



УДК 741(477)"1941/1945"

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2021.02.440>

РИСУНОК УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ В ЕВАКУАЦІЇ (1941—1945)

Юлія МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9796-7781>

кандидатка мистецтвознавства, доцент,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,

завідувач кафедри сценографії та екранних мистецтв,

Вознесенський узвіз, 20, 04053, Київ, Україна,

e-mail: [ymaystrenko-v@ukr.net](mailto:yamaystrenko-v@ukr.net)

Метою дослідження є визначення кола українських художників, які у період Другої Світової війни перебували в евакуації та працювали в галузі рисунка; дослідження жанрової, художньо-стильової структури, а також матеріалів і техніки виконання рисунків, створених мистцями у ці роки; виявлення особливостей у відтворенні часово-просторових категорій у рисунках українських художників в умовах евакуації.

Методологія роботи ґрунтується на принципах історизму. Було застосовано поєднання компаративного, історико-культурного і контекстуального наукових методів та мистецтвознавчого образно-стилістичного і системно-порівняльного аналізу.

Наукова новизна. Основними жанрами, до яких зверталися художники в евакуації, були пейзаж та портрет, а провідним засобом виразності виступав тон. Винятком виступає лише творчість Костя Єлеви, учня Михайла Бойчука, для якого конструктивна, лаконічна лінія завжди була основою створення образу. Творчості деяких мистців, які перебували в республіках Середньої Азії, зокрема Василя Касіяна, були притаманні риси етнографізму.

Висновки. Саме рисунок в обтяжливих умовах евакуації став тією цариною, в якій мистці почувалися найвільніше, могли проявити свою творчу індивідуальність. Слідування засадам єдино можливого в ті роки стилю соцреалізму, яке у фронтівій зарисовці втілювалося у фіксацію миті, певного стоп-кадру, в рисунках евакуйованих художників збагачилося часовою тривалістю та більшою емоційною глибиною, зверненням до спогадів, рефлексій.

Ключові слова: український рисунок; зарисовка; начерк; Друга світова війна; евакуація; портрет; пейзаж; жанр.

Yuliya MAYSTRENKO-VAKULENKO

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9796-7781>,

Candidate of Art History, Associate Professor,

Head of Department of Scenography and Screen Arts,

National Academy of Fine Art and Architecture,

Voznesensky Descent, 20, Kyiv, 04053, Ukraine,

e-mail: [ymaystrenko-v@ukr.net](mailto:yamaystrenko-v@ukr.net)

DRAWING OF UKRAINIAN ARTISTS DURING EVACUATION (1941—1945)

Problem statement. During the Second World War, drawing became one of the dominant arts, along with propaganda graphics and posters. The flowering of this art in the works of many artists of the war period was possible not only due to the technical availability of drawing materials, but, primarily, the intimacy, individuality, and special privacy of drawing. Various life circumstances: serving under the conditions of front, rear or occupation caused certain differences in the style, genre and drawing technique of Ukrainian artists. Most previous studies tend to consider the drawing heritage of artists of the war period in a generalized sense, without emphasizing the difference between the work of artists during evacuation and those serving at the front.

The purpose of the paper is to determine the circle of Ukrainian artists; study the genre, artistic and stylistic structure, as well as materials and techniques of drawings created by artists of those years; identify peculiar properties of the reproduction of temporal and spatial categories in the drawings of Ukrainian artists during evacuation.

The methodology of the paper rests upon the principles of historicism. A combination of comparative, historical and cultural and contextual scientific methods, as well as figurative and stylistic, systematic and comparative analysis, has been applied.

Scientific novelty. The main genres the artists tend to use during evacuation were landscape and portrait, and the dominating means of expression was the tone. The only exception to the above is the work of Kost Yeleva, a student of Mykhailo Boychuk, for whom a constructive, laconic line has always been the foundation for creating an image. The works of some artists, who were in the republics of Central Asia, in particular Vasyl Kasiyan, had the features of ethnography. *Conclusions.* It was drawing that became the sphere in which artists felt as free as possible to express their creative individuality in the hard times of evacuation. Kost Yeleva, Vasyl Kasiyan, Karpo Trokhymenko, Oleksiy Shovkunenko, Oleksandr Pashchenko, Ibrahim Litynskyi, Ilarion Pleshchynskyi, Havrylo Pustoviyt, Yosyp Daits, Khaim Freidin, Oleksandr Postel, Leopold Levytskyi, Borys Pianida, Mykola Riabinin, and Valentyn Bunov played an important role in the development of drawing art. The only possible style of those days, socialist realism, realized in the front-line sketch primarily in the fixation of the moment and a certain frame, gained greater emotional depth and duration in the drawings of evacuated artists.

Keywords: Ukrainian drawing; sketch, Second World War; evacuation; portrait; landscape; genre.

Вступ. Період Другої світової війни мав неоднозначний вплив на творче життя українських художників. З одного боку, художник набув значного статусу як провідник ідей компартії, забезпечуючи безперервне функціонування агітаційного апарату [1, с. 247—248], але тим самим опинився у цілковитій залежності від держави, будучи суворо обмеженим у творчому виборі. Майже всі художники, як на передовій, так і в евакуації, були залучені в той чи інший спосіб до виконання замовлень радянської пропаганди: створювали рисунки для агіт-вікон, листівок, плакатів, газетно-журнальної графіки, а також виконували станкові полотна на тему Вітчизняної війни на замовлення Управління у справах мистецтва при РНК СРСР.

Одним з провідних видів мистецтва у воєнну добу стає рисунок, що було обумовлено не лише технічною доступністю виконання. Як зазначала Ольга Лагутенко, «саме ці замальовки з натури (...) допомагали вижити людським почуттям у нелюдських обставинах» [2, с. 48]. Натурний начерк та швидка зарисовка стали тією цариною, де художник міг відчувати себе вільніше, перебуваючи у безпосередньому контакті зі своїм творчим «я». Оці риси камерності, індивідуальності, навіть деякої інтимності рисунка як особливого виду мистецтва, його тонка співзвучність внутрішнім порухам душі художника, спричинили відмітну різницю в доробку українських мистців, що перебували під час війни у різних життєвих обставинах: фронту, тилу та окупації. Постійне усвідомлення прямої загрози смерті в екстремальних умовах передової; моральний тиск перебування на окупованих територіях; невлаштованість, відсутність необхідних художніх матеріалів та умов для праці в евакуації, — отримали відповідне втілення у художньо-пластичних виражальних характеристиках рисункових аркушів.

Аналіз досліджень і публікацій. Український рисунок як складову графічного мистецтва періоду Другої світової війни розглянуто у монографіях О. Криволапова (2006), О. Роготченка (2007), О. Лагутенко (2011), з праць радянського періоду слід згадати коротку розвідку А. В'юника (1967), а також статтю З. Лашкул «Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941—1945) з шеститомника «Історія українського мистецтва» (1968), яка містить значний фактологічний матеріал (прізвища

художників, назви робіт, виставок тощо). Рисунки репродукувалися у каталогах колективних виставок фронтового рисунка, персональних виставок художників, які відбулися протягом воєнних та повоєнних років, у тогочасній пресі. Уривчаста інформація міститься у різноманітних джерелах енциклопедичного характеру та персоналіях українських художників (друкованих та інтернет-джерелах), в архівних документах, листах, спогадах та мемуарах. Рисунки воєнного періоду зберігаються у колекціях більшості українських художніх музеїв, у фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України), Національному музеї літератури України, фондах установ та приватних сімейних архівах. У більшості досліджень рисунковий спадок мистців періоду війни розглядається узагальнено, не акцентуючи на різниці між творчістю художників на фронті та в евакуації.

Мета дослідження. Шляхом вивчення музейних та приватних колекцій, архівних джерел, листування, спогадів та мемуарів визначити коло українських художників, які у період Другої світової війни перебували в евакуації та працювали у галузі рисунка; дослідити жанрову, художньо-стильову структуру, а також матеріалів й техніки виконання рисунків, створених мистцями у 1941—1945 роках; виявити різницю у відтворенні часово-просторових категорій у рисунках українських художників в умовах фронту та евакуації.

Основна частина. За неповне десятиліття, яке пройшло від ліквідації мистецьких свобод (1932) до початку війни, художники потрапили у цілковите підпорядкування державній машині, яка здійснювала контроль над усіма сферами мистецького життя, зокрема «над розподілом художніх замовлень і можливістю виставлятися» [3, с. 58]. Воєнні умови додатково посилили цю залежність, адже ті мистці, які в силу різних обставин залишилися відстороненими від радянського механізму забезпечення виконання державних замовлень в обмін на продуктиві та інші пайки, забезпечення житловою площею, дозволи на зміну місця поселення тощо, були кинуті напризволяще й змушені були виживати в складні воєнні часи ціною лише власних зусиль. На фронт йшли переважно студенти й вчорашні випускники мистецьких вузів, а також ті знані художники, які потрапили до системи «співпраці державних органів (...) з мит-

цем» [4, с. 325] ще у передвоєнні роки. Натомість переважна більшість українських художників, членів Спілки радянських художників УРСР, викладачів мистецьких вузів та співробітників мистецьких установ були евакуйовані до різних міст і селищ Середньої Азії, Сибіру та Уралу.

Зважаючи на загальну розгубленість і збентеження, які панували у багатьох радянських органах, евакуація відбувалася досить неорганізовано та хаотично. Головною установою, яка опікувалася евакуацією художників, була Спілка радянських художників УРСР (СРХУ): «В перші дні війни всі художники потягнулися в Спілку художників. (...) деякі тут же й ночували в очікуванні евакуації (...) Час від часу приносили й видавали білети на спеціальний поїзд для евакуації» [5, с. 100]. Деякі мистці з родинами намагалися виїхати самостійно. Про відсутність чітких дій управлінських структур по евакуації художників свідчить той факт, що мистці опинилися розкиданими невеликими групами по різних містах та містечках союзних республік. Більшість з них влаштувалися працювати художниками на різні підприємства, у видавництва, проте були й ті, кому довелося працювати в колгоспах та на інших некваліфікованих роботах.

Через деякий час, після першого періоду неорганізованості, життя евакуйованих мистців почало поступово налагоджуватися. Об'єднані Київський та Харківський державні художні інститути (КДХІ та ХДХІ) були евакуйовані до Самарканду та продовжували роботу у складі Московського державного художнього інституту на правах Українського відділення [6, с. 171]. Правління Спілки художників, евакуйоване до Уфи [6, с. 170], почало встановлювати зв'язки із українськими мистцями, невдовзі був складений список членів СРХУРСР із зазначенням їхнього місця перебування [7, арк. 5, 6 зв]. Безумовно, він був далеко не повний: ряд мистців, які залишилися в окупованому Києві, зокрема, Федір Кричевський, Григорій Світлицький, Антон Середа, Жозефіна Діндо, Іван Іжакевич, Фотій Красицький та багато інших значних художників до цього списку не увійшли. Те саме стосується і художників Харкова: Семена Прохорова, Олександра Симонова, Олексія Кокеля, Василя Єрмілова, Петра Супоніна, Гроховцева та інших, які залишилися на окупованих територіях [8, арк. 2 зв].

За життям художників продовжувало невпинно наглядати Управління у справах мистецтва при РНК СРСР, яке здійснювало керівництво виставковою діяльністю [6, с. 187], розподілом замовлень, а також опікувалось роботою мистецьких навчальних закладів [9, с. 10]. Агенти партійного апарату, керівники Московського Комітету у справах мистецтв, начальники Радянського Інформбюро регулярно відвідували евакуйованих художників, доводячи до їх відома вказівки компартії. Вже у листопаді 1941 року в Куйбишеві, куди було частково евакуйовано московське видавництво «Вікна-ТАРС», художники слухали доповідь на тему: «Як потрібно будувати радянську пропаганду у відповідь на пропаганду ворожу» [10, арк. 45]; згодом подібна доповідь була виголошена на відкритті конференції Всесоюзного Комітету Спілки художників [11, арк. 15]. Тамара Хитрова, перебуваючи в Томську, писала в листі своєму учителю Олексію Шовкуненку на початку 1943 року: «Приїздив з Москви — Шквариков (...) На 1943 р. установка, каже, така — досить показувати звірства фашистів, треба показати нашу перемогу» [12, арк. 9]. Навідуючи евакуйованих художників, представники Комітету мистецтв СРСР оглядали ескізи та укладали з ними договори на виконання творів до виставок [13, с. 435]. Значна відповідальність за своєчасність та достойний рівень виставкової діяльності покладалася і на Спілку художників [6, с. 187]. Більшість евакуйованих художників жили надією та очікуванням на «контрактацію» — заключення договору із державою на виконання робіт для всесоюзних та республіканських виставок. За словами Олексія Роготченка, «У живописі, як і в інших видах пластичних мистецтв, запанувало соціальне замовлення» [1, с. 184].

Столиця Башкирської АССР, місто Уфа, стало на період окупації України культурним осередком, до якого були евакуйовані науково-дослідні інститути Академії наук УРСР, правління Спілки радянських художників УРСР, провідні українські художники, письменники та композитори. Після реорганізації інститутів та відділів Академії наук наприкінці 1941 року, в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР, серед інших відділів, було додатково утворено відділ образотворчого мистецтва [14, с. 11—12], до якого увійшов ряд евакуйованих мистців, зокрема Олексій Шовкунен-

ко, Михайло Шаронов, Карпо Трохименко та Іван Шульга [15, арк. 14 зв].

Головою СРХУ був призначений «відкомандирований у розпорядження Управління у справах мистецтв при РНК УРСР» Гаврило Пустовійт [16, с. 47], а обов'язки його заступника [7, арк. 5, 6 зв], а згодом і голови правління Спілки (після арешту Пустовійта за звинуваченням у антирадянській агітації) виконував Олексій Шовкуненко [17, с. 4]. В Уфі перебували також художники Микита Попенко, Герасим Романов, Михайло Хазановський, харків'янин Григорій Бондаренко, одесити Теофіл Фраерман, Леонід Мучник [15, арк. 15], Григорій Теннер та Еліус Фрідман [7, арк. 5, 6 зв]. Влітку 1943 року до Уфи приїздив Олександр Пащенко [15, арк. 25], який у 1942—1944 роках був заступником начальника Управління в справах мистецтва при РНК [18], і знаходився переважно в Москві [7, арк. 6]. Він приймав безпосередню активну участь в організації виставок українських мистців та в забезпеченні евакуйованих художників замовленнями.

Основним жанром, до якого зверталися художники в Уфі, був портрет. Образи українських науковців та мистців — академіків, письменників, художників, композиторів, режисерів та акторів — зафіксовано у чисельних аркушах Карпа Трохименка, Гаврила Пустовійта та Олександра Пащенко. Кожного з художників, які в цілому дотримувалися вимог соцреалізму, вирізняв власний підхід до відтворення образу — легкість і просторовість живописця Трохименка, чіткість та впевненість блискучого рисувальника Пустовійта, тональна насиченість графіка Пащенко.

У циклі підготовчих рисунків Карпа Трохименка до картини «Засідання президії Академії наук УРСР в Уфі», який зберігається у колекціях ЦДАМЛМ України та Національного художнього музею України (НХМУ), розкрито творчий метод художника, спосіб його мислення: тоном, світлотінню й середовищем. Це живі й невимушені зарисовки-нотатки, які вирізняються легкістю виконання. Лінія в рисунку Трохименка не має самоцінного значення, його штрихи-розчерки неначе вишукують тремтливую межу, що відокремлює щільність об'єкту від прозорості простору. Деякі аркуші, наприклад, «Архітектор В.І. Заболотний на засіданні АН УРСР» [19, спр. 16, арк. 1], «Портрет М.М. Середенка»

[19, спр. 18, арк. 1], «На засіданні» [19, спр. 28, арк. 1] побудовані на вишуканому поєднанні складної тепло-холодності кольорових олівців й паперу зі сріблястістю графітного олівця. Ці та деякі інші рисунки Трохименка мають значення самостійних станкових творів.

Гаврило Пустовійт також створив галерею портретів діячів української культури (понад 50 аркушів, більшість яких зберігається в Національному музеї літератури України): О. Довженка, Я. Качури, Ю. Тимошенка, С. Воскресенка, Ю. Кобилицького, А. Малишка, А. Шияна, художників К. Трохименка, Е. Фрідмана, М. Шаронова, О. Шовкуненка, Т. Яблонської, архітектора В. Заболотного, письменників і поетів В. Сосюри, І. Ле, Ю. Яновського, журналіста П. Самченка [16, с. 137]. Портрети Пустовійта воєнного періоду зберігаються також у фондах НХМУ, зокрема портрет О. Пащенко (1942). У порівнянні рисунків Пустовійта і Трохименка відчутно простежується різниця у підході до трактування форми та простору живописцями та графіками. Їм однаково притаманна незавершеність, проте, якщо Трохименко трактував форму як згущений простір, як перешкоду рухові світла, то Пустовійта цікавила, насамперед, виразність пози, жести, особливості рис обличчя, а відповідно, конструктивна чіткість.

Портрети, створені Олександром Пащенко у воєнні роки в Москві, Уфі, Саратові, виконані переважно графітним олівцем. Більшість аркушів з колекції НХМУ 1942—1943 років, зокрема, портрети артистів А. Бучми та С. Ткаченка, поетів А. Малишка та В. Сосюри, художника К. Агніт-Следзевського, скульптора Е. Фрідмана, сина художника, бійців та партизанів, мають характер швидких начерків. Метод соцреалізму вимагав «завершеності», а тому навіть графіки, і Пащенко зокрема, вдавалися у своїх рисунках до активного використання тону, виявлення світлотіні, адже навіть і короткочасний начерк, насичений тоновими плямами, справляв враження довершенішого, ніж лінійний. Активні штрихові плями й удари тону увиразнюють композицію портретних аркушів Пащенко; особливо вдало глибока оксамитово-чорна пляма тла підкреслює профіль портретованого у рисунку «І.Д. Малевич. Саратов». Також Пащенко працював і в жанрі пейзажу, створивши у 1942—1943 роках ряд акварельних краєвидів Мо-

скви, зокрема: «Великий театр», «Площа Свердлова», «Фонтан», «Вихід з метро на площу Дзержинського», «Червона площа», «Малоржевський провулок» (усі — НХМУ), а також серію «Абрамцево». Аркуші вирізняються стриманим сріблястим колоритом, легкістю виконання.

Олексій Шовкуненко, перебуваючи в евакуації, далеко від лінії фронту, створив ряд ескізів станкових композицій із серії «Війна» (1941—1942), які збереглися у фондах ЦДАМЛМ України [20]. В ескізах зображено різні моменти бою: солдати біля артилерійського знаряддя [20, арк. 1, 2], солдати, що піднялися в атаку [20, арк. 4, 6], артилерійська обслуга, що штовхає гармату [20, арк. 5], фронтові пейзажі [20, арк. 3, 7]. Виразні й за композиційним рішенням, і за живописними якостями, ці зарисовки справляють враження якщо не натурних, то зроблених, принаймні, за безпосередніми враженнями. Більшість аркушів виконано із використанням кольорових матеріалів — сангіни, кольорових олівців, акварелі. У подібній техніці виконано і «Портрет військового» 1942 року з колекції НХМУ.

До відтворення воєнної теми звертався також Михайло Хазановський. В НХМУ зберігається два його рисунки воєнних років. Аркуш «В поліні у фашистів» виконаний вугіллям та білилом із використанням досить рідкісного прийому тонування паперу набризок; рисунок «Важливий документ» створено аквареллю, розмивкою туші, білилом, акценти внесено олівцем «негро».

У фондах ЦДАМЛМ України зберігаються рисунки директора науково-дослідної реставраційної майстерні УРСР Петра Кодьєва «Поїзд уїхав на фронт», «Поранений товариш», «Браття» [21, с. 107]. З опублікованих у монографічному збірнику про П.І. Кодьєва [22] рисунків періоду евакуації особливою стилістикою вирізняється кольоровий пейзажний аркуш «Уфа воєнної доби. Город на подвір'ї Башкирського державного художнього музею імені М.В. Нестерова» (1943). Цілісного, стриманого колориту надає пейзажу теплий насичений колір паперу, який об'єднує в єдину гаму прозорі акварельні плями.

Пейзажі Уфи відтворили також Іларіон Плещинський та Теофіл Фраерман. Маленькі вугільні зарисовки Плещинського «Вулиця в Уфі» та «Міський пейзаж. Уфа» (1942, НХМУ) створені художни-

ком під час тритижневої поїздки до Уфи з Юго-Конева. Живописна романтика одеської школи відчутна в гуашевому пейзажі Фраермана «Стара Уфа» 1942 року з колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (НМЛ).

Багато українських художників були евакуйовані до Узбекистану. В Самарканді з жовтня 1941 року по 5 січня 1944 року [13, с. 444] перебувала група викладачів та студентів Київського та Харківського художніх інститутів. З професорсько-викладацького складу там працювали кияни Кость Єлева, Ілля Штільман, Василь Касяян, Макс Гельман, Олександр Сиротенко та харків'яни Василь Мироненко, Єфрем Світличний, зі студентів — Семен Маркін, Сергій Шишко, Борис Піаніда, Олександр Будников, Микола Рябінін та багато інших.

Провідними жанрами художників, евакуйованих до Самарканду, були пейзаж і портрет. Як писав Макс Гельману Іларіон Плещинський: «мене не полишає спокуса побувати в таких заповідних місцях як Самарканд!» [15, арк. 7], і саме оця загадковість Сходу — екзотичний характер його архітектурних краєвидів та зовнішності жителів — привернула серця багатьох українських художників. Мотиви аркушів та назви робіт перегукуються у доробку Єлеви, Касяяна, Сиротенка, Штільмана, Піаніди, Маркіна.

Найплідніше в галузі рисунка працював у Самарканді Кость Єлева. Десятки рисунків, зарисовок та начерків його улюбленим олівцем «негро», графітним й кольоровими олівцями, аквареллю з білилами збереглися у колекції НХМУ та навчально-методичних фондах кафедри рисунка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА). Кость Єлева був тим з небагатьох художників, які увійшли до історії українського мистецтва саме як рисувальники. Роки навчання К. Єлеви пройшли в Українській академії мистецтв, в майстерні Михайла Бойчука, звідки і бере початок композиційна виваженість і безпомилковість, лаконізм та мистецький відбір найсуттєвішого в його рисункових аркушах. Основними засобами виразності Єлеви виступають рисуюча лінія, яка втілює знак-ієрогліф образу, а також активний, сміливий штрих. Вимушений перехід на засади реалізму, не позначився на композиційній грамотності рисунків художника, які і в роки панування сюжетного станковізму так само демонстрували загострене відчуття форми, підкреслену кон-

структивність та монументалізм. Чисельні портрети узбеків — чоловіків, жінок, дітей — вражають різноманітністю творчих підходів художника до втілення образів. Особливий інтерес представляють анімалістичні начерки Єлеви, зокрема «Верблюжий базар» (іл. 1).

У пейзажних аркушах 1942 року з колекції НАМУ «Старий Самарканд», «Вулиця в Самарканді», «Подвір'я Регістану. Самарканд», а також з фондів НАОМА «Руїни Бібі-Ханум», «Ель-Регістан. Пункт всеобуча» та «Самарканд. Пенджкенська вулиця», виконаних кольоровими олівцями з акцентами пастелі та насичено-оксамитового «негро», відтворено відчуття нерухомого повітря спекотної літньої днини. Після переведення художніх інститутів до Загорська Московської області (з кінця січня по квітень 1944 року) [13, с. 444], К. Єлева продовжив працювати в жанрі пейзажу, створивши ряд образних аркушів Троїцько-Сергієвської лаври (1944, НХМУ).

Образи природи та жителів Узбекистану знайшли відображення також і у чисельних акварельних аркушах Василя Касіяна, які художник впорядкував у альбоми: «Талгарські акварелі» (1941—1942), «Самаркандські пейзажі» (1942—1944) та «Люди Самарканду» (1942—1944). Пейзажні малюнки здебільшого побудовані на великих локальних плямах стриманої палітри, окремі випрацьовані деталі не заважають сприйняттю композиційної цілісності. Натомість портрети Касіяна, в яких майстерно поєднано акварель та кольорові олівці, вирізняються ретельністю моделювання, увагою художника не лише до портретних особливостей моделі, а й до деталей строїв. За спогадами самого Касіяна, його зацікавили «народні типи узбеків, найбільше — жінок і дівчат, обличчя яких уже не закривала паранджа. (...) Уже самі назви акварелей говорять самі за себе: «Жінка в чадрі», «Вдова», «Селянка», «Наречена», «Одинока», «Мати», «Молода», «Вчителька», «Ланкова», «Узбецька наречена», «Узбечка», «Дівчина», «Учениця», «Молодиця» [13, с. 442]. Портретні рисунки Василя Касіяна періоду евакуації продовжують, таким чином, розвиток етнографічної лінії в українському рисунку, яка зародилася наприкінці XIX століття.

Рисунки Іллі Штільмана 1941—1942 років, виконані графітним та кольоровими олівцями, також



Іл. 1. К. Єлева. Верблюжий базар

об'єднано художником в серію під назвою «Самаркандський альбом». Невеличкі олівцеві пейзажні аркуші збереглися у доробку Олександра Сиротенка.

Поряд з майстрами над пейзажними й портретними зарисовками працювали і студенти. Краєвиди Самарканду і Загорська 1943—1944 років студента Українського відділення Семена Маркіна [23] ще дещо учнівські, проте художник прагнув до узагальнення, намагався формувати композицію за рахунок тонових плям, уникаючи контурних ліній. Таким чином йому вдалося передати спекотне марево Самаркандського літа, романтичну елегантність старих руїн [23, арк. 6, 7].

Більша частина творчої спадщини Б. Піаніди, зокрема й рисунки воєнного періоду, зберігаються в Ірпінському історико-краєзнавчому музеї, а також у фондах ЦДАМЛМ України [24]. Особлива ретельність моделювання та м'якість опрацювання форми вирізняють «Портрет казашки» (1943) Б. Піаніди, виконаний м'яким графітним олівцем (іл. 2). Схоже, що з цієї моделі виконано і «Портрет жінки» Костя Єлеви з колекції навчально-методичних фондів НАОМА (іл. 3). Бездоганне уміння Єлеви-рисувальника відібрати головне й пропустити несуттєве, влучно розставити акценти особливо впадає в око при порівнянні студентської роботи Піаніди і лаконічного начерку майстра. Пружна і лаконічна олівцева лінія рисунка Єлеви «настільки дбайливо обіймає обличчя по лінії хустки, що наче тримає його в долонях» [25].

Студентами Московського державного художнього інституту ім. В.І. Сурикова у 1941—1943 роках



Іл. 2. Б. Піаніда. Портрет казашки



Іл. 3. К. Єлева. Портрет жінки

були скульптор Микола Рябінін та графік Валентин Бунов, які після звільнення Києва продовжили навчання у КДХІ. До періоду евакуації відносяться рисунки Рябініна з колекції Пархомівського історико-художнього музею: «Молода узбечка. Начерк», «Таджичка. Начерк» та графічна серія Бунова «Загорськ» з колекції НХМУ (1944). Аркуші Бунова виконані чорною аквареллю або тушшю

й пензлем у поєднанні з графітним олівцем, італійським олівцем або вуглем і вирізняються виваженою композицією.

Одним з небагатьох евакуйованих на Схід СРСР мистців із Західної України був Леопольд Левицький, якому довелося втекти до Самаркандської області після розстрілу нацистами батька його дружини [26]. В творчості Левицького 1941—1945 років переважають рисунки графітним та кольоровими олівцями, вуглем, тушшю [27]. В аркушах «Портрет Юлдаша Очилова», «Портрет Турсун Єбраїмової» (1942, НМЛ) та інших рисунках із серії «Узбецькі колгоспники» художник намагався дотриматися вимог соціалістичного реалізму, проте в його узагальненій манері моделювання відчувається прагнення до декоративно-площинного трактування форми.

В Ташкенті, столиці Узбецької РСР, перебували кияни Ібрагім Літинський, Хаїм Фрейдін та одесит Олександр Постель. У фондах ЦДАМЛМ України збереглися рисунки Ібрагіма Літинського з серії «Ташкент» (1942—1943) [28]. Більшість з двадцяти портретних аркушів виконано м'яким графітним олівцем у живописній манері. Основним засобом виразності Літинського є світло-тінь; композиційне рішення рисунків побудовано на тоновій плямі, для чого художник доповнює деякі аркуші відмивкою чорної акварелі, працює також м'якими рисувальними матеріалами, використовує стриману палітру акварелі. Живописно-просторове вирішення аркушів, побудованих на контрасті сліпучого світла та узагальнених плям падаючих і власних тіней: «Портрет старого в чалмі» [28, арк. 2], «Портрет чоловіка з піалою» [28, арк. 3], «Портрет старого у халаті» [28, арк. 12] та інших, — нагадує за принципами використання світлових ефектів графічні твори Рембрандта ван Рейна.

Дуже плідно працював у Ташкенті учень Олексія Шовкуненка Хаїм Фрейдін. З чисельних портретів, виконаних Фрейдіним у роки війни [29], у фондах НМЛ збереглися два аркуші 1942 року, виконані графітним й кольоровими олівцями: «Портрет бригадира стахановця» та «Портрет ланкової колгоспу ім. Леніна Рахілі Гулямової» (іл. 4). Увага художника зосереджена на передачі портретної схожості, а також на декоративних плямах тону та кольору.

Олександр Постель під час війни викладав у евакуйованому до Ташкенту Московському архітектур-

ному інституті. Художник віддавав перевагу пейзажному жанру: до його «Узбецької серії» увійшли, окрім офортів, літографій та акварелей, також і 11 рисунків олівцем [30]. Аркуші «Карагач» (1942), «Місток» (1942), «Середня Азія» (1944) знаходяться у збірці Одеського художнього музею (ОХМ).

До Казахстану були евакуйовані переважно харків'яни; в Алма-Аті перебували Борис Білопольський, Йосип Сирота, Герман Тростянка, Лев Худяк, скульптори Лев Муравін, Йосиф Рик, Ольга Кудрявцева; викладачі Харківського художнього інституту Сергій Беседін, Іван Бойченко, Йосип Дайц, Дмитро Шавикін та Михайло Лисенко. В Станиці Талгар Алматинської області оселились Григорій Беркович, Всеволод Аверін, Моїсей Фрадкін, скульптори Адольф Страхов та Елеонора Блох. Також там перебували кияни Анатоль Петрицький, Наум Карповський, Володимир Денисов та одесит Василь Нестеров [7, арк. 5, 6 зв].

Серед натурних рисунків Йосипа Дайца особливо повітряною середовищністю, м'яким тоновим опрацюванням вирізняється «Портрет народного художника УРСР скульптора Г.М. Лисенка» [31] 1943 року, виконаний вугільним олівцем. Насичене тональне опрацювання, акцент на переламі між світлом та тінню притаманні «Автопортрету» Сергія Беседіна (1942) [32]. За ретельністю моделювання, характером використання матеріалу (вуглини) цей аркуш нагадує тогочасні академічні постановки. Збереглося багато портретних, пейзажних та жанрових аркушів періоду евакуації у спадку Григорія Берковича [33]. Художник також активно використовує тон, але приділяє увагу і опрацюванню деталей.

Багато художників опинилися розкиданими по містах селах та селищах східних областей СРСР. В селі Юго-Конево Челябінської області проживав до літа 1943 року Іларіон Плещинський. При всіх негараздах, відсутності елементарних побутових умов, Плещинському вдалося створити за два роки понад дві сотні рисунків та начерків. Художника здебільшого приваблював пейзаж; невибагливі за композиційним мотивом, сповнені повітря та легкості, зарисовки Юго-Конева, Челябінська та околиць виконані графітним олівцем та вуглем. Обмеженість у мотивах та матеріалах художник компенсував, використовуючи багаті можливості штриха. В арсеналі



Іл. 4. Х. Фрейдін. Портрет Гулямової

лі засобів виразності Плещинського не було стало-го прийому, для кожного аркуша він знаходив особливе вирішення.

В Читинській області Забайкальського краю перебував Юхим Рабицький. В колекції НХМУ зберігаються його рисунки графітним олівцем: «Сільський двір» (1943), «Загальний вигляд міста Чити» (1943), «Борзя, поблизу Чити» (1943), «Річка Онон», (1944), «Школа в Дацані» (1944).

Марк Епштейн під час війни опинився у тодішньому Фрунзе (Бішкек, Киргизстан) [34]. Його рисунки «Хлопчик-киргиз» [35, арк. 2], «Старенька киргизка» [35, арк. 4] та інші за живописним характером опрацювання форми перегукуються із деякими його власними рисунками 1920-х років («Голова сільради», «Старий з кошиком»). Виконані в стилі реалізму, вони, тим не менш, мають на меті не індивідуальну схожість, а, насамперед, образну узагальненість: риси портретованих постають перед нами наче з глибин архаїки.

Висновки. У складних умовах евакуації, коли побутові труднощі та негаразди обтяжувалися моральним пригніченням: негативними звістками з передової, переживаннями за рідних та близьких, які знаходилися на фронті або окупованих територіях, ностальгічними переживаннями, боєм за втраченим творчим доробком, бібліотеками та матеріалами, що зникли у вирі війни, — єдиною відрадою ху-

дожників залишалася власна творчість. І саме рисунок став тою цариною, в якій мистці почувалися найвільніше, могли виявити свої щирі відчуття. Слідування засадам єдино можливого в ті роки стилю соцреалізм, яке у фронтівій зарисовці втілювалося у фіксацію миті, певного стоп-кадру, в рисунках евакуйованих художників збагатилося часовою тривалістю та більшою емоційною глибиною, зверненням до спогадів, рефлексій. Зовнішньо дотримуючись жанрових та ідейних вимог соцреалізму, художники втілювали в своїх аркушах позапредметні категорії — світло, повітря, рух, що виразно простежується в самаркандських рисунках Костя Єлеви, Василя Касіяна, Бориса Піаніди, ташкентських рисунках Ібрагіма Літинського, уфимських портретах Карпа Трохименка, Гаврила Пустовіта, композиційних аркушах Олексія Шовкуненка, уральських пейзажах Іларіона Плещинського.

Наукова новизна. Основними жанрами, до яких зверталися художники, були пейзаж та портрет: мистці надихалися довколишніми краєвидами, створювали образи колег та друзів, поряд з якими ділили усі труднощі, а також людей, які прийняли їх і допомогли пережити складні часи. У портретних та пейзажних рисунках деяких художників, які перебували в республіках Середньої Азії — Узбекистані, Киргизстані, Туркменістані, — мала прояв етнографічна течія, корені якої сягають кінця XIX століття.

Провідним засобом виразності рисунків більшості українських художників, що перебували в евакуації, був тон. Натомість лінія як первісний формальний елемент нарисних мистецтв [36; 37] втратила своє самоцінне значення і використовувалася або як частина світлотіні, розчиняючись у загальній тоновій плямі або утворюючи цю пляму сукупністю штрихів-розчерків. Винятком виступає лише творчість Костя Єлеви, учня Михайла Бойчука, для якого конструктивна, лаконічна лінія завжди була основою створення образу.

1. Роготченко О. *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*. Київ: ФЕНІКС, 2007. 608 с.
2. Лагутенко О. *Українська графіка XX століття*. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.
3. Сидоренко В.Д. *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX—XXI століть*. Київ: ВХ[студіо], 2008. 187 с.

4. Роготченко О. Скульптор Іван Макогон. *МІСТ*. 2010. Вип. 7. С. 323—331.
5. Нікітін Д. До творчої біографії майстра. (Спогади дружини Іларіона Плещинського Софії Проходи). *Образотворче мистецтво*. 2016. № 1. С. 100—103.
6. Криволапов О. *Про мистецтво та художню критику України XX століття*. Київ: Вид. дім А+С, 2006. 268 с.
7. Листи Шовкуненку О.О. Цибульника І. Додається список художників України членів Спілки художників з адресами. 4 квітня 1942 — 26 грудня 1945. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 658. Оп. 1. Спр. 180. 13 арк.
8. Листи Аверіна В.Г. до Петрицького А.Г. 16 березня 1943. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 214. 2 арк.
9. Богущкий Ю. Українське суспільство першої половини XX століття в аспекті організації та самоорганізації культурно-мистецької діяльності. *Культурологічна думка*. 2012. № 5. С. 7—12.
10. Щоденник «Тетрадь художника». 1933—1942. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 290. Оп. 1. Спр. 139. 52 арк.
11. Щоденник «Тетрадь художника». 1942. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 290. Оп. 1. Спр. 140. 58 арк.
12. Листи Шовкуненку О.О. Хитрової Т.О. Додаються малюнки. 14, 16 листопада 1942; 5 січня 1943. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 658. Оп. 1. Спр. 179. 14 арк.
13. Касіян В. *Автопортрет*. Київ: Веселка, 2004. 671 с.
14. *Історія Національної академії наук України. 1941—1945*. Частина 1. Документи і матеріали. Київ: НАНУ, 2007. 803 с.
15. Листи фондоутворювача (І.М. Плещинського) Гельману М.І. 20 листопада 1941 — 10 серпня 1943. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 183. Оп. 2. Спр. 60. 25 арк.
16. *Гаврило Пустовіт. 1910—1947. Каталог*. Київ: Л-Трафіко, 2004. 143 с.
17. Шовкуненко Олексій Олексійович (1884—1974) український художник. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 658. Оп. 1. Передмова.
18. Посвідчення заступника начальника Управління в справах мистецтва при РНК. 1942, 1944. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 117. Оп. 1. Спр. 130. 4 арк.
19. Трохименко Карпо Дем'янович — український радянський художник. 1915—1967. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 61. Оп. 1. Спр. 1—89.
20. Із серії «Війна». 1941—1942. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 658. Оп. 1. Спр. 40. 7 арк.
21. Павлова О. Огляд нових надходжень документів до *ЦДАМЛМ України* за 2017 рік. *Архіви України*. 2018. № 4. С. 103—114.
22. *Кодьєв Петро Іванович: Жизнь и деятельность. Творческое наследие. Родные, друзья, современники*. Київ: АлМакс, 2012. 226 с.
23. Краєвиди міст Загорська, Києва та Самарканду. 1934—1960. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 1108. Оп. 1. Спр. 1. 17 арк.
24. Автопортрет. 1942. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 56. Оп. 1. Спр. 11. 2 арк.

25. Майстренко-Вакуленко Ю. Рисункова спадщина професора Київського державного художнього інституту Костянтина (Костя) Єлеви. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 49. С. 46—54.
26. Співак Л., Корицька-Голуб Ю. Леопольд Левицький — графік-модерніст з Чорткова. *Zaxid.net*. 18 квітня 2016. URL: https://zaxid.net/leopold_levitskiy_grafikmodernist_z_chortkova_n1389146 (дата звернення: 23.02.2021).
27. Zhmurko O. Creative heritage of Leopold Levytskyu: (dedicated to the 110-th anniversary of birth of the artist). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 30. С. 363—372.
28. «Сон», «Узбек», «Узбецький мальчик» та ін. Із серії етюдів «Ташкент». 1942, 1943. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 493. Оп. 1. Спр. 2. 20 арк.
29. Листи Шовкуненку О.О. Фрейдіна. 1944. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 658. Оп. 1. Спр. 176. 5 арк.
30. Чацкий А. Стремиться от души к душе. *Мигдаль*. 2014. № 132. URL: <https://www.migdal.org.ua/times/132/30933/> (дата звернення: 23.02.2021).
31. Портрет Лисенка Г.М. 2 березня 1943. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 268. Оп. 1. Спр. 11. 1 арк.
32. Беседін Сергій Фотійович. *Харківська державна академія дизайну і мистецтв*. URL: <https://ksada.org/museum-besedin.html> (дата звернення: 23.02.2021).
33. Беркович Григорій. *Будинок «Слово»*. URL: <http://proslovo.com/person/47-175-berkovich-grygoriy> (дата звернення: 23.02.2021).
34. Варич М. Епштейн малював жінок з чоловічими рисами. *Газета по-українськи*. 29 січня 2011. № 1163. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_epshtejn-malyuvav-zhinok-z-cholovichimi-risami/369136 (дата звернення: 23.02.2021).
35. «В'язання», «Хлопчик киргиз» та ін. 1940-ві. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 436. Оп. 1. Спр. 2. 4 арк.
36. Богомазов О. Лінія. Живопис та елементи. [Б. м.]: *Задумливий страус*, 1996. С. 43—51.
37. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Размышления об искусстве. Москва: Издательство АСТ, 2018. С. 165—306.
- Kryvolapov, O. (2006). *About Art and Art Criticism of Ukraine of the 20th Century*. Kyiv: Vyd. Dim A+S [in Ukrainian].
- Letters to Shovkunenکو O.O. Tsybulnyk I. The roster of Artists of Ukraine, members of the Union of Artists with addresses is attached (1942—1945). Unpublished manuscript. F. 658. Op. 1. Spr. 180. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Russian].
- (1943). Letters of Averin V.H. to Petrytsky A.H. Unpublished manuscript. F. 237. Op. 2. Spr. 214. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Russian].
- Bohutskyi, Yu. (2012). Ukrainian society of the first half of the twentieth century in terms of organization and self-organization of cultural and artistic activities. *The Culturology Ideas*, 5, 7—12 [in Ukrainian].
- Diary «Artist's Notebook»* (1933—1942). Unpublished manuscript. F. 290. Op. 1. Spr. 139. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Russian].
- Diary «Artist's Notebook»*. (1942). Unpublished manuscript. F. 290. Op. 1. Spr. 140. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Russian].
- Letters to Shovkunenکو O.O. of Khytrova T.O. Drawings are attached. (1942—1943). Unpublished manuscript. F. 658. Op. 1. Spr. 179. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Russian].
- Kasiyan, V. (2004). *Self-Portrait*. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
- Onyshhenko, O.S. (Ed.). (2007). *History of the National Academy of Sciences of Ukraine. 1941—1945 (Part 1). Documents and materials*. Kyiv: National Academy of Science of Ukraine [in Ukrainian].
- Letters of the Fundraiser Pleschynsky I.M. to M.I. Gelman. Unpublished manuscript. F. 183. Op. 2. Spr. 60. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Russian].
- Pustoviit, O., & Pustoviit, H. (Eds.). (2004). *Gavrylo Pustoviyt. 1910—1947. Catalog*. Kyiv: L-Trafiko [in Ukrainian].
- Shovkunenکو Oleksiy (1884—1974) Ukrainian Artist. Unpublished manuscript. F. 658. Op. 1. Foreword. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
- Certificate of the Deputy Head of the Department for Art at the CPC. (1942, 1944). F. 117. Op. 1. Spr. 130. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Russian].
- Trokhymenko Karpo Demianovych — Ukrainian Soviet Artist (1915—1967). F. 61. Op. 1. Spr. 1—89. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
- From the Series «War» (1941—1942). F. 658. Op. 1. Spr. 40. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
- Pavlova, O. (2018). Review of new receipts of documents to the CSAMLA of Ukraine for 2017. *Archives of Ukraine*, 4, 103—114 [in Ukrainian].
- Kodeva, E. (Ed.). (2012). *Kodiev Peter Ivanovich: Life and work. Creative heritage. Relatives, friends, contemporaries*. Kyiv: AlMaks [in Russian].
- Landscapes of the cities of Zagorsk, Kyiv and Samarkand (1934—1960). F. 1108. Op. 1. Spr. 1. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
- (1942). Self-Portrait. F. 56. Op. 1. Spr. 11. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].

REFERENCES

- Rohotchenko, O.O. (2007). *Socialist Realism and Totalitarianism*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Lagutenko, O.A. (2006). *Ukrainian Graphic Art of the First Third of the 20th Century*. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].
- Sydorenko, V.D. (2008). *Visual Art from Avant-Garde Shifts to the Latest Trends: The Development of Visual Art in Ukraine in 20th — 21st Centuries*. Kyiv: BX [Studio] [in Ukrainian].
- Rohotchenko, O.O. (2010). Skulptor Ivan Makogon. *MIST* (Issue 7, pp. 323—331) [in Ukrainian].
- Nikitin, D. (2016). To the Creative Biography of the Master. (Memoirs of Hilarion Pleshchynsky's Wife Sofia Prokhoda). *Fine Art*, 1, 100—103 [in Ukrainian].

- Maystrenko-Vakulenko, Yu. (2019). Drawing Heritage of Professor of the Kyiv State Art Institute Konstantin (Kost) Elieva. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetst, 49*, 46—54 [in Ukrainian].
- Spivak, L., & Korytska-Holub, Yu. (2016, april 18). Leopold Levitsky is a Modernist Graphic Artist from Chortkiv. *Zaxid.net*. Retrieved from: https://zaxid.net/leopold_levitskiy_grafikmodernist_z_chortkova_n1389146 (accessed 23.02.2021) [in Ukrainian].
- Zhmurko, O. (2016). Creative heritage of Leopold Levytsky: (dedicated to the 110-th anniversary of birth of the artist. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* (Issue 30, pp. 363—372). «Dream», «Uzbek», «Uzbek boy» and others. From a series of sketches «Tashkent» (1942—1943). F. 493. Op. 1. Spr. 2. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
- (1944). Letters to Shovkunenko O.O. of Freidin. Unpublished manuscript. F. 658. Op. 1. Spr. 176. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Russian].
- Chatsky, A. (2014). Strive from Soul to Soul. *Migdal, 132*. Retrieved from: <https://www.migdal.org.ua/times/132/30933/> (accessed 23.02.2021) [in Russian].
- (1943). Portret Lysenka H.M. F. 268. Op. 1. Spr. 11. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
- Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. *Museum of KhSADA*. Retrieved from: <https://ksada.org/museum-besedin.html> (accessed 23.02.2021) [in Ukrainian].
- Berkovych Hryhorii. *House «The Word»*. Retrieved from: <http://proslovo.com/person/47-175-berkovich-grygoriy> (accessed 23.02.2021) [in Ukrainian].
- Varych, M. (2011, january 29). Epstein Drew Women with Masculine Features. *Gazeta.ua*. Retrieved from: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_epshtejn-malyuvav-zhinok-z-cholovichimi-risami/369136 (accessed 23.02.2021) [in Ukrainian].
- «Knitting», «Boy Kyrgyz» and others. (1940-s). F. 436. Op. 1. Spr. 2. *CSAMLA of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
- Bogomazov, O. (1996). Line. *Painting and Elements* (Pp. 43—51). Kyiv: Zadumlyvyi straus [in Ukrainian].
- Kandinsky, W., & Kozina, E. (2018). Point and Line to Plane. *Reflections on Art* (Pp. 165—306). Moskva: AST [in Russian].