

7:477:76

ID ORCID 0000-0002-8634-8213

DOI 10.33625/visnik2021.01.077

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ «ЖОВТЕНЬ»

Мельникова У. П. Українське мистецтво доби тоталітаризму на прикладі творчого об'єднання «Жовтень». У статті досліджується стильова та змістова трансформація українського мистецтва 1930-х рр. у контексті творчості митців об'єднання «Жовтень». Ідеологічний тиск стає визначальним у діяльності українських митців. Час репресій призвів до занепаду мистецтва, згортання стильових напрямів. Індустриалізація в СРСР, проведена у 1930-х рр., заходи з прискорення розвитку промисловості – головні теми, які нав'язувались митцям. Ідеологічно заангажовані теоретичні засади нового мистецького стилю 1930-х яскраво проявились у декларації групи «Жовтень». До лав цього об'єднання, заснованого 1930 р., увійшли деякі колишні учасники АРМУ та ОСМУ. Прописана в декларації об'єднання теорія значно випереджала своє практичне втілення, самі ж художники поступово переходили до нових форм і змісту у своїх творах, не пориваючи зв'язків з національною та європейською школою.

Угрупування «Жовтень» стало лакмусовим папірцем тих явищ, що панували в мистецтві сталінської доби. Водночас він перекреслив усі досягнення вітчизняних об'єднань-попередників, створивши в Україні варіант всесоюзних ідеологічно заангажованих об'єднань.

Різкий перелом стався в мистецькому середовищі, коли питання форми перестало бути нагальною темою, а увага зосереджувалася на змісті творів. За зовнішнім піднесеним показним настроєм художніх творів, що, немов ширма, затуляв реалії часу, крилася скутість у мистецьких висловлюваннях, єдино «правильний» накреслений шлях, який унеможлилював власне графічне висловлювання. Відчутний ідеологічний прес, який спонукав митців відмовлятися від творчої самобутності, прагнути до максимальної реалістичності, додати у свої роботи зображення-кліше: портрети ідеологів, робітників, прапори, радянську символіку тощо. При цьому автори втрачали оригінальну індивідуальність, а твори – художню вартісність.

Ключові слова: тоталітаризм, декларації, пролетарське мистецтво, графіка, реалізм.

Melnykova U. Ukrainian Art of the Totalitarianism Epoch: the Case of the “Zhovten” Association. The present article focuses on the transformation of style and sense of Ukrainian art in the 1930s, in the

context of the “Zhovten” Association designers’ creativity. Ideological pressure became determinant in the work of Ukrainian artists. Period of repressions led to decay of art in general, and dramatic reduction in style directions. Industrialization in the USSR, carried out in the 1930s, and measures to accelerate the development of industry were the main themes imposed on artists. Ideologically biased theoretical foundations of the new artistic style typical for the 1930s were clearly manifested in the declaration of the “Zhovten” Association. The ranks of this association, founded in 1930, included some former members of the Association of Revolutionary Art of Ukraine and the Association of Contemporary Artists of Ukraine. The theory spelled out in the declaration of unification was significantly ahead of its practical implementation, the artists themselves gradually switched to new forms and content in their works, without breaking ties with the national and European school.

The “Zhovten” Association became a true litmus test of those phenomena that dominated in the art of the Stalin era. At the same time, it crossed out all the achievements of the associations-predecessors, creating a version of the all-Union ideologically engaged associations in Ukraine.

A sharp change took place in the artistic environment when the question of form ceased to be a vital topic. The attention was focused on the content of artworks. The ostentatious elated mood of works of art hid the realities of the time like a screen. It camouflaged serious constraint in artistic statements, offering the only “correct” chartered way forward that made it impossible for any artist to make their own graphic statements. A tangible ideological pressure prompted the artists to abandon their creative originality, and strive for maximum realism. They added cliché images to their works: portraits of ideologists, workers, flags, Soviet symbols, and the like. At the same time, the authors lost their creative identities, and their artworks were deprived of any artistic value.

Keywords: totalitarianism, declarations, proletarian art, graphics, realism.

Постановка проблеми. У дослідженні розглядається творчість українських художників у добу тоталітарного режиму. Тема варту актуалізації, адже вона розкриває трагічні сторінки деформації особистості автора, який змушений працювати в нав'язаних йому ідеологічних рамках. Творчі здобутки втрачають оригінальність, проте митці залишаються представниками сталих національних і європейських шкіл. Проблема актуальна в контексті комплексного вивчення історії українського мистецтва 1930-х рр.

Зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Робота виконана в межах наукової теми кафедри графіки ХДАДМ «Образотворча мова як засіб побудови художнього образу у візуальному мистецтві» (Номер державної реєстрації 0117U001522).

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що низка сучасних науковців, які вивча-

ють мистецтво 1920-х рр., або не розглядають наступне десятиліття, або ж тема наступного десятиліття зринає як підсумок 1920-х. О. Лагутенко точною перелому українського мистецтва називає 1932 р. та директивне проголошення «єдиного напрямку, який отримає визначену назву “методу соціалістичного реалізму”» [4, с. 42]. Дослідниця зазначає, що «наступ ідеології на мистецький процес відчувається у творчості дедалі більшого кола художників» [5, с. 213]. У 1930-х «стають звичними на художніх виставках і на вулицях міст твори, присвячені робітничій тематиці, героїчним будням, перемогам у виробничому змаганні» [5, с. 213]. Т. Павлова, досліджуючи творчість В. Єрмілова 1930-х, зокрема оздоблення інтер'єрів Палацу піонерів, вказує на сміливе для того часу рішення в стилі Баугауз – «у контексті прогресуючої “сталінської готики” радянських обширів» [7, с. 78]. А. Рудзицький, описуючи останню колективну роботу бойчукістів – розпис харківського Червонозаводського театру (1933–1935), зазначає, що він був виконаний уже в стилі соцреалізму. «Від початку митці працювали під постійним партійним тиском і контролем. Вони змінювали композиційні задуми відповідно до вказівок <...> аж доки врешті в остаточному варіанті з'явилися портрети вождів – Леніна, Сталіна, Постишева, піднесені над радісним натовпом, позбавленим національних рис [8, с. 90].

Процесом зростаючої ідеологізації Л. Соколюк називає 1930-ті рр., вказує на супровідні історичні події, що сприяли різкій зміні курсу в мистецькому просторі. Під натиском офіційної ідеології у творах графіків-бойчукістів з'являється радянська символіка, демонстрація радості та оптимізму [9, с. 73]. Твори починають «відповідати вимогам соціалістичного реалізму» [9, с. 155]. Зокрема у творчості С. Налепинської-Бойчук прослідковується спроба мисткині «піти на компроміс з партійними настановами», що призвело «до втрати самотності, художньої виразності, притаманних їй гравюрам 1920-х рр.» [9, с. 62]. За нових обставин «національна своєрідність всього зробленого школою в умовах сталінського режиму могла розглядатись його ідеологами лише як ворожа, антирадянська діяльність» [10, с. 7]. Також Л. Соколюк досліджує унікальний матеріал – репродукції тематичних гобеленів, виконаних за картонами бойчукістів, зазначаючи, що «помітне місце відводилося і образам вождів, славлення яких ставало одним із першочергових завдань радянського мистецтва 1930-х рр. І Ленін (Падалки), і Сталін (Седяра) зображені на тлі Дніпрогесу як символу соціалістичної індустріалізації в Україні, Ворошилов (Рокицького) – серед радісних, усміхнених селян,

щасливих завдяки перемозі колгоспного ладу» [10, с. 262].

У згаданих вище студіях започатковано розв'язання проблеми творчості митців у добу тоталітарного режиму. Проте тема потребує подальших студій на засадах комплексного підходу, що дозволить виявити неактуалізовані досі аспекти проблеми, і пропонується стаття є одним із кроків у цьому напрямку.

Мета дослідження: виявити взаємозв'язок теоретичних деклараційних заяв та їхнього практичного втілення у творах митців 1930-х рр. на прикладі діяльності угруповання «Жовтень»; розглянути критичні (супровідні) статті щодо мистецьких процесів у тогочасній періодиці, простежити трансформації художників-графіків як творчих особистостей під тиском ідеології.

Виклад основного матеріалу. Кінець 1920-х рр. характеризувався новим терміном – «великий перелом»: форсована індустріалізація, примусова колективізація сільського господарства, зміцнення тоталітаризму.

Унаслідок перевороту 1929 р. ситуація в українському культурному процесі зазнає істотних змін. Ідеологічний тиск початку 1930-х стає визначальним у діяльності українських митців. Час репресій призвів до занепаду мистецтва, згорання стильових напрямів. Індустріалізація в СРСР, проведена у 1930-х рр., заходи з прискорення розвитку промисловості – ось головні теми, яких мали на той час дотримуватися художники. Колишні учні відмовлялися від своїх учителів, через спровоковану взаємну ворожнечу розпадалися об'єднання. Суцільна підозра зруйнувала ту мистецьку ауру, що була сформована в 1920-ті рр., у час великої мистецької дискусії. Митці, щоб унебезпечитись від нападок і здобути лояльність влади, перебігають у новостворені об'єднання, які декларують відданість партійним директивам. Жорсткий відбір мистецьких творів на виставки за принципом революційного «правильного» змісту як визначального чинника – з часом позначився на характері самих творів мистецтва.

Теоретичні засади нового мистецького стилю 1930-х рр. з нав'язливою радянською ідеологією яскраво проявились у декларації об'єднання «Жовтень». До лав цього об'єднання, заснованого 1930 р., увійшли деякі колишні учасники АРМУ та ОСМУ. Про це угруповання одразу ж позитивно відгукнувся І. Врона, охарактеризувавши його як формування молодих сил, що «виразно ставлять перед собою завдання творити пролетарське класове мистецтво, акцентують цю класовість і пролетарський бойовизм» [1, с. 125]. Молодих художників новосформованого об'єднання теоретик схвально відзначив як «найпослідовніших

і безкомпромісових опозиціонерів проти старого бойчукізму, що намагаються активно проводити клясово-пролетарську лінію» [1, с. 129]. А найвиразнішим мотивом І. Врона назвав «підкреслення колективу й колективістичної природи пролетарської маси та її рухів» [1, с. 131]. Теоретик знав і походження цих ідей – «мотив, вільніше оперування успадкованими схемами бойчукізму та нарешті, зазначений уже пріоритет психоідеологічного настановлення, – ось що характеризує перші виступи групи. Своєї цілком сформованої художньої мови група ще не має і дати монументальні видатні твори ще не спромоглася, ведучи покищо фрагментарну, але напружену підготовчу роботу, збираючи сили, досвід, намагаючи шляхи» [1, с. 128].

Декларацію новоствореного художнього об'єднання «Жовтень» підписали В. Касіян, П. Король, Ф. Купман, В. Овчинніков, В. Онащенко, М. Рокицький, З. Толкачов, Є. Холостенко, архітектори М. Гречина, М. Холостенко та П. Юрченко [3, с. 130].

Після чіткого окреслення деклараційного «класового ворога» в ділянках культури й мистецтва, далі мав провадитися «підсилений соціалістичний наступ та викорчовування рештків капіталізму» [3, с. 124]. Ідея зводилася до формування єдино правильного художньо-пролетарського спрямування. Відтак загострилася боротьба з усіма формалістичними об'єднаннями, яких тепер зараховували до «попутників». Проголошувалися не естетичні принципи, а агресивні заклики до викривання ворога. Діяльність усіх інших мистецьких угруповань члени «Жовтня» сприймали вороже, як вияв активізації «буржуазних» і «дрібно-буржуазних» груп, що прагнули до зміцнення «виразно правої орієнтації» та спроб контрнаступу [3, с. 124].

Новим декларованим шляхом розвою художнього поступу було «використання мистецтва, як могутнього зняряддя клясової боротьби», «викорчовування рештків капіталізму», «невідкладне бойове завдання» [3, с. 124], «ІЗО-фронт» [3, с. 125], «єдиний фронт революційного пролетарського мистецтва» [3, с. 129].

Було проголошено народження пролетарського мистецтва, його нового типу в контексті соціалістичної революції, зміни суспільних формацій. Мистецтво пролетаріату мало стати антагоністом «буржуазного типу художньої практики з її камерно-естетницькими, ізольовано-станковими формами й індивідуалістичними методами художньої праці, зокрема – різними співвідношеннями окремих видів мистецтва» [3, с. 125].

Митці декларативно опротестовували «пасивне сприйняття дійсності та пасивне відби-

вання її в мистецькій творчості, властиві різноманітним епігонам, що наслідують різні стилі минулого» [3, с. 127]. Звичайно, розпочалася боротьба з АРМУ, ОСМУ та АХЧУ: «Ми проти абстрактного формалізму, та самодостатнього техніцизму й естетизму, що мають ідеалістичне підґрунтя і в теорії й практиці» [3, с. 127]. Щоби «позбутись індивідуалістично-замкнених форм художньої роботи», представники пролетарського мистецтва планували «шукати громадського замовлення на свою практику» [3, с. 127].

Пролетарський художній стиль мав сформуватись у ході колективної співпраці митців різних кваліфікацій: архітекторів, художників-монументалістів, скульпторів та ін. Явно запозичивши принципи виробничого мистецтва попередніх угруповань, об'єднання подавало концепцію «колективного» замовника та «колективного» виконавця, що й визначало критерій, так би мовити, «пролетарськості» мистецтва. Гасла, що подавались як новий струмінь, насправді були скальковані з декларацій попередніх об'єднань.

Щодо боротьби за «українську пролетарську культуру», то не йшлося про якісь національні особливості чи пріоритети в мистецтві. Україна розглядається тут скоріше як територія, що на ній принципи марксистсько-ленінської теорії запроваджуються в мистецтво.

Марксистська критика відтоді мусила не лише відстежувати й визначати мистецькі процеси, а й «виступати як активний борець на образотворчому фронті, за клясові інтереси пролетаріату» [3, с. 128]. Зокрема вказувалося на те, що «...треба боротись проти різноманітних механістичних тенденцій, проти всіляких проявів опортунізму, не кажучи вже про ворожу буржуазно-ідеалістичну критику всіх відтінків, про різноманітні еkleктичні й ревізіоністські "теорії", "системи" та школи» [3, с. 129].

Варто зауважити, що з такими розгалуженими й докладними ознаками ворожих тенденцій список імовірних ворогів пролетарського мистецтва міг збільшуватися безкінечно.

Задля утворення єдиного фронту революційного пролетарського мистецтва в СРСР була намічена співпраця з російськими угрупованнями, зокрема «Жовтень» декларував свою суголосність із ВОПРА, ІЗОРМ, ІЗО-забоєм, пролетарським крилом ОМАХР, АХРР, «Октябрія» та ін. [3, с. 129]. Таким чином, декларувалася спорідненість із російськими угрупованнями й цілковите несприйняття українського мистецтва.

«Жовтень» перекреслив усі досягнення вітчизняних об'єднань-попередників, створивши в Україні варіант всесоюзних ідеологічно заангажованих об'єднань. Теорія пролетарського

мистецтва в 1930-ті рр. зазвучала з новою силою, страхаючи своїми радикально-непримиренними ідеологічними директивами. Проте варто зазначити, що угруповання стало справжнім лакмусовим папірцем тих явищ, що панували в мистецтві сталінської доби.

Як зауважив І. Врона, когорта митців, що вишла з бойчуківської школи, «ламала традиційну форму, виходячи вже не з форми і не через її призму розглядаючи дійсність та соціальну тематику, а навпаки, використовуючи придатні, цінні елементи цієї форми, особливо широку узагальнювальну монументальну композицію, щоб виявити потрібний ідеологічний зміст, актуальну соціальну тематику» [1, с. 130].

Різкий перелом стався в мистецькому середовищі, коли питання форми перестало бути нагальною темою, а увага зосереджувалася на змісті творів. Відповідно, у мистецтвознавчих статтях цей зміст майбутніх творів було докладно сформульовано. Він полягав «у змалюванні трудових епізодів, і індустріального будівництва, і машин і т. д., ми повинні показати людські відносини, з допомогою цих машин, тракторів, предметів і т. д. здійснювані; ми завжди повинні показати, дати відчуття глядачеві клясову боротьбу» [6, с. 66].

До таких «шукань методу пролетарського мистецтва» долучився В. Касіян [11, с. 32]. На відміну від періоду його творчості 1920-х рр., де переважали складний ритм пластичних форм і штрихів, роботи наступного десятиліття мають перенасиченість та одноманітність деталей, ритміка губиться в деталях, дрібних штрихах. Із гіперболізованою експресією В. Касіян передає рвучкі рухи робітників у композиції «Крицевий промфінплян» (1930) (Іл. 1). Їхні постаті різко нахилені назад, виразність підсилена контрастними тонами, за допомогою яких художник моделює форму. Живі фігури, динаміка були відтворені з документально змальованих виробничих процесів, що проходили на Донбасі [11, с. 27]. Ця робота виконана ще в стилі творів художника 1920-х рр., де зміст поступається формі.

Монументально масивні постаті робітників промальовані з передачею важкості статур та чітких рухів у композиціях із серії В. Касіяна «Донбас-будівництво». Виразної динамічності додають композиції розміщені по діагоналі кремезні фігури у творі «Металургійники» (1929), а застосована техніка меццо-тинто додає живописної фактурності й цілісності змальованих об'ємів, що виразно проступають крізь розпечений простір заводу. Потракткування монументальних форм нагадує принципи зображення в бойчукістів. Та ж сама техніка застосована в композиції «Бесмер»

(1930) (Іл. 2). Фігури розвернуті на глядача, тому динаміка тут внутрішня, що проходить не ззовні, а всередині групи робітників.

Деякі твори митця, датовані 1931 р., цілком відповідають загальним вимогам доби: зміст грає важливу роль, навіть подекуди на шкоду композиції. Наприклад, занадто розпорошено виглядає дереворит В. Касіяна «Колективізація» (1931) (Іл. 3). Маса людей, рівномірно розміщена по всьому листу, має вигляд однорідної рельєфної поверхні. Контрастно виділений центр залишає праворуч і ліворуч однакові за пропорціями й тоном зображення селян. Не краще вирішена й композиція «Соціалістичне будівництво» зі шмуцтитулу до збірки гравюр «В країні Рад» (1931). Чітко по центру розміщена юрба людей, посеред якої художник світлою плямою на темному тлі виокремлює обличчя Сталіна. А зображений темний силует Леніна з простягнутою вперед рукою має низку невизначностей і помилок у рисунку. У дереворитах «Колективізація», «Соціалістичне будівництво» бачимо використання того ж самого зображення-кліше: постаті з рвучко простягнутою вперед рукою на тлі прапора.

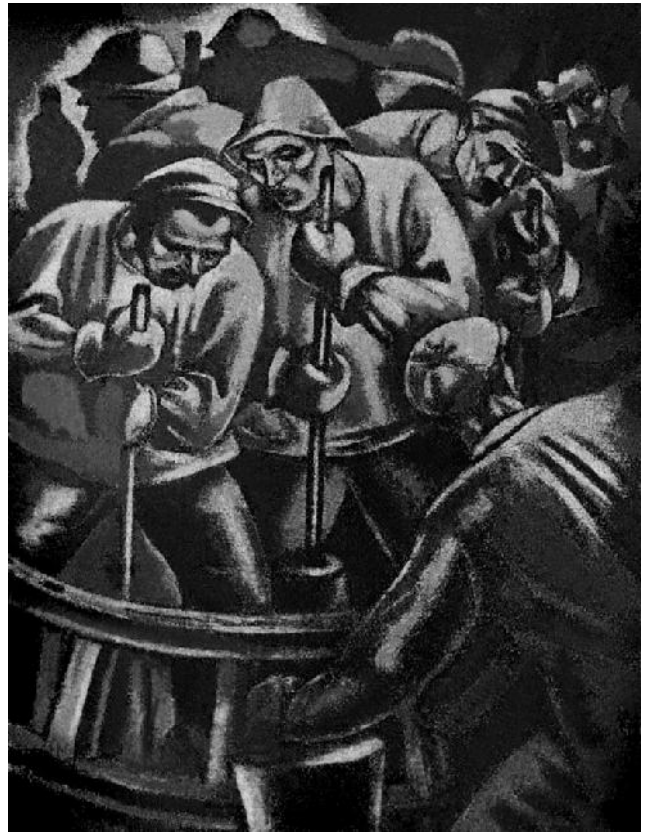
Не коментуючи композиційної побудови творів, Д. Чукин наголошував, що головним завданням художника було «відбити не окремі епізоди будівництва, а синтезу цілого процесу і разом з тим показати участь трудящих у будівництві соціалізму та умови їхнього життя, протиставляючи таким способом перевагу соціалістичної системи старій, капіталістичній» [11, с. 27].

Не досить характерною роботою для бойчукіста М. Рокицького, який виступив у співавторстві з В. Касіяном, була обкладинка до «Альманаху мистецького об'єднання "Жовтень"» (1930) (Іл. 4). Її стиль продовжує традиції книгодрукування 1920-х рр. Це мінімальне використання кольорів, лаконічний чорний шрифт без карбів і червоні прямокутники, що утворюють шахову мозаїку. Напруга в контрастах кольорів та зіштовхнення площин літер і тла несподівано передають ту психологічну напругу й дисонанс, що відчувалися на початку 1930-х рр.

На відміну від творів В. Касіяна, у якого на той час відчувався надлам у творчості в нав'язаному йому реалістичному потрактуванні, пристосуванні до кон'юнктурної політизації в мистецтві, творчість М. Рокицького мала логічний розвій стилю бойчукістів, від якого сам автор відмежувався, але який був надзвичайно виразним у творчих пошуках митця. На це, зокрема, вказує низка композицій із циклу «Боротьба – будівництво», що були надруковані на шпальтах альманаху «Жовтня» (1930). Художник максимально ущільнює внутрішній простір ар-



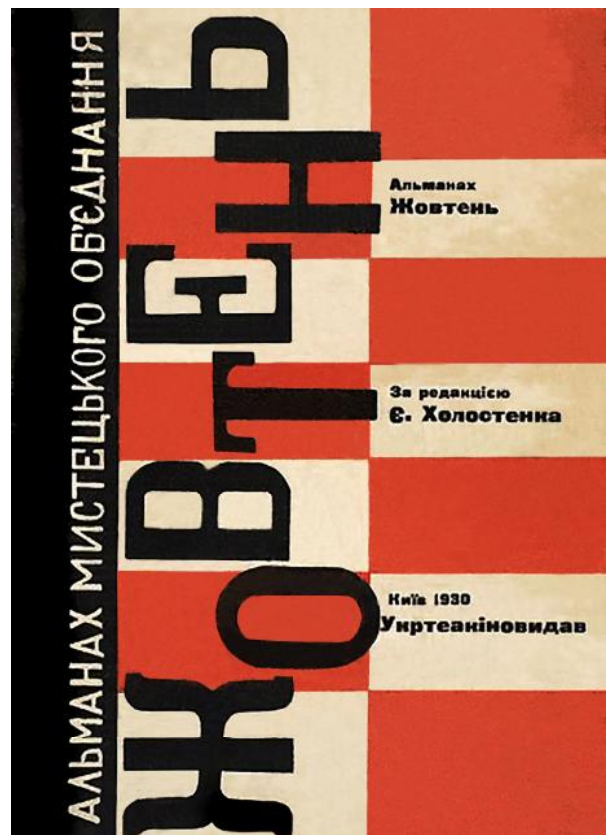
Іл. 1. В. Касіян. Крицевий промфінплян. Дереворит. 1930¹



Іл. 2. В. Касіян. Бесемер. Із циклу «Донбас-будівництво». Меццо-тинто. 1930²



Іл. 3. В. Касіян. Колективізація. Дереворит. 1931³



Іл. 4. М. Рокицький, В. Касіян. Обкладинка до «Альманаху мистецького об'єднання «Жовтень»⁴

¹ . [.]. , 1931. [. 20].

² . [. 17].

³ . [. 19].

⁴ « / , 1930 . 1. 79 .

куша, розташовуючи фігури близько одну до одної. Композиційно лист поділений навпіл: згори чітким кроком ступають загони військ, унизу – у зворотному напрямі похилені постаті солдатів несуть на плечах труни із загиблими в бою товаришами. Центром композиції стає нерозривна смуга трун, – саме так художник акцентує увагу на марнотності війни та зворотному боці її романтичних прагнень.

За допомогою ритмічної геометризації вибудовується графічний аркуш Є. Холостенка з цього ж альманаху (1930). Найперше, що сприймається у творі, – це конструктивна будова, яка немов на очах виростає з-під рук та інструментів робітників. Художник оспівує кропітку працю, де все поєднано в одне ціле зі структурою складної архітектонічної споруди.

За зовнішнім піднесеним показним настроєм, немов ширма, затуляв реалії часу, крилася скутість у мистецьких висловлюваннях, єдино «правильний» накреслений шлях, який унеможливив власне графічне висловлювання.

Як указував П. Голубенко, мистецтво, котре досягло розквіту в 1920-х рр., було суто європейським явищем, що не поєднувалося з неєвропейською російською імперією. І внаслідок недовготривалої боротьби цих двох культур українське мистецтво було знищено [2, с. 73].

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших наукових розвідок. Ситуація в українському культурному процесі зазнала істотних змін унаслідок перевороту 1929 р. Ідеологічний тиск початку 1930-х став визначальним у діяльності українських митців. Тематика творів поступово уніфікувалася, звужилася через ідеологізацію та політичну заангажованість при жорсткому відборі робіт на виставки. Питання мистецької форми перестало бути визначальним, а увага зосереджувалася на ідеологічному змісті творів. Угрупування «Жовтень» було втіленням тих явищ, що панували в мистецтві сталінської доби. З його появою загострилася боротьба з усіма формалістичними об'єднаннями на теренах України.

З огляду на досліджені теоретичні джерела та матеріали практичної роботи учасників угруповання «Жовтень», можемо підсумувати, що прописана в декларації теорія значно випереджала своє практичне втілення, самі ж художники поступово переходили до нових форм і змісту у своєму мистецтві, не пориваючи зв'язків з національною та європейською школою. Лише у творах більш пізньої доби відчутний ідеологічний прес, який спонукав митців відмовлятися від творчої самобутності, прагнути до максимальної реалістичності, додавати у свої роботи зобра-

ження-кліше: портрети Сталіна, Леніна, постаті робітників, прапори, радянську символіку тощо. При цьому автори втрачали оригінальну індивідуальність, а твори – художню вартісність. У подальших наукових розвідках планується продовжити вивчення теми українського мистецтва 1930-х рр.

Література:

1. Врона Ів. Українське малярство на реконструктивному зламі. *Критика*. 1931. № 1. С. 118–137.
2. Голубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин. Київ : Дніпро, 1993. 447 с.
3. Деклярація мистецького об'єднання «Жовтень». *Критика*. 1930. № 6. С. 123–130.
4. Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття : [навч. посіб.]. Київ : Грані-Т, 2011. 184 с.
5. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
6. Маца І. Про творчу методу пролетарського образотворчого мистецтва. *Критика*. 1931. № 6. С. 60–75.
7. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну. Київ : Родовід, 2012. 108 с.
8. Рудзицький А. Ілюстратор «Кобзаря» Василь Седляр та його доба. Київ : Мистецтво, 2019. 240 с.
9. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків : Видання часопису «Березиль» ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2002. 224 с.
10. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.
11. Чукин Д. [Чукін Д.]. Василь Касіян / ред. і передм. проф. С. Таранушенка. Харків : Рух, 1931. 58 с., 20 арк. іл.

References:

1. Vrona, Iv. (1931). *Ukrainske maliarstvo na rekonstruktyvnomu zlami* [Ukrainian painting on a reconstructive fracture]. *Krytyka*, 1, 118–137. [In Ukrainian].
2. Holubenko, P. (1993). *Ukraina i Rosiia u svitli kulturnykh vzaiemyn* [Ukraine and Russia in the light of cultural relations]. Kyiv : Dnipro. [In Ukrainian].
3. Deklaratsiia mystetskoho obiednannia "Zhovten" [Declaration of the Art Association "Zhovten"]. (1930). *Krytyka*, 6, 123–130. [In Ukrainian].
4. Lahutenko, O. (2011). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX st.* [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
5. Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX st.* [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
6. Matsa, I. (1931). Pro tvorochu metodu proletarskoho obrazotvorchoho mystetstva [About the creative method of proletarian fine arts]. *Krytyka*, 6, 60–75. [In Ukrainian].
7. Pavlova, T. (2012). *Vasyl Yermilov zhde vesnu* [Vasily Yermilov is waiting for spring]. Kyiv : Rodovid. [In Ukrainian].
8. Rudzytskyi, A. (2019). *Iliustrator "Kobzaria" Vasyl Sedliar ta yoho doba* [Illustrator of "Kobzar" Vasyl Sedlyar and his time]. Kyiv : Mystetstvo. [In Ukrainian].
9. Sokolyuk, L. (2002). *Hrafika boichukistiv* [Graphics of Boychukists]. Kharkiv : Vydannia chasopysu "Berezil"; New York : Vydavnytstvo M. P. Kots. [In Ukrainian].
10. Sokolyuk, L. (2014). *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola* [Mykhailo Boychuk and his school]. Kharkiv : Vydavets Savchuk O. O. [In Ukrainian].
11. Chukyn, D. [Chukin, D.]. (1931). *Vasyl Kasiian* [Vasily Kasiyan]. (S. Taranushenko (Ed.)). Kharkiv : Rukh. [In Ukrainian, in German].