движения нонконформизма 1950–1970-х годов, сыгравшего решающую роль в процессе формирования творческой личности художника.*

**Ключевые слова:** экспрессионизм, пластическое решение, стилистический анализ, графика.

## Notes on the Work of Kiev Expressionist Alex Stakhov

Papeta E. V.

*National Academy of Ukrainian Culture and Arts Officials, Kiev*

*This article is the result of artistic studies of Alexander Ivanovich Shuldizhenko (Stakhov) creative work. The main focus of this study is the formal analysis of a series of graphic works and paintings of the creative heritage of the artist, as well as a study of the objective prerequisites for the formation of his author's manner. Also, the problem of social and cultural phenomena in the artistic life of Europe of the 1950–1970s, which influenced the artistic and philosophical priorities of A. Shuldizhenko, plastic and color implementation of his works. Comprehensive analysis of the artist's paintings and graphic works, made in Kiev in the 1970ies, revealed particularly expressive manner of the author's attitude, the nature of formal methods inherent in his artistic handwriting. The main issues of this article are considered in the context of the European movement of the 1950–1970s non-conformism, which played a decisive role in shaping the creative personality of the artist.*

**Key words:** expressionism, plastic implementation, stylistic analysis, graphic arts.

Имя Александра Ивановича Шульдиженко (1922–1988), к сожалению, мало известно не только широкой публике, но и более узкому кругу специалистов. Причин тому много, но, пожалуй, одна из главных – в том, что этот человек, переживший несколько концлагерей Второй мировой войны, прошедший в буквальном смысле «пешком» пол-Европы, владевший пятью иностранными языками, окончивший Центральную Лондонскую художественную школу, возвратившись в начале 60-х годов на родину, не смог вписаться в контекст художественной жизни социалистического Киева тех лет. Не будучи членом Союза художников, он не имел возможности сделать ни одной прижизненной выставки своих произведений. Работая в монументальном цехе художественного комбината по ул. Васильковской, периодически выполняя отдельные заказные работы, Шульдиженко параллельно много рисовал гуашью, тушью и карандашом на ватманских листах. Чаще всего это были портреты,

скорее собирательные образы, чем изображения каких-то конкретных людей, реже – уличные зарисовки. Интересно, что тематически подавляющее большинство этих листов так или иначе связана с воспоминаниями английского периода жизни художника. Графические и живописные работы Александра Шульдиженко в данный момент находятся на хранении в фондах Музея истории Киева, число их составляет более пятисот листов... Тем не менее, оригинальность и самобытность художественного видения художника дают право рассматривать его творческое наследие как ценный вклад в историю украинского искусства второй половины XX века.

Цель исследования – ввести в научный обиход творчество Александра Ивановича Шульдиженко (Стахова).

**Проблема формирования экспрессионистической манеры А. Шульдиженко контексте европейского модернизма 1950–1970-х годов.** ...Однажды, в начале 1970-х годов в Киеве, на улице Красноармейской, в одном из ателье мод были выставлены бумажные манекены-скульптуры. Эти бумажные фигуры так разительно отличались от всех окружающих витрин, так «резали глаз» свежестью пластического решения, европейским дизайном, что мимо них трудно было пройти. Простояли они недолго, поскольку было в них что-то запретное, нездешнее... Это было чувство свободы, свежего ветра далеких «заморских» широт. Но дышать свежим ветром было опасно – манекены сняли...

Оформление этих витрин принадлежало Александру Шульдиженко, предпочитавшего именовать себя – Алекс Стахов.

Анализируя живописные и графические работы А. Стахова, становится очевидным, что их тематика была обусловлена четкой, порой жесткой внутренней организацией самого художника. Практически все его работы имели ярко выраженную социальную окраску. В его творческой манере было мало общего с социальным реализмом, основной концепцией которого было программное выражение демократических идей, чуждых романтике и эстетическому восприятию жизни. «Социальность» стаховских работ не конкретизирована как выражение позиции определенной социальной прослойки. Она по внутреннему ощущению ближе к печальной иронии, нежели к социальной критике.

Находясь в конце Второй мировой войны в Италии, а позже во Франции и Англии, он столкнулся с теми глубинными проблемами культурной жизни, которые были характерны для Европы в целом. Но, как всякий художник, он скорее не увидел, но почувствовал те качественные изменения, которые происходили в послевоенные годы. Начало его творческого пути пришлось на период общего кризиса модернизма. На Западе этот процесс происходил на тревожном фоне «холодной войны», волны протестов против войны во Вьетнаме, стремительного распространения неформальных молодежных движений, развития поп-культуры. В кругах интеллигенции в моде была философия экзистенциализма, как реакция на кризис традиционных общественных ценностей.

Утверждение уникальности каждого отдельного существования (экзистенции) стимулировало усложнение психической жизни индивидуума, культивировало состояние эгоцентрического самоуглубления, обостряло рефлексии на окружающий мир. Однако этот окружающий мир обычно воспринимался в пессимистическом ключе – враждебным человеку, исполненным абсурда и насилия. Единственной реальностью, которая предоставляла хотя бы какой-то смысл существования, в конце концов оставалось бытие каждой отдельной личности.

Кризис модернизма распространялся на волне общественных потрясений и открытий. Модернизм так же, как и утопические социальные проекты, не оправдал многих надежд, возложенных на него. Кризис, прежде всего, поразили идеологию модернизма, что привело к потере чистоты стиля и господству эклектизма. В таких направлениях 1960-х гг., как «нефигуративное искусство», «новый реализм», «новая фигуративность» была представлена обогащенная смесь из геометрического и экспрессивного абстракционизма, дадаизма, сюрреализма, экспрессионизма [1].

Характеризуя внутренний мир этого человека, киевский поэт и художник Лесь Подервянский употребил точное и емкое определение – *Мифохудожник* [2]. Это слово представляется ключевым в понимании личности А. Шульдиженко. Л. Подервянский слово «мифохудожник» использовал в прямом смысле, подразумевая присущие ему черты легендарных завсегдатаев кафе Монмартра: «человека-фонтана», романтика, в котором воплотились черты скорее некоего литературного героя, нежели реального человека. Способность к риску, кураж и непредсказуемость делали жизнь А. Шульдиженко подобной судьбам гениальных художников, немного сумасшедших и по-настоящему преданных только своему творчеству...

Персонажи, запечатленные в работах А. Шульדיженко – квинтэссенция его понимания действительности, также как сам факт их существования – это *инобытие* в некоем условном пространстве. Прежде всего, это относится к многочисленным типажам английских маргиналов, запечатленных в его гуашах. Каждый из этих образов, с одной стороны, антисоциален, как, например, спящий на тротуаре бродячий художник на фоне вывески «Частная собственность». С другой стороны, это отражение мира иллюзий самого автора. В данном случае художник и его модель становятся, в известной мере, идентичными друг другу, что дает основание интерпретировать эти работы как духовные автопортреты.

Тайны и мистификации, перемежающиеся в судьбе А. Шульдиженко с реальными фактами, стали одной из причин того, что имя этого человека по сей день малоизвестно не только широкой аудитории, но и узкому кругу специалистов. Упоминание о нем почти не встречается в литературе, посвященной украинскому искусству второй половины XX ст. Непреложным фактом остается то, что появившись в начале 1960-х годов у себя на родине, он так и не смог вписаться в контекст художественной жизни социалистического Киева тех лет.

Истоки чуждого советскому искусству экспрессионизма в работах А. Шульдиженко следует искать, прежде всего, в европейском происхождении его творческой манеры. Александр Иванович Шульдиженко родился 30 августа 1922 года в Киеве. Его отец, Шульдиженко Иван Иванович, был водителем при штабе Киевского военного округа. Жил А. Шульдиженко с отцом и матерью в доме № 6 по ул. Кропивницкого, недалеко от Бессарабской площади. К началу Великой Отечественной войны ему исполнилось 19 лет, и он был направлен в роту линейной связи в Чернигове.

Вопрос о том, как в итоге А. Шульдиженко оказался в Германии, до сих пор остается открытым, так как сведения, сохраненные его друзьями, не позволяют воссоздать четкую и последовательную картину событий. Исходя из данных автобиографии, А. Шульдиженко попал в плен и был отправлен фашистами в Бердичевский лагерь военнопленных, а затем рабочим в концлагерь города Нойруппин в Германии [3]. Следующая дата его автобиографии – 1943 год, Австрия, куда А. Шульдиженко был направлен на работы как художник-оформитель в итальянский военный госпиталь. Через некоторое время ему удалось бежать в Италию вместе с итальянскими и польскими ранеными. «Зная польский язык, я был принят как художник-график в армию польских комбатантов, воевавших против гитлеровской Германии в Италии...» [4]. Это случилось в сентябре 1944 года, и стало важным эпизодом в судьбе художника, поскольку в армию польских комбатантов он был принят вместе с двумя поляками по польским документам. С этого момента он становится Алексом Стаховым... Вскоре его новая фамилия, начиная с переезда в Англию, станет псевдонимом, которым он будет подписывать практически все свои графические и живописные работы до конца жизни.

Алекс Стахов оказался в Англии в 1947 году как поляк, и жил там до своего отъезда из Лондона на родину в 1954 году. Приведем цитату из автобиографии: «Я воспользовался возможностью переезда с поляками в Англию, где сначала находился в очень тяжелых условиях... Работая по найму за деньги, продолжал в свободное время заниматься искусством» [5].

Сохранилось письмо бывшего учителя А. Стахова в Центральной Лондонской художественной школе, мастера по преподаванию литографии Кларка Хаттона, датированное 26 января 1965 г. Возможно, оно было написано в связи с просьбой А. Шульдиженко выслать документы об окончании этой школы, которые ему понадобились в Киеве для поступления в Союз художников, а также для оформления военной пенсии. «Вот уже 14 лет прошло с тех пор, как я познакомился с Алексом Стаховым, но помню его действительно очень хорошо. Он работал в моем классе литографии около двух лет и создал несколько весьма замечательных работ. Фактически он был одним из самых лучших и самых интересных студентов из тех, которых я могу вспомнить за 35 лет своей преподавательской работы в этой школе. У меня осталась большая папка с его работами, и я пришел к выводу, что он изучил живопись, литографию, металлографию, типографию и посещал классы рисования в зоопарке под руководством г-жи Гертруды Хармс, которая помнит его и придерживается того же мнения, что и я» [5].

Среди документов, хранящихся в личном архиве художника, сохранилось и письмо от мистера Джонсона (который в то время был директором школы), где говорилось, что А. Стахов «...относится к необычной категории студентов, и является блестящим мастером в своей специфической области. Для меня является огромным удовольствием писать это, как и слышать подобное о Стахове. Я часто вспоминаю о нем в течение этих лет. Я получаю огромное наслаждение от его оригинальных рисунков, которые висят в моем доме» [5].

Эти письма являются, пожалуй, единственной прижизненной оценкой работ А. Стахова и единственным письменным источником какой бы то ни было информации о его жизни и годах обучения в Англии, поскольку не сохранилась ни одна из его работ английского периода.

По окончании художественной школы А. Стахов некоторое время работал на фирме, занимающейся оформлением витрин, но долго там не задержался. Чем он занимался до своего отъезда в Советский Союз, неизвестно. Однако, несомненно, что А. Стахов прекрасно знал всех представителей лондонской уличной богемы. Об этом свидетельствует один интересный факт. В шестидесятые годы Сергей Образцов, директор всемирно известного Московского театра кукол, находясь в Англии, сделал фильм о лондонских бродячих художниках. Однажды, во время просмотра этого фильма в компании киевских друзей А. Стахов смог назвать по именам каждого из них, узнавая в чертах и мимике этих людей своих бывших лондонских знакомцев [6].

Вернувшись в Советский Союз, А. Шульдиженко устроился на работу в монументальный цех художественного комбината по ул. Васильковской. Не будучи членом Союза художников и, следовательно, не имея возможности выставлять свои произведения, художник продолжал много рисовать гуашью, тушью и карандашом. Чаще всего это были портреты, скорее собирательные образы, чем изображения каких-то конкретных людей, реже – уличные зарисовки. Показательно, что тематически подавляющее большинство этих листов так или иначе связано с воспоминаниями английского периода жизни художника.

Все рисунки и гуаши, созданные художником в течение тридцати лет жизни в Киеве, после приезда из Англии, были работой «в стол». Совершенно очевидным был факт невозможности экспонирования этих работ, выполненных в «чуждой» экспрессионистической манере. Неудивительно, что большинство из коллег А. Шульдиженко по комбинату не знали об этой стороне его творчества.

Коллеги по цеху, художники-монументалисты, работавшие с ним бок о бок, без преувеличения, восхищались поразительной способностью и талантом этого человека, который из листа картона в считанные минуты мог сделать объемную пластическую композицию. Вот, например, фрагмент из рекомендации художника-монументалиста В. Н. Лабанова, данной им для вступления А. Шульдиженко в Союз художников: «В 60-х гг. т. Шульдиженко ввел новый декоративный прием объемно-пространственной пластики с листа бумаги, чем очень обогатил декоративные возможности оформления павильонов на ВДНХ. Его декоративно-пространственная пластика широко применялась на Всесоюзных промышленных выставках, а также на Международной ярмарке в г. Марселе (Франция), Загребе (Югославия), где мне приходилось создавать экспозиции выставок. Широко применялись его объемные конструкции из листа картона. С 1980 года А. Шульдиженко успешно начал применять свою декоративную пластику в области монументально-декоративного искусства, обнаружив себя в этих работах новатором в создании объемно-пространственных композиций. Остроумные композиционные находки, их простота и ясность, чистота и лаконичность форм, большое понимание свойств и выразительных возможностей материала – вот основные черты его творчества» [7].

А вот еще одно высказывание коллеги-художника по монументальному цеху В. Григорова: «Поразительное чувство формы... То, что он делал, было прекрасно по простоте, красоте и лаконичности решения. Эта форма вписывалась в архитектуру, в жанр. Это было совсем другое художественное видение, необычное и светлое, то, что можно назвать пластикой мышления. В это понятие входит и цвет, и полное владение всеми материалами – от бумаги до металла. Любой объем он решал очень легко, набирал форму виртуозно... Этот человек много давал, не претендуя на суперавторство. Все, даже официальные заказы «пропускал» через себя, он не мог по-другому...» [8].

Живое пластическое дарование А. Шульдиженко особенно ярко проявилось в его многочисленных пластических композициях из бумаги – масках зверей, фигурок людей, рыб и птиц. У него был поразительный дар чувствовать конструктивную формулу, костяк предмета. Многие дети киевских художников поколения 1960-х гг., сейчас уже взрослые люди, помнят эти маски, очень живые и хрупкие, сделанные у них на глазах. По словам многих из этих людей, поражала мнимая легкость рождения с листа бумаги, без каких-либо подсобных инструментов, кроме скрепок-иголок, этих странных, грубоватых, но всегда живых и интересных образов. Эти бумажные маски были так популярны, а сам процесс их рождения настолько захватывал наглядностью, простотой и легкостью исполнения, что друзья посоветовали однажды Александру Ивановичу сделать книгу-пособие для детей по бумажной пластике.

**Стилистический анализ образно-колористических решений серии гуашей и рисунков А. Шульдиженко 1950–1970 гг.** Экспрессионистическая манера А. Стахова, сформировавшаяся во время учебы в Англии, генетически близка напряженным поискам новой выразительности, характерной для художников послевоенного поколения. Формирование его «нервной», в духе О. Кокошки манеры можно, в определенной мере, связать с методикой обучения в Лондонской художественной школе. Из его автобиографических рассказов известно, что одной из форм овладения навыками рисунка было следующее задание для студентов: на пол клали рулон ватмана, и по мере его раскатки студент должен был быстро заполнять его рисунками и набросками, выполненными в свободной манере [9]. Видимо, подобные упражнения сыграли роль в формировании графической манеры художника, в работах которого экспрессия и эскизность рисунка является одной из определяющих черт. Приобретенное за годы учебы умение мгновенно схватывать любое движение человеческого тела, различные нюансы мимики лица в будущем позволило А. Стахову создать произведения большой внутренней экспрессии.

Алекс Стахов постоянно обращался к изображению уличных сценок из жизни лондонской богемы. Он вместе со своими приятелями художниками был частью «лондонского Монмартра». В числе его предшественников можно назвать английских художников первой половины XX в. У. Сиккерта и У. Стира, представляющих художественное течение живописного реализма. В их работах очевиден интерес к простонародным жанровым сценам. Но гораздо раньше, начиная еще с У. Хогарта и О. Домье, в искусство прочно вошло понятие эстетики «безобразного», обращение к жизни самых низших слоев общества. А. Стахов был близок тому кругу художников, которые создавали критерии новой эстетики, и это была красота жизни в ее неприглядных проявлениях. Пикассо однажды довольно категорично высказался против «красивости» в искусстве, добавив при этом: «Я хочу изобразить мир таким, каким я его мыслю» [10].

Графические и живописные работы Стахова написаны взволнованно, с лихорадочной скоростью, и при этом с использованием минимума изобразительных средств. Отбирая для своих образов лишь самое характерное, художнику удавалось добиться большой лаконичности изображения, причем большинство работ были написаны за один сеанс, как например, работа «Раздумье» (ил. 2).

В графике А. Стахов любил работать чернилами, тушью, фломастером (ил. 10, 11, 12), в живописи – предпочитал гуашь. В обоих случаях художник избегал тщательной моделировки, строя образ ритмически – линией и цветом. Что касается динамической структуры его композиций, то здесь более уместно говорить не столько о *динамике-движении*, сколько о *динамике-состоянии*. В его работах положение тела в пространстве, «кадрированном» только рамкой листа бумаги, приобретало символический оттенок, поскольку его модели зачастую неподвижны, поглощенные собой и своими мыслями (ил. 10).

Художник никогда не указывал названий своих работ, но имена некоторых его моделей можно определить по надписям на листе, как, например, в портрете его лондонского приятеля Майкла (ил. 1). Этот портрет относится к числу лучших образов, созданных художником... Лицо молодого человека погружено в состояние глубокого раздумья. Взгляд его больших внимательных глаз словно замер в одной точке, но за этой внешней неподвижностью угадывается нервный пульс внутренней работы. Длинные пальцы рук выдают в нем человека тонкой душевной организации и указывают на принадлежность к художественной среде. Экспрессивное воплощение модели в данном случае подобно концентрированной характеристике, не требующей описательных деталей – черта, отличающая творческий почерк художника.

В этой работе, как и во многих других аналогичных гуашах, Стахов демонстрирует явное тяготение к драматическим образам, с оттенком гротеска, воплощенным им в оригинальной, объемно-пластической манере. Художник демонстрирует мастерство в передаче объемности фигуры и прекрасное владение техникой штрихового рисунка – тонкая паутина пересекающихся линий равной силы и направленности создает энергичный графический узор. Экспрессия и сила его линий передает скрытый драматизм чувств, что было характерно уже для первого поколения экспрессионистов. И в этом смысле творчество Стахова может рассматриваться как прямое развитие и продолжение немецкого и итальянского экспрессионизма 1910–1920-х годов.

Своего апогея экспрессивная манера Стахова достигает в графических листах, изображающих художника за работой (ил. 2), а также в многочисленных жанровых сценах, где главными персонажами становятся уличные музыканты, бродяги, молодые представители богемы (ил. 5, 6, 12).

Важно отметить, что основой едва ли не каждого стаховского рисунка или гуаши выступает его пластическая метафора. Итальянский художник А. Модильяни считал, что штрих – это волшебная палочка, умение пользоваться которой – свойство гения. Художник словно обводит линией предмет или фигуру, а потом передает его в распоряжение зрителя.

Стахов был щедро наделен способностью подобного «схватывания» объекта изображения. Ему было достаточно одного взгляда, чтобы уловить его характерные черты и овладеть ими. Таковы его графические композиции «Человек-оркестр» (ил. 11) или «Портрет» (ил. 12), характерные поразительной емкостью и лаконизмом изобразительного языка. Здесь количество линий сведено к минимуму, благодаря чему образы приобретают черты знаковости (ил. 5, 7, 8). Художник никогда не забывает, что прямая линия, перефразируя известное выражение П. Пикассо, является самым коротким расстоянием между точками. Однако в работах Стахова подчеркнутый лаконизм линии ни в коей мере не скрывает открытой экспрессии переживания, напряженного процесса интеграции в то состояние, в котором пребывает модель.

Все вышесказанное можно с полным правом отнести и к изображениям обнаженной натуры (ил. 9). Особенно хочется выделить живописную композицию «Лежащая обнаженная», выполненную в технике гуаши. Эта работа показательна выразительностью пластического контура. Благодаря крепкому рисунку, жесткой конструктивности в передаче пропорциональных соотношений, фигура лежащей девушки ассоциативно напоминает роденовские женские скульптурные образы.

Творческое кредо художника нельзя рассматривать вне средств его выражения. По выражению А. Матисса, трудно отделить восприятие жизни от манеры выражения этого восприятия. «Не всякий талант выдерживает испытание временем... Скорее, суть вопроса заключается в характере творчества, склонного или не склонного энергично двигаться за жизнью, воспринимать и возбуждать новые идеи... Это искусство углубленно размышляет о самом себе, о том, что значит оно перед лицом истории...» [11]. Экспрессионизм Стахова стал методом его взаимодействия и диалога с миром...

**Заключение.** Авторская серия графических и живописных работ А. Шульдиженко (Стахова) – яркое и убедительное свидетельство того, как самобытный талант в сложных социальных условиях способен найти адекватный художественный язык и реализоваться в произведениях изобразительного искусства. В работах этого художника, его смелой экспрессивной манере, кроме оригинального подхода к проблеме портрета, прочитывается глубокое понимание задач нового искусства, зародившегося в начале XX века в Европе. В экспрессионистической манере А. Шульдиженко (Стахова) прослеживается трактовка личности и индивидуума как абсолютной ценности в мире общеевропейского социума второй половины XX века. Большое значение имеет и концептуальный характер каждой работы, обладающей высокой степенью экспрессивной выразительности образов.

#### **Список иллюстраций:**

1. Портрет Майкла. Бумага, гуашь. 1970-е гг. 60 х 42 см.
2. Раздумье. Бумага, гуашь. 1970-е гг. 80 х 62 см.
3. Кафе в Лондоне. Тонированная бумага, пастель, белила, темпера. Конец 1950 – начало 1960-х гг. 42 х 60 см.
4. Интерьер кафе. Тонированная бумага, пастель, белила, темпера. Конец 1950 – начало 1960-х гг. 42 х 60 см.
5. Автопортрет. Картон, гуашь, белила. 1979 г. 80 х 62 см.
6. Парный портрет. Бумага, гуашь. 1970-е гг. 80 х 62 см.
7. Мужской портрет. Бумага, гуашь. 1970-е гг. 60 х 42 см.
8. «Частная собственность». Бумага, гуашь. 1970-е гг. 80 х 62 см.
9. Лежащая обнаженная. Бумага, гуашь. 1979 г. 80 х 62 см.
10. Кантесса. Бумага, пастель. 1970-е гг. 80 х 62 см.
11. Человек-оркестр. Бумага, фломастер. 1970-е гг. 80 х 62 см.
12. Портрет. Бумага, фломастер. 1970-е гг. 80 х 62 см.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Read, H. Contemporary British Art / H. Read. – Penguin Books 1951. (Revised ed.1964). – 48 p. Penguin Books, 1951, 48 pp, sewn, orig.wrapper, 64 pp b.w. plates h.t., bibliography, series Pelican books A 250.
2. Из воспоминаний Подервянского Л. С., друга художника. Рукопись. Личный архив Папеты Е. В. – С. 3–4.
3. Автобиография Шульдиженко А. И. (копия). Личный архив Папеты Е. В. – С. 2.
4. Автобиография Шульдиженко А. И. (копия). Личный архив Папеты Е. В. – С. 3.
5. Автобиография Шульдиженко А. И. (копия). Личный архив Папеты Е. В. – С. 3–4.
6. Из воспоминаний Е. Г. Недорослова, друга художника. Рукопись. Личный архив Папеты Е. В. – С. 6.
7. Рекомендация для вступления в НСХУ В. Н. Лабанова, коллеги художника по монументальному цеху (копия). Рукопись. Личный архив Папеты Е. В. – С. 9.
8. Из воспоминаний художника В. Ф. Григорова, друга художника. Рукопись. Личный архив Папеты Е. В. – С. 6.
9. Автобиография Шульдиженко А. И. (копия). Личный архив Папеты Е. В. – С. 3–4.
10. Эренбург, И. Г. Графика Пикассо / И. Г. Эренбург, М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967. – 185 стр.: ил.
11. Полевой, В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. М. Полевой. – М.: Советский художник, 1989. – 456 с.: ил. – С. 320.

*Поступила в редакцию 22.10.2015 г.*