

УДК 741(477)"1941/1945"

Цитування:

Майстренко-Вакуленко Ю. В. Фронтний рисунок українських митців періоду Другої Світової війни. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 57-66.

Maystrenko-Vakulenko Yu. (2021). Frontline Drawings of Ukrainian Artists of the Second World War Period. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 57-66 [in Ukrainian].

Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри сценографії
та екранних мистецтв*

*Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури*
<https://orcid.org/0000-0002-9796-7781>

ФРОНТОВИЙ РИСУНОК УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ПЕРІОДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Метою статті є визначення кола провідних українських художників, які у період Другої Світової війни перебували у складі військ Робітничо-Селянської Червоної Армії (РСЧА) й працювали у галузі рисунка; дослідити жанрову, художньо-стильову структуру, а також матеріали й техніку виконання фронтних рисунків; виявити особливості відтворення часопростору у фронтному рисунку українських художників. **Методологія.** В основу дослідження покладено принцип історизму, поєднання історико-культурного, контекстуального методів, мистецтвознавчого образно-стилістичного і системно-порівняльного аналізу. **Наукова новизна.** У фронтному рисунку мали виразний прояв особливості людської психології сприйняття. Ущільнення часового поля в рисунках фронтних художників зумовлено не лише доктриною соцреалізму, в основу якої було покладено просторову тривимірність, а й особливостями сприйняття людиною часопростору в стресових умовах. Це також пояснює відмінність у відображенні часу в рисунках, створених митцями в умовах фронту та евакуації. Художники, період навчання яких припав на роки авангарду, впровадження в навчальних закладах викладання формальних основ мистецтва, досягли значно глибшого і ширшого трактування в рисунку часопросторових категорій. **Висновки.** Фронтні зарисовки – це образотворчі щоденники: записи, нотатки, які були покликани стати тригерами для спогадів, для подальшого написання образотворчих «мемуарів» – картин на тему війни. Ця тема радянської пропаганди стане пропускнуою на майбутні десятиліття в усіх мистецьких сферах, як художній, так і літературній, музичній, кіно-театральній тощо, забезпечуючи благовоління партійних керівників та пошану пересічної радянської людини. Піднесення над спрощеною метою фіксації моменту, уміння надати уривку подій значення епічного узагальнення вирізняють аркуші Сергія Григор'єва, Зиновія Толкачова, Василя Овчиннікова, Анатолія Петрицького, Георгія Меліхова, Антона Комашки та інших видатних українських художників.

Ключові слова: рисунок, український рисунок, фронтний рисунок, начерк, Друга Світова війна, портрет, пейзаж.

Maystrenko-Vakulenko Yuliya, Candidate of Art History, Associate Professor, Head of Department of Scenography and Screen Arts, National Academy of Fine Art and Architecture

Frontline Drawings of Ukrainian Artists of the Second World War Period

Purpose of the article. During World War II, hundreds of Ukrainian artists were at the front. The drawings they created were a powerful source of propaganda for the Soviet regime. At the same time, in the general unity of the full-scale front-line drawing the individual features of artists of great artistic skill are clearly traced. The aim of the article is to determine the circle of leading Ukrainian artists who during the Second World War were in the troops of the Workers 'and Peasants' Red Army (RSCA) and worked in the field of drawing; to study the genre, artistic and stylistic structure, as well as materials and techniques of frontal drawings; identify the features of the reproduction of space-time in the front-line drawing of Ukrainian artists. **Methodology.** The study is based on the principle of historicism, a combination of historical and cultural, contextual methods, art history image and stylistic and system-comparative analysis. **Scientific novelty.** Peculiarities of human psychology of perception were clearly manifested in the drawing of frontline artists. The compression of the time field in the drawings of frontline artists is due not only to the doctrine of socialist realism, which was based on spatial three-dimensionality, but also to the peculiarities of human perception of time and space in stressful conditions. This also explains the difference of time display in the drawings created by the artists in the conditions of the front and evacuation. Artists, whose period of study coincided with the years of the avant-garde, the introduction of formal foundations of art in educational institutions, have achieved a much deeper and broader interpretation in the drawing of temporal and spatial categories. **Conclusions.** Frontline sketches were pictorial diaries:

notes, sketches that were intended to be triggers for memories, for further writing of pictorial "memoirs" - paintings on the theme of war. This theme of Soviet propaganda will become a pass for future decades in all artistic spheres, both artistic and literary, musical, film and theater, etc., ensuring the favor of party leaders and the respect of the average Soviet man. Drawings of Serhiy Hryhoriev, Zinovy Tolkachov, Vasyl Ovchynnikov, Anatol Petrytsky, Georgy Melikhov, Anton Komashko and other prominent Ukrainian artists are distinguished by the ability to give the passage of events the meaning of epic generalization, elevation above the simplified goal of capturing the moment.

Keywords: drawing, Ukrainian drawing, frontline drawing, sketch, the Second World War, portrait, landscape.

Актуальність теми дослідження. Протягом Другої Світової війни і багатьох десятиліть по тому фронтовий рисунок був потужним джерелом агітаційної пропаганди радянського режиму. Тематика фронту відкривала художникам двері до офіційних радянських структур; ці твори склали ядро чисельних виставок, як в роки війни, так і після її завершення, їх охоче друкували у каталогах колективних та персональних виставок, закупували до музейних колекцій. За словами О. Роготченка, «військовий художник, набуває вже зовсім іншого статусу. (...) митець, особливо фронтовик, перетворюється на виконувача державного замовлення» [27, 247–248]. Концепт соціалістичного реалізму виступав тим спільним знаменником, який урівнював мистецькі таланти, темпераменти і стилі, вимагаючи від художника «бачити в цьому житті лише те, що дозволяла бачити партія» [2, 186]. І тим не менш, у загальній єдності натурального фронтового рисунка, завданням якого було зберегти документальну хроніку, підкресливши звитяжність та бойовий дух радянської армії або звірства фашистів, виразно простежуються індивідуальні риси художників великого мистецького хисту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підлеглість художника в роки Другої Світової війни радянським ідеологічним доктринам було доведено рядом науковців. До цієї теми зверталися українські мистецтвознавці, культурологи та історики С. Білокінь [3], О. Голубець [7], В. Гриневич [9], О. Криволапов [15], О. Лагутенко [16], О. Роготченко [27; 29]. Переосмислення подій Другої Світової війни з позицій сьогодення викладено у статтях двотомника «Україна в Другій Світовій війні: погляд з XXI століття» [29]. Канадська дослідниця М. Кемпі наразі вивчає «візуальний досвід радянських учасників бойових дій (...) шляхом розгляду рисунків солдатів-фронтовиків» [37]. Дослідивши радянську риторичку, її роль у формуванні світоглядної ідеології суспільства починаючи з 1930-х років, М. Кемпі виявила «ідею сильної політизації щоденного життя в СРСР ще до початку конфлікту, що призвело

до того, що ці люди стали ще більш прониклими для пропаганди війни» [33, IV]. Сучасне переосмислення тогочасних подій, «зміщення центру уваги від масштабних політичних колізій, військових операцій, соціально-економічних процесів у бік людини, її життєвих стратегій, переживань, моделей поведінки фактично відкрило "паралельний" світ війни» [29, 5].

Мета дослідження. Визначити коло провідних українських художників, які у період Другої Світової війни перебували у складі військ Робітничо-Селянської Червоної Армії (РСЧА) й працювали у галузі рисунка; дослідити жанрову, художньо-стильову структуру, а також матеріали й техніку виконання фронтових рисунків; виявити особливості відтворення часопростору у фронтовому рисунку українських художників.

Виклад основного матеріалу. В роки Другої Світової війни творча діяльність українських художників була цілком підпорядкована радянській агітаційній машині, адже «наростаюча ідеологічна агресія аж ніяк не могла обходитися без залучення засобів мистецької пропаганди» [7, 57]. Життя художників регламентувалося розпорядженнями Управління у справах мистецтв, Політуправліннями фронтів; художники працювали як представники ТАРС у різних містах, у видавництвах, були співробітниками фронтових та армійських газет.

Більшість членів Спілки радянських художників УРСР (СРХУ), художників-співробітників різних установ, викладачів та студентів мистецьких навчальних закладів було евакуйовано до Середньої Азії та Уралу. З художників, що вже здобули собі ім'я, а головне, благовоління радянської влади, у складі військових частин перебували, насамперед, ті, хто всією душею щиро вірили в ідеали радянського устрою. Дехто з них брав участь ще у Першій Світовій війні, і, маючи военний досвід, вони прагнули прислужитися державі. Таким, зокрема, був учень Іллі Рєпіна, ректор Харківського художнього інституту 1927–1933 років, Антон Комашко. Частина художників були призвані радянською владою

на військову службу наприкінці 1930-х, коли перспектива Другої Світової війни стала неминучою. Їхнім головним завданням було працювати «на складному ідеологічному фронті» [28, 324], використовуючи свій фаховий талант для утвердження віри пересічного радянського солдата у комуністичні ідеали, забезпечуючи «його повну ідеологічну індоктринацію» [33, 153], фіксувати здобутки радянської армії, створюючи мистецьку хроніку подій. Серед них були, зокрема, Іван Макогон, Анатолій Іовлев, Микола Родін, Зіновій Толкачов, Сергій Григор'єв, який закінчував навчання в Київському артилерійському училищі. Безпосередньо у бойових діях брали участь, насамперед, студенти або випускники художніх інститутів та училищ передвоєнних років: серед них – Микола Базилев, Олександр Будніков, Георгій Меліхов, Іван Гуторов, Василь Любчик, Василь Зайченко, Іван Кириченко, Федір Кличко (загинув у 1942 році), Григорій Боня, Сергій Шишко, Олександр Белов, Володимир Масик, Борис Піаніда, Юрій Балановський, Аркадій Русин, Михайло Кокін, Петро Магро, Сергій Подерв'янський, який на початок війни перебував на строковій службі. Серед сотень художників, які перебували у складі РСЧА, були митці Михайло Глущенко, Володимир Костецький, Іван Лось, Борис Романовський, Микола Сліпченко, Лев Худяк, Микола Павлюк, Борис Білопольський, Сергій Конончук (загинув у 1941 році) та багато інших.

Художників фронту та евакуації об'єднувала робота над темою політичної агітації: карикатурою, агітками, плакатом, політичною графікою, що друкувалася в періодиці [15, 171]. Художники, що входили до бойових частин, забезпечували також наочну агітацію для воїнів у вигляді рисованих від руки стінгазет та плакатів для агітбригад, організовували фронтові пересувні виставки для клубів тощо. Під час війни проводилися художні виставки, які мали сприяти піднесенню бойового духу: у 1942 році у прифронтових містах Південно-Західного фронту було відкрито виставку творів художників-фронтовиків, виставку рисунка та карикатури художників-фронтовиків. У 1943 році, коли вся територія України була захоплена німецькими військами, художні виставки, у тому числі персональні, проводилися лише в евакуації; але вже у 1944 році у звільненому Києві пройшла виставка етюдів та рисунків бригади художників-

фронтовиків, виставка живопису, скульптури та графіки, виставка «Перший український фронт», а також художні виставки в Дніпропетровську, Івано-Франківську (Станіславі), Львові, Харкові, Чернігові; у 1945 році кількість виставок та учасників стрімко зростає, розгортаються пересувні експозиції творів митців з інших республік Радянського Союзу [5].

«Окрім плакату, – зазначала О. Лагутенко, – таким же важливим у цей трагічний час був малюнок, скромний начерк олівцем у польовому блокноті чи альбомі. Саме ці замальовки з натури стали документами доби. (...) Фіксуючи портретні риси однополчан, художники ніби дарували цим людям вічне життя, протидіяли всевладдю смерті. І нині дивує те, що майстри цієї камерної графіки зуміли створити такі сильні твори, які підкорюють і своєю щирістю, і навіть поетичністю» [16, 48]. Основними жанрами фронтового рисунка були портрет та пейзаж, побутові зарисовки; значну частину складають ескізи та композиційні пошуки майбутніх картин. Часто натурні начерки виконувалися у якості підготовчих рисунків до станкових живописних творів. «Документальний характер» [27, 271] фронтових начерків неодноразово відмічався дослідниками. Це достовірні кадри, хроніка, яка була покликана фіксувати реальність, іноді, особливо в начерках молодих художників – студентів та вчорашніх випускників, – дещо відсторонено, навіть беземоційно, начебто залишаючи відчуття художника за межами аркуша. Такі зарисовки досить часто мають учнівський характер, це начерки-хвилинки, які не піднімаються над моментом, не досягають узагальнення, паралелей із вічністю. Це мить, момент, стоп-кадр, спроба вхопити «непомітно зникаючий в минулому край спливаючого теперішнього» [34, 94]. Переважна більшість аркушів має зазначену дату та місце виконання рисунка, що додатково прив'язує мотив до певної точки перетину часу та простору, яку Анрі Бергсон визначав як «одночасність» [1, 97]. Композиції, ескізи до картин, створені на базі таких зарисовок, мають виразне літературно-оповідне підґрунтя. Рисунок, таким чином, стає позбавленим його природної якості – відтворювати тривалість часу у самому процесі рисування – «не готову, постійну дійсність, а її становлення» [4, 26]. Сучасними дослідниками доведено, що особливості сприйняття людиною часу залежать від різних обставин (віку, статі, стану здоров'я,

психічного стану, втоми тощо), і психологічний час, таким чином, визначається як зовнішніми, так і внутрішніми факторами [36, 574]. Крім того, залежно від типу поставленого завдання, у людини включаються різні ділянки мозку, які відповідають за просторову та часову орієнтацію (незважаючи на значне перекриття цих областей мозку). Наприклад, «контроль тимчасової орієнтації у завданнях зі швидкою реакцією включає ділянки мозку, які беруть участь у просторовій орієнтації уваги» [35, 10371]. Таким чином, звуження відчуття часової тривалості та укорінення образу у посталому – у просторі [32, 321], яке простежується в реалістично-сюжетних (більш чи менш віртуозних) аркушах Юрія Балановського, Івана Гуторова, Анатолія Волненка, Сергія Борейка, Гавриїла Сороколетова, Сергія Єржиковського, Григорія Томенка, Лева Ходченка, Миколи Павлюка, Казимира Агніт-Следзевського, Володимира Масика, значною мірою обумовлене реакцією людської психіки на стресові обставини.

Серед сотень начерків, реалістичних натурних рисунків, кожен з яких фіксував конкретну точку часопростору – частинку величезного пазла реальності – особливої уваги заслуговують твори тих художників, яким вдавалося вийти за вузькі межі наративності соцреалізму, «розширити» рамки кадру, досягти втілення складних філософсько-естетичних категорій. Зважаючи на жорсткі обмеження, накладені ідеологією, на необхідність співіснувати із вимогами радянської дійсності, таких митців було небагато: «Українські радянські митці, спостерігаючи, як унаслідок репресій та терору звужується коло найближчих друзів і колег (...) мали дуже обмежений вибір: або загинути в таборах, або перетворитися на слухняних приспівників режиму» [9, 444]. Яскравою ілюстрацією цього вимушеного вибору є текст листа видатного українського художника-авангардиста Анатолія Петрицького до секретаря компартії України Микити Хрущова від 14 червня 1943 року, в якому Петрицький, вживаючи необхідну на той час патетично-радянську риторику прославлення партії та «Великого Сталіна», просить відрядити його на передову для збору матеріалу до картин: «Я прошу Вас послати мене на фронт або прифронткову смугу щоб робити зарисовки, збирати матеріал про людей героїв, що борються під стягом Сталіна, збирати матеріал на основі якого можна буде

писати картини для народу про діяльність героїв-більшовиків» [17, арк. 3]. В умовах радянського устрою художник мав спершу отримати дозвіл на будь-який вид творчої діяльності. За піврічний термін перебування на фронті (з червня по листопад 1943 року) [8, 33–35] Анатоль Петрицький створив сотні зарисовок та начерків. Як і всі інші українські митці авангардного спрямування, від 1930-х років Петрицький був вимушений обмежити поле своїх творчих пошуків сюжетною оповідністю. Проте роки попереднього досвіду у царині модернізму не розчинилися безслідно під тиском нових вимог. Основним засобом виразності фронткових рисунків Петрицького виступає лінія – навіть згущення тону сформовано за рахунок ущільнення лінійного напруження. Відмітною рисою художньої мови є експресія, пошуки певного ієрогліфу, лінійного знаку виразності, як зовнішньої мови тіла, так і внутрішнього емоційного руху людини – особистості, яка тривало перебуває в загрозливих для життя обставинах, в умовах травмуючого надмірного стресового навантаження бойових дій. «...Повнота пластичного вираження була для Петрицького символом віри, що рятує од відчаю. Художник бачив світ покаліченим, але не мертвим...» [8, 35].

Особливим чином Петрицький трактує складки одягу, які несуть у собі приховану, наче закручену у пружину, внутрішню динаміку «складки в складці». Часто художник настільки захоплюється цим вихором енергії, що бганки одягу на його рисунках починають жити окремим життям, у власному просторі, відмежовуючись від об'єму – першопричини, що визначає їхню форму. Подібно до міркувань Ж. Дельоза, який вважав, що «згини в душі подібні до складок матерії і в силу цього керують ними» [10, 169], Анатоль Петрицький прагнув втілити складність, суперечливість і багаторівневість людських переживань за рахунок відтворення динамічної структури складок одягу, доходячи місцями експресивної хаотичності. Одяг людини є одним з видів її зовнішнього розширення: «Одяг і житло як розширення шкіри й механізмів температурного контролю є засобами комунікації, насамперед у тому сенсі, що вони формують і перевпорядковують взірці людської асоціації та спільності» [20, 144]. Військова форма нівелює людські особистісні якості, уніфікуючи усі прояви індивідуальності; згідно військового уставу, навіть складки мають бути певним чином розправлені. Зосереджуючись на відтворенні

мішанини з бгнок на військовому одязі, які сплющують, камуфлюють відчуття загального об'єму, Петрицький пов'язує походження імпульсу їхнього утворення як із зовнішніми, так і з внутрішніми факторами. Згідно Ж. Дельоза, «Один і той самий рух по відношенню до деривативних сил завжди визначається ззовні, через зовнішні імпульси, а по відношенню до сил первісних – як впорядкований зсередини» [10, 25]. Отже, з одного боку, людськими долями керують обставини, непередбачувані будь-якими уставами та інструкціями, але також і внутрішній фактор – воля, що походить з середини душі, «як інтер'юрна тілові, як “причина руху, що вже перебуває в тілі” і очікує від зовнішнього середовища лише усунення перешкод» [10, 25].

Серед рисунків художника зустрічаються аркуші із беззмістовними, на перший погляд, абстрактними лініями [25, арк. 17, 20–23, 29, 33; 26, арк. 3, 9]. Простежуючи поступове, від аркуша до аркуша, проявлення предметності через зростаюче насичення матеріалом, можна відчутти, як здійснювалося художником шукання композиційного структурування простору. Експресивний штрих аркуша, що зображує поле після бою [24, арк. 1], відтворює нерівності землі, окопи, воронки, залишки зброї та тіла вбитих солдат як єдину рельєфну цілісність. Експресивну монолітність бойових частин, що хвилею піднялися в атаку, втілено подібними виразними засобами [25, арк. 15].

Ставлення до площини аркуша як до потенційної енергії виразності простежується у фронтових рисунках ще одного українського авангардиста, Василя Овчиннікова, який пройшов у 1920-ті роки – у період розквіту КДХІ – школу «Фортеху» (формально-технічних дисциплін), навчався формальним засадам мистецтва у М. Тряскіна, К. Єлеви, П. Голуб'ятникова, О. Богомазова, М. Рокицького [12]. Він втілює своє відчуття ритму та вміння оперувати формальними складовими композиції в ряді начерків до циклу «Зруйнований Сталінград», виконаних в лютому 1943 року [22]. Зруйновані війною міста та села, спустошення та руїна знайшли втілення у рисунках багатьох художників періоду війни, проте далеко не всім вдалося поєднати образно-літературну складову цієї теми із впевненим формально-мистецьким втіленням. Лаконічні начерки Василя Овчиннікова композиційно грамотні, в них немає випадковостей та неточностей: художник використовує зруйновані стіни

міста, насамперед, як формальні елементи композиції – він шукає найвлучніше сполучення ритмів вцілілих стін та зруйнованих провалів із площинами неба та землі, пробує виразальні можливості різних форматів: і видовженої горизонталі, і квадрату. Овчинніков шукає співвідношення ритмів контурної лінії зубців-руїн до маси будівлі та до маси неба, ускладнюючи ритм вертикалей та горизонталей діагональними перехрестями протитанкових їжаків на тлі білого паперу – землі, вкритої снігом. Цілісний масив-моноліт, глибу будівельної споруди зруйновано чергуванням квадратів-прямокутників вибитих вікон – то чорних на тлі іншої стіни, то білих – на тлі неба, які, наче уривки невідомого пазла, як гра абстрактних плям, розхрещують площину. Лише в одному із збережених аркушів Овчинніков вдається до деталювання: намічає шви цегляної кладки вцілілої стіни та закладає її тон дуже активними каракульними штрихами-розчерками графіта й м'якого олівця пурпурового кольору.

Цикл рисунків зруйнованого Сталінграду було створено також Гаврилом Пустовійтом. Випускник Київського державного художнього інституту (КДХІ) 1930 року, голова евакуйованої до Уфи (Башкирстан) Спілки художників України [6, 47], Гаврило Пустовійт у 1942 році був заарештований за доносом, звинувачений у націоналізмі та антирадянській агітації і засуджений до 10 років виправно-трудова таборів [6, 47]. За евфемістично-гірким формулюванням Іларіона Плещинського, Гаврило Пустовійт та Олександр Рубан «несподівано уїхали туди ж, де й Бойчуки» [18, арк. 15]. Звільнений з ув'язнення наприкінці 1943 року через туберкульоз, після короткого періоду роботи художником у Сталінградському обласному драматичному театрі, Пустовійт був призваний у діючу армію, де з листопада 1944 по липень 1945 року працював штабним художником [6, 16]. Саме тоді і були створені рисунки сталінградського циклу. Подібна до аркушів Василя Овчиннікова чіткість композиційної структури цих олівцевих начерків Пустовійта обумовлена спільними основами мистецької грамоти, закладеними у програмі пропедевтичного курсу «Фортеху» КДХІ [13].

Зіставлення зарисовок руїн Сталінграду, виконаних Василем Овчинніковим та Гаврилом Пустовійтом із рисунками Олександра Буднікова, випускника КДХІ 1941 року, дає можливість простежити вплив на

формування творчості художників різних ідейно-освітніх засад, закладених навчальними програмами й викладачами, відповідно, «Фортеху» та соцреалізму. Запроваджені у 1934 році єдині програми вищої мистецької освіти Всеросійського художнього інституту фактично витіснили формально-композиційну підготовку, перенісши акцент на опанування навичок відтворення глибини простору, моделювання об'єму та побудови сюжетної лінії. Рисунки Олександра Буднікова 1943 року «Дім Павлова», «Сталінград» та інші аркуші без назви з альбому «Сталінградський фронт», відрізняються від аркушів Овчиннікова та Пустовойта, насамперед, обраною точкою зору (кутом зображення із двома перспективними точками сходу) та більшою увагою до деталей. Зарисовки понівечених споруд подано у контексті деталей міського пейзажу – засипаних уламками вулиць, мотків колючого дроту тощо. З цього ряду виділяються видовжені начерки-панорами знищеного міста «Район “Красного Октября”». Спершу ці короточасні шкідливі видаються хаотичним безмістовним нагромадженням штрихів, з якого око починає поступово виокремлювати певний внутрішній ритм окремих елементів руїн: провалля вибитих вікон, похилені стовпи електропередач, уламки дерев, розбиту техніку. За сконцентрованою енергією ліній-розчерку, цілісністю трактовки зображуваного простору ці панорамні зарисовки Буднікова перегукуються із розглянутими фронтовими начерками Петрицького.

Особливе місце у фронтовому рисунку українських митців займають відомі рисунки Зіновія Толкачова з серії «Майданек» (1944) та «Квіти Освенціма» (1945). Створені на основі безпосередніх вражень (опубліковано нотатки з фронтового щоденника Толкачова [11]), ці рисунки вирізняються лаконічністю і глибиною експресії: «Унікаючи зупинятися на другорядних деталях, художник прагне різкими, виразними штрихами передати головне» [30]. Толкачов навчався у КДХІ у 1928–1930-х роках – період впровадження методики навчання формальним основам мистецтва; його рисунки мають виразні композиційні рішення, побудовані на структуруванні площини динамічними ритмами, умілому використанні співвідношень мас тонової плями та інтервалів незайманого простору паперу.

Емоційність і напруга цих аркушів була викликана «...не служінням революції і не поетичним натхненням; художник прагнув напрямом показати людям жахливу і жорстоку

дійсність, свідком якої йому довелося стати» [31]. Рисунки серій за емоційним станом, а відповідно, і за втіленням часопростору становлять дві різні групи. Образи жахаючих епізодів перебування ув'язнених у концтаборах – «Нари», «Вдосвіта», «Мати і дитя», «Освенцим» та інші – вилучені з часового потоку, вони перебувають поза часом, як і поза людяністю, взагалі поза будь-якою адекватно помисленою реальністю. Натомість аркуші «Визволителі прийшли», «Визволитель», «Рятівник» та інші, які зображують звільнення бранців – мить позбавлення, полегшення, піковий момент щастя – мають дуже вузький часовий проміжок. Таким чином, експресіонізм є тою особливою стильовою течією, яка має широкий діапазон відтворення категорії часу через звернення до суб'єктивного, до різних сторін людського «Я». Адже, за Морісом Мерло-Понті, саме людська свідомість «розгортає і конститує час» [21, 524].

У фронтовому рисунку через скрутність польових умов кольорові матеріали застосовувалися художниками лише зрідка. Натомість малюнки Антона Комашки, виділяються особливою авторською технікою та вишуканістю кольорової палітри [19, 27]. Перебування Комашки при штабі командування, його плани по створенню «Фронтового альбому» 11-ї гвардійської армії [14, арк. 4 зв.], забезпечили йому можливість зосередитися на творчій роботі. Не зважаючи на щире захоплення Антоном Комашкою радянським устроєм, його малюнки мають мало спільного із засадами соціалістичного реалізму, натомість їм притаманна увага до формальної структури композиції. І пейзажні, і портретні аркуші Комашки перегукуються із знахідками модерну (сполучення площинності декоративних плям із ретельним тоновим моделюванням), а складна багатоплоскостна техніка лєсування наповнює образи символічністю іконописних ликів. Пейзажні аркуші часто вирішено цілісно, усі складові краєвиду: захмарене небо, силуети дерев, горизонталі доріг та річок, стафажні постаті людей трактовано цілісно як елемент формально-композиційної структури картинної площини. В аркушах Комашки, так само, як і в розглянутих рисунках Петрицького та Овчиннікова, відсутній конфлікт між об'єктом та простором, будь-який об'єкт логічно вплетений у силові лінії часопросторової структури. Дослідниками була відмічена позачасовість образів, створених Антоном Комашкою у період

авангарду [23, 128]; наразі ця умовна іконоподібність, долучення портретованих до вічності – цієї особливої «атмосфери часу» [21, 499] – мали місце і у фронтних малюнках художника. Парадні портрети воєначальників, військової еліти та рядових солдат Антона Комашки за образною структурою заміщували собою ікони християнських святих. Як влучно зауважив Маршал Макклоен щодо радянського мистецтва пропаганди: «Росіянам достатньо було адаптувати свої традиції східної ікони (...). Ідея образу (...) була єдиною ідеєю, якою володіла російська пропаганда. Росіяни не проявили у своїй пропаганді ніякої винахідливості і роботи уяви. Вони просто робили те, чому їх вчили релігійні і культурні традиції, а саме – будували образи» [20, 396]. Зважаючи на це, а також на виїмкове використання емоційної виразності кольору та своєрідну авторську техніку, можна стверджувати, що малюнки Антона Комашки займають особливу нішу у загальній картині українського фронтного рисунка періоду Другої Світової війни.

У творчості фронтних художників після 1943 року, коли радянські війська перейшли у наступ, а також художників, що повернулися з евакуації, з'являється значна кількість пейзажів, що зображують звільнені території. На відміну від фронтних пейзажних зарисовок перших років війни, вони відображають уже не випадкову, зупинену мить, яка раптово відбилася на сітківці ока, а певну пролонговану дійсність, теперішність «у широкому сенсі, зі своїми горизонтами вихідного минулого та вихідного майбутнього» [21, 536]. Впевнену укоріненість у теперішньому бачимо у рисунках польських міст Георгія Меліхова («Зруйнований міст Понятовського у Варшаві», «Барикада польських повстанців на площі Трьох Хрестів у Варшаві», «Познань. Цитадель», «Міст Понятовського у Варшаві», всі – 1945), литовських пейзажах Володимира Болдирєва («Перед наступом», 1945; «Литва. Начерк», 1944), словацьких краєвидах Анатолія Іовлева («Осіньна дорога в Словаччині»), краєвидах Дрездена та Берліна Миколи Базилєва («Бранденбурзькі ворота», «Дрезден в 1945 р.», «Рейхстаг. Берлін», всі – 1945); Відня та Будапешта Петра Пархета («У звільненому Відні», «Біля Будапештського мосту», «Будапешт. На дворцовій площі», «Будапешт. Дворцові ворота», «Будапешт. У дворі. Сліди війни», «У Відні», всі – 1945). Для художників, що десятиліттями перебували за «залізною завісою», краєвиди європейських міст ставали

справжнім натхненням. Ці мотиви споріднені із пейзажними рисунками звільнених українських міст, створених митцями, що повернулися додому з евакуації, зокрема, Олександром Пащенком, Михайлом Дерегусом, Валентином Буновим, Миколою Рябініним та іншими. Відтворюючи мотиви руйнівних наслідків війни, ці рисунки міських пейзажів, тим не менш, уже сповнені ідеєю майбутньої відбудови та відновлення.

Наукова новизна. У фронтному рисунку мали виразний прояв особливості людської психології сприйняття: залежно від темпераменту, художники по-різному відтворювали події у часі. Ущільнення часового поля в рисунках фронтних художників зумовлено не лише доктриною соцреалізму, в основу якої було покладено просторову тривимірність, а й особливостями сприйняття людиною часопростору в стресових умовах. Це також пояснює відмінність у відображенні часу в рисунках, створених митцями в умовах фронту та евакуації. Концентрація на відтворенні поточного моменту була також своєрідним способом психологічного захисту, певним медитативним прийомом, який дозволяв художникові, перебуваючи в «тут і зараз», уникнути думок про нещодавні жахливі втрати або можливі страшні варіанти сценарію розвитку майбутніх подій. Художники, період навчання яких припав на роки авангарду, впровадження в навчальних закладах викладання формальних основ мистецтва, досягли значно глибшого і ширшого трактування в рисунку часово-просторових категорій. Піднесення над спрощеною метою фіксації моменту, так званого, літопису подій, уміння надати уривку подій значення епічного узагальнення вирізняють аркуші Сергія Григор'єва, Зиновія Толкачова, Василя Овчиннікова, Анатолія Петрицького, Георгія Меліхова, Антона Комашки та інших видатних українських художників.

Висновки. Фронтні зарисовки – це образотворчі щоденники: записи, нотатки, у яких художники, подібно до військових кореспондентів, фіксували поточні події, моменти довколишньої реальності. Також ці начерки були покликани стати тригерами для спогадів, для подальшого написання образотворчих «мемуарів» – картин на тему війни. Обмеженість тем і сюжетів фронтного рисунку проявилася в тому, що художники були змушені відтворювати події з певної точки зору: якщо зображували розбиту військову техніку – то тільки німецьку,

мертвими – лише німецьких солдат, а поранили радянських воїнів – бадьорими в процесі одужання. Жанром, у якому художник почувався найвільніше, залишався пейзаж. Ця тема радянської пропаганди стане пропусковою на майбутні десятиліття в усіх мистецьких сферах, як художній, так і літературній, музичній, кіно-театральній тощо, забезпечуючи благовоління партійних керівників та пошану пересічної радянської людини. Питання, чи була фронтова тема вистражданою, близькою до серця, чи кон'юнктурною, отримує різну відповідь для творчості кожної окремої особистості, адже серед митців були люди, які щиро вірили в пропаговані партією ідеали, і ті, які усвідомлювали усю глибину їхньої двозначності.

Література

1. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. Москва : Московский клуб, 1992. С. 45–155.
2. Білокінь С. Голодомор і становлення «соцреалізму» як творчого методу. Голод 1932–1933 років в Україні: причини та наслідки // Сергій Білокінь. Персональний сайт історика України. URL: <https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html> (дата звернення: 27.06.2021).
3. Білокінь С. Нові студії з історії большевизму, I–VIII. Київ : Ін-т історії України НАНУ, 2007. 412 с.
4. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. Москва : Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
5. Виставки 1945 г. Украинская ССР. Сайт художников Верхней Масловки и НП «Национальное художественное наследие «ИЗОФОНД» URL: <https://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1211> (дата звернення: 27.06.2021).
6. Гаврило Пустовійт. 1910–1947. Каталог. Київ : ПП L-Трафіко, 2004. 143 с.
7. Голубець О. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2002. 353 с.
8. Горбачов Д. Анатоль Петрицький. Київ: Знання, 1971. 48 с.
9. Гриневич В. Неприборкане різноголосся: Друга світова війна і суспільно-політичні настрої в Україні, 1939 – червень 1941 рр. Київ–Дніпропетровськ : Ліра, 2012. 508 с.
10. Делез, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / общая ред. и послесловие В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. Москва : Логос, 1998. 264 с.
11. Джулай Д. Зіновій Толкачов – український художник, який одним із перших показав табори смерті. Радіо Свобода. Статті. 27 січ. 2020. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/ziniviy-tolkachov-ukrainskyy-khudozhnyk-yakyy-pershym-pokazav-taory-smerti/30398684.html> (дата звернення: 27.06.2021).
12. Кашуба-Вольвач О. Василь Овчинніков: Спогади про навчання у Київському художньому інституті. (Публікація документа Олени Кашуби-Вольвач) // Сучасне мистецтво. Вип. VII. Київ : Фенікс, 2010. С. 271–291.
13. Кашуба-Вольвач О. Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз // Сучасне мистецтво. Харків: Акта, 2008. Вип. 5. С. 191–211.
14. Комашка А. Щоденники «Фронт». 1944 // ЦДАМЛМ України. Ф. 290. Оп. 1. Спр. 143. 122 арк.
15. Криволапов О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Київ: Вид. дім А+С, 2006. 268 с.
16. Лагутенко О. Мистецтво української графіки доби соціалістичного реалізму // Українська графіка ХХ століття : навчальний посібник. Київ : Грані-Т, 2011. С. 44–53.
17. Листи Петрицького А. Г. Хрущову М. С. 1, 14 черв. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 208. 4 арк.
18. Листи фондоутворювача [Плешинського І. М.] Гельману М. І. 1941–1943 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 183. Оп. 2. Спр. 60. 25 арк.
19. Майстренко-Вакуленко Ю. Фронтіві малюнки Антона Комашки // KELM. № 5 (33). Т. 3. 2020. С. 24–31.
20. Макклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. Москва; Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2003. 464 с.
21. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург : Ювента, Наука, 1999. 605 с.
22. Овчинніков В. Зруйнований Сталінград [Рисунки]. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 727. Оп. 1. Спр. 7. 13 арк.
23. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття : дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2018. 645 с.
24. Петрицький А. Начерки з фронту [Рисунки]. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 59. 20 арк.
25. Петрицький А. Начерки з фронту [Рисунки]. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 58. 20 арк.

26. Петрицький А. Полонені фашисти [Начерки]. 1943 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 56. 6 арк.
27. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
28. Роготченко О. Скульптор Іван Макогон // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2010. Вип. 7. С. 323–331.
29. Україна в Другій Світовій війні: погляд з ХХІ століття. Історичні нариси / А. Айсфельд [та ін.] : у 2 кн. Кн. 1. Київ : Наукова думка, 2010. 733 с.
30. Ченцова Е. Живопись на бланках комендатуры Освенцима // День. 2000. 12 травня. № 82.. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/zhivopis-na-blankah-k-omendatury-osvencima> (дата звернення: 27.06.2021).
31. Шендар Ю. Рядовой Толкачев у ворот ада // Яд Вашем. Мемориальный комплекс истории холокоста. URL: https://www.yadvashem.org/yv/ru/exhibitions/tolkachev/about_exhibition.asp (дата звернення: 27.06.2021).
32. Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1998. 663 с.
33. Campeau M. Idéologie et vie quotidienne de soldats soviétiques durant la Seconde Guerre mondiale : une analyse de correspondances militaires. Montreal : Université du Quebec a Montreal, 2013. 168 p. URL: <https://archipel.uqam.ca/5439/1/M12923.pdf>. (дата звернення: 27.06.2021).
34. Capek M. Immediate and Mediate Memory. Process Studies. Vol. 7. № 2. 1977. pp. 90–96. URL: <https://web.archive.org/web/20170625123302/http://religion-online.org/showarticle.asp?title=2419> (дата звернення: 27.06.2021).
35. Eagleman, D. M., Tse, P. U., Buonomano, D., Janssen, P., Nobre, A. C., & Holcombe, A. O. Time and the Brain: How Subjective Time Relates to Neural Time. The Journal of Neuroscience. November 9, 2005, 25 (45), pp. 10369–10371. URL: <https://www.jneurosci.org/content/jneuro/25/45/10369.full.pdf> (дата звернення: 27.06.2021).
36. Grondin S. Timing and time perception: A review of recent behavioral and neuroscience findings and theoretical directions. Attention, Perception, & Psychophysics. 2010, 72 (3), 561–582. doi:10.3758/APP.72.3.561
37. University of Toronto. Faculty of Arts & Science. Department of History. (2020, January 27). Marilyn Campeau. URL: <https://www.history.utoronto.ca/people/directories/graduate-students/marilyn-campeau> (дата звернення: 27.06.2021).

References

1. Bergson, H. (1992). An Essay on the Immediate Data of Consciousness. H. Bergson (Author), Collected Works. (Vol. 1). 45–155. Moscow: Moskovskii klub [in Russian].
2. Bilokin, S. (2003). The Holodomor and the Formation of «Socialist Realism» as a Creative Method. The Famine of 1932-1933 in Ukraine: Causes and Consequences. Sergiy Bilokin. Personal Site of the Historian of Ukraine. Retrieved from <https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html> [in Ukrainian].
3. Bilokin, S. (2007). New Studies on the History of Bolshevism. (I-VIII). Kyiv: In-t Istorii Ukrainy NANU [in Ukrainian].
4. Vipper, B. (1985). Introduction to the Historical Study of Art. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
5. Exhibitions in 1945. Ukrainian SSR. (n.d.). Site of Artists of the Verkhnyaya Maslovka and NP “National Artistic Heritage ‘Izofond’”. Retrieved from <https://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1171> [in Russian].
6. Pustoviit, O., & Pustoviit, H. (Eds.). (2004). Gavrylo Pustoviit. 1910–1947. Catalog. Kyiv: PP L-Trafiko [in Ukrainian].
7. Holubets, O. (2002). Artistic Environment of Lviv in the Second Half of the 20th Century (Social Realism and Freedom of Creativity). Doctor’s thesis. Lviv: LNAA [in Ukrainian].
8. Gorbachov, D. (1971). Anatol Petrytsky. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].
9. Hrynevych, V. (2012). Unbridled Dissonance: The Second World War and Socio-Political Identities in Ukraine, 1939 – June 1941. Kyiv–Dnipropetrovsk: Lira. [in Ukrainian].
10. Deleuze, G. (1998). The Fold. Leibniz and the Baroque. V. Podoroga (Eds.). (B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos [in Russian].
11. Dzhulai, D. (2020). Zinoviy Tolkachov is a Ukrainian artist who was one of the first to show death camps. Radio Liberty. Articles. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/ziniviy-tolkachov-ukrainskyy-khudozhnyk-yakyy-pershym-pokazav-taory-smerti/30398684.html> [in Ukrainian].
12. Kashuba-Volvach, O. (2010). Vasyl Ovchynnikov: Memoirs of Studying at the Kyiv Art Institute (Publication of the document by Olena Kashuba-Volvach). Suchasne mystectvo, (7), 271–291 [in Ukrainian].
13. Kashuba-Volvach, O. (2008). Pedagogical Programs of Fortech. Review of Author's Concepts and Their Analysis. Suchasne mystectvo, (5), 191–211 [in Ukrainian].
14. Komashka, A. (1944). Diaries «Front». Unpublished manuscript, F. 290. Op.1. File 143, CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Russian].
15. Kryvolapov, O. (2006). About Art and Art Criticism of Ukraine of the 20th Century. Kyiv: Vyd. dim A+S [in Ukrainian].
16. Lagutenko, O. (2011). Ukrainian Graphic Art of the 20th Century. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].

17. Letters of A. G. Petritsky to M.S. Khrushchov. (1, 14 of June 1943). Unpublished manuscript, F. 237. Op. 2. File 208. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Russian].
18. Letters of the Fundraiser [Pleschynsky I. M.] to M. I. Gelman. (1942–1943). Unpublished manuscript, F. 183. Op. 2. File 60. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Russian].
19. Maystrenko-Vakulenko, Yu. (2020). Frontline Drawings of Anton Komashka. KELM, 3 (5 (33)), 24–31 [in Ukrainian].
20. McLuhan, M. (2003). Understanding Media: The Extensions of Man. M. Vavilov (Eds.). (V. Nikolayev, Trans.). Moskva; Zhukovskii: «KANONpress-Тс», «Kuchkovo pole» [in Russian].
21. Merleau-Ponty, M. (1999). Phenomenology of Perception. Sankt-Peterburg: Iuventa, Nauka [in Russian].
22. Ovchynnikov, V. (1943). Destroyed Stalingrad. [Drawings]. F. 727. Op.1. File 7. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
23. Pavlova, T. (2018). Avant-Garde in the Fine Arts of Kharkiv in the 20th Century. Doctor's thesis. Lviv: LNAU [in Ukrainian].
24. Petrytsky, A. (1943). Sketches from the Frontline. [Drawings]. F. 237. Op. 2. File 59. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
25. Petrytsky, A. (1943). Sketches from the Frontline. [Drawings]. F. 237. Op. 2. File 58. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
26. Petrytsky, A. (1943). Captive Nazis. [Sketches]. F. 237. Op. 2. File 56. CSAMLA of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
27. Roghotchenko, O. (2007). Socialist Realism and Totalitarianism. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
28. Roghotchenko, O. (2010). Skulptor Ivan Makogon. MIST, (7), pp. 323–331 [in Ukrainian].
29. Aisfeld, A., & others. (2010). Ukraine in the Second World War: a look from the XXI century. Historical essays. (Book 1). Kyiv: Naukovo-vyrobnyche pidpriemstvo «Vydavnytstvo "Naukova dumka" NAN Ukrainy» [in Ukrainian].
30. Chentcova, E. (2000). Painting on Letterheads from the Auschwitz Commandant's Office. Den. (82). Retrieved from <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/zhivopis-nablankah-k-omendatury-osvencima> [in Russian].
31. Shendar, Iu. (n.d.). Common Soldier Tolkachov at the Gates of Hell. Iad Vashem. Memorialnyi kompleks istorii kholokosta. Retrieved from https://www.yadvashem.org/yv/ru/exhibitions/tolkatchev/about_exhibition.asp [in Russian].
32. Spengler, O. (1998). The Decline of the West. (Vol.1). Moscow: Mysl [in Russian].
33. Campeau, M. (2013). Idéologie et vie quotidienne de soldats soviétiques durant la Seconde Guerre mondiale : une analyse de correspondances militaires. Montreal. Montreal: Universite du Quebec a Montreal. Retrieved from <https://archipel.uqam.ca/5439/1/M12923.pdf> [in French].
34. Capek, M. (1977). Immediate and Mediate Memory. Process Studies, 2 (7), pp. 90–96. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20170625123302/http://religion-online.org/showarticle.asp?title=2419>. [in English]
35. Eagleman, D. M., Tse, P. U., Buonomano, D., Janssen, P., Nobre, A. C., & Holcombe, A. O. (2005). Time and the Brain: How Subjective Time Relates to Neural Time. The Journal of Neuroscience, 25 (45), 10369–10371, Retrieved from <https://www.jneurosci.org/content/jneuro/25/45/10369.full.pdf> [in English]
36. Grondin, S. (2010). Timing and time perception: A review of recent behavioral and neuroscience findings and theoretical directions. Attention, Perception, & Psychophysics. 72 (3), pp. 561–582. Retrieved from <https://link.springer.com/article/10.3758/APP.72.3.561>. [in English]
37. University of Toronto. Faculty of Arts & Science. Department of History. (2020, January 27). Marilyn Campeau. Retrieved from <https://www.history.utoronto.ca/people/directories/graduate-students/marilyn-campeau>. [in English]

*Стаття надійшла до редакції 11.08.2021
Отримано після доопрацювання 30.08.2021
Прийнято до друку 06.09.2021*