



УДК 76.036.044(477):[316.658:355.48](4)"1939/1945"  
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1599>

## УКРАЇНСЬКИЙ «МИСТЕЦЬКИЙ ЛІТОПИС» II СВІТОВОЇ ВІЙНИ (1939—1945)

Андрій КОРНЕВ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0016-6954>

кандидат мистецтвознавства, старший викладач,  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,  
вул. Мистецтв, 8, 61000, Харків, Україна,

Повномасштабна російсько-українська війна певним чином актуалізувала історію українського мистецтва у тій її частині, яка оповідає про роль і місце образотворчого мистецтва під час великих військових конфліктів. Найближчим до нашого часу залишається Друга світова війна. При тому, що так званий «мистецький літопис» Другої світової війни, у тому числі його український сегмент, описаний у сотнях різноманітних публікацій, переважна їх більшість — це спадок радянського часу. Однак українські дослідження продовжувалися і були особливо активними у царині висвітлення антибільшовицького антирадянського спротиву в мистецькому вимірі. *Мета* статті — поєднати ці дві лінії в єдиному осмисленні національної компоненти в українському мистецтві періоду Другої світової війни. *Хронологічні межі дослідження* — період Другої світової війни.

*Методологія дослідження* ґрунтується на комплексному залученні різних методів, принципів і концепцій.

**Ключові слова:** українське мистецтво, Друга світова війна, пропаганда та контрпропаганда в мистецтві, українська «фронтова» графіка.

Andriy KORNEV

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0016-6954>

Candidate of Art History, Senior Teacher,  
Kharkiv State Academy of Design and Arts,  
8, Street Mystetstv, 61000, Kharkiv, Ukraine,

UKRAINIAN «ART CHRONICLE»  
WORLD WAR II (1939—1945)

The full-scale Russian-Ukrainian war has, in a certain way, brought the history of Ukrainian art to the forefront, particularly in relation to the role and place of fine art during major military conflicts. The most recent military conflict, to this day, is World War II. The so-called «artistic chronicle» of the Second World War, including its Ukrainian segment, described in hundreds of various publications, is, in the overwhelming majority, a legacy of the Soviet era. However, Ukrainian research has continued, and has been especially active in covering the anti-Bolshevik and anti-Soviet resistance through the lens of art. Now is the time to combine these two perspectives into a single understanding of the national component in Ukrainian art during World War II. This publication does not claim to be exhaustive, but it outlines the directions and concepts of the stated topic.

The first direction is propaganda and counter-propaganda, as they play an important role in the war, especially in the initial stage, when propaganda must simultaneously call for struggle and ideologically «destroy» the enemy (with counter-propaganda being based on this, in particular). The subject of the research presented here is primarily anti-Soviet and Soviet propaganda posters from 1939—1941.

A separate area of study is Soviet graphics from 1942 to 1944, as during this period, the duality of the Ukrainian «national question» in the context of the war emerges most clearly. Numerous documents from this period clearly indicate that art remained under centralized control and was directed in the manner prescribed «from above», that is, by the Soviet authorities. Therefore, the appearance of national Ukrainian elements (ethnographic, historical, cultural) in propaganda graphics is not accidental.

In parallel with ideological production, there was always another trend in Ukrainian military graphics, known as «trench» or «frontline» graphics. This can be explained by the fact that there were many artists among the Ukrainian soldiers, and in the frontline sketches they made directly from life during breaks between battles, the ideological component was almost completely absent.

The final shift in the artistic chronicle occurs at the end of the Second World War. In the official Soviet art of this period, neither the real poverty of ordinary people, nor the large number of disabled and crippled individuals broken by the war, nor the beggarly life on the brink of survival could be depicted. Some of these realities would appear in the counter-propaganda works of UPA artists and the Ukrainian diaspora, but this would happen only after 1945.

The research methodology is based on the complex involvement of various methods, principles and concepts.

**Keywords:** Ukrainian art of the Second World War; propaganda and counter-propaganda in art; Ukrainian «frontline» graphics.

**Вступ.** Повномасштабна російсько-українська війна певним чином актуалізувала історію українського мистецтва у тій її частині, яка оповідає про роль і місце образотворчого мистецтва під час великих військових конфліктів. Найближчим до нашого часу залишається Друга світова війна, під час якої вся територія України була зоною бойових дій, в яких українці брали безпосередню участь, причому в окремих випадках опинялися по різні боки фронту в протиборчих арміях.

При тому, що так званий «мистецький літопис» Другої світової війни, у тому числі його український сегмент, описаний у сотнях різноманітних публікацій, переважна їх більшість, — це спадок радянського часу, який, до того ж, продовжував суттєво впливати і на пострадянські дослідницькі візії, тобто вже після відродження української державності у 1991 році. На якийсь час це викликало навіть певну «відразу» до теми в цілому, тим більш, що її активно використовувала в ідеологічній війні проти України сусідня рф. Звісно, українські дослідження продовжувалися і в 2000-х роках, частина з них була спрямована на висвітлення взаємодії українських митців воєнної пори з радянською цензурою, частина висвітлювала антибільшовицький антирадянський спротив у мистецькому вимірі. Зокрема, це публікації Ю. Майстренко-Вакуленко, Г. Складенко, О. Роготченка, М. Дьоміна та ін.

*Мета* статті — поєднати ці дві лінії в єдиному осмисленні національної компоненти в українському мистецтві періоду Другої світової війни. Публікація не може претендувати на всеохопність, проте в ній сформульовані напрями і концепти заявленої теми.

*Методологія дослідження* ґрунтується на комплексному залученні різних методів, принципів і концепцій.

**Основна частина.** Першим напрямом, звісно, є пропаганда і контрпропаганда, оскільки у війні вони грають важливу роль, особливо на першому етапі, коли пропаганда повинна водночас закликати до боротьби і «нищити» ворога ідейно (а на цьому базується, зокрема, і контрпропаганда).

Графіка в масових тиражованих виданнях, і особливо на плакатах, є своєрідним постпредом у цій пропаганді.

Предметом дослідження тут, в першу чергу, постає антирадянський і радянський пропагандист-

ський плакат 1939—1941 років. У воєнних умовах заклик-жест, звернений до населення, водночас є і формою, і художнім емоційним змістом. Це явище відоме також під назвою «плакатної мови», може поширюватися й на інші види масового мистецтва, наприклад на кіно й театр. У самій цій назві розкриваються наступні елементи: лаконізм, зрозумілість для широких мас населення, високий ступінь емоційності, оформлений у вигляді заклик-звернення.

При уважному неупередженому аналізі з'ясовується, що і з одного, і з іншого боку апелюють до волелюбності українців, кожна зі сторін намагається постулювати свою приналежність до теми звільнення від «ярма», новітніх форм «закріпачення», і натякає на можливість вільного розвитку саме національних культурних форм [1, с. 273]. Так робить радянська ідеологічна «машина» в 1939 році, звертаючись через плакати до широких мас, «звільнених від гніту панської Польщі» українців, і агітуючи їх підтримувати «возз'єднання» з сср в межах радянської України. У 1941 році такий самий посыл йде вже з німецького боку, описуючи в плакатах «жахи більшовицького режиму» (що було правдою). При цьому радість українців з приводу їх звільнення від «більшовицького ярма» повинна була втілюватися у дієву підтримку армії вермахту, яка, за фактом, також призвела до встановлення окупаційного режиму на «звільнених» українських землях.

Окремим напрямом виступає дослідження радянської графіки 1942—1944 років, бо у вказаних хронологічних межах найбільш яскраво постає подвійність українського «національного питання» в цей період війни. Численні документи означеного часу однозначно вказують на те, що мистецтво продовжує знаходитися під централізованим контролем і просуватися у вказаному «зверху», тобто з боку радянських керівних органів, напрямку [2, с. 123]. Отже поява національних українських елементів (етнографічних, історичних, культурних) у пропагандистській графіці не є випадковою. Залучалися і значні та відомі кожному українцю національні постаті, такі як Богдан Хмельницький, Тарас Шевченко, Леся Українка.

До втілення нової «концепції» у прямому сенсі мобілізувалися кращі українські художники-графіки, яких донедавна могли б за використання тих самих постатей звинуватити в «українському націоналіз-

мі» і відправити до концтаборів, а то й на розстріл. Сутність згаданої «концепції» добре розкривається, наприклад, у графічній серії Василя Касіяна «Гнів Шевченка — зброя перемоги» (1942). Рядки з віршів Тараса Григоровича, цитовані безпосередньо у самій графіці, осучаснювалися через візуальні образи. Солдати і офіцери вермахту, так звані «фашисти», поставали тут образом нової «орди», яка руйнує і перевертає на згрища захоплені землі, а українців або вбивають, або гонять у рабство в Німеччину, як новий «ясир». Фігура ж гнівного Кобзаря то плаче над поневоленим українським людом і жадає помсти ворогам, то закликає сміливо йти у бій за звільнення рідної землі, яка, в такому контексті, сприймається саме українською землею.

Така «концепція» була провідною, а отже її можна побачити в роботах 1942—1944 років у багатьох українських митців, таких як Й. Дайц, М. Дерегус, П. Супонін, В. Литвиненко та ін. Зрозуміло, що після 1944 року, коли українські території були повністю звільнені від військ вермахту, необхідність загравати з почуттями українців до рідної землі зникла, і подібна візуальна національна «риторика» поступилася місцем задля повернення виключно радянської символіки, радянських лозунгів і сталінських цитат у масовій графічній продукції.

Паралельно з ідеологічною продукцією в українській військовій графіці завжди був присутній ще один напрям, який отримав назву «окопної» або «фронткової» графіки. Цей факт пояснюється тим, що серед українських воїнів було чимало художників, які воювали не на «мистецькому», а на реальних фронтах, одягнені в солдатські шинелі. У своїх фронткових замальовках, які вони робили безпосередньо з натури у перервах між боями, безпосередньо для себе чи для близьких друзів, радянська ідеологія була майже повністю відсутня. Тому ніби сама собою з'являлася «непідцензурна» графіка, вона ставала своєрідним візуальним джерелом з тих, які прийнято називати «документами епохи» [3, с. 58]. У той же час, і через саму природу приватності, і через неузгодженість з усталеними ідеологічними стандартами великий масив саме цієї графіки десятиліттями ніде не виставлявся, зберігався у сімейних «архівах», подекуди потрапляв у фонди регіональних музеїв, а інколи й просто знищувався разом з паперами, як «сміття» після смерті господарів або їхніх нащадків.

Відповідно означений напрямок і досі складно зібрати разом, щоби проаналізувати як цілісне явище, хоча ця «атлантида» інколи вириває для глядача, як, наприклад, фронтова графіка уродженця міста Конотоп (Сумська область) Бориса Лавриненка. Своє навчання він розпочав у Київському художньому училищі прикладного мистецтва, і звідти пішов на фронт Другої світової війни. Дійшов до самого Берліну, а, закінчивши мистецьке навчання вже після війни, опинився в Херсоні, де був відомим регіональним митцем. Свій мистецький спадок він заповів цьому українському місту, а в ньому виявилися і його фронткові графічні замальовки.

Ще одна сторона так званої «окопної графіки», вже згадувана її невимушеність і правдивість, призводить до нівелювання не тільки ідеологічної складової, але й до, певної міри, стирання розбіжностей у погляді на простих рядових солдатів протиборчих армій.

Прикметною у цьому плані є ситуація, яка сталася, за моєю участю, при оформленні видання «Наша Перемога» (2010 р.), присвяченого візуальним та нарративним джерелам з історії Другої світової війни [4]. Фронткова графіка в ньому була представлена у творчості відомого харківського художника Євгена Єгорова (1917—2005). Молодим митцем він потрапив на війну, а після її завершення повернувся до творчості і викладання у Харківському художньому інституті (нині ХДАДМ). Його фронткові замальовки зберігаються у родині, представники якої продовжують мистецьку династію.

При обговоренні дизайну обкладинки ми з колегою вирішили використати фігуру молодого радянського воїна, зображеного на одному з фронткових малюнків Є. Єгорова. На наш погляд, статний боєць із закованими по лікоть рукавами гімнастерки і протитанковою рушницею на плечі виглядав вельми колоритно. Та під час обговорення обкладинки з іншими учасниками проекту виникла дискусія. Кілька митців старшого покоління, поглянувши на ескіз обкладинки, заявили, що цей малюнок не підходить, «тому що дуже нагадує фашиста». Така реакція була обумовлена численними фотографіями і кінохронікою часів Другої світової війни, які масово демонструвалися в срср. У цих візуальних документах із закованими рукавами були показані виключно вояки вермахту і переважно влітку 1941 року. Їх бравий образ

на початку вторгнення в СРСР, на думку радянських ідеологів, а разом з тим і звичайних радянських людей, повинен був контрастувати із пізнішим жалюгідним виглядом цих «фашистів» під час їх військових поразок, зокрема під сталінградом й деінде.

Ми не поділяли подібні спрощені підходи, однак усі наші доводи щодо того, що це і є правдива замальовка з натури, і в літню спеку звичайному солдату на війні було не до дотримання уставу носіння військової форми — не діяли. Наші опоненти розуміли, що малюнок насправді «історичний», однак звикли до певного візуального зображення образу ворога, й тому не були готові перенести його на «свого». Напроти, образ радянського солдата на фото і в кінохроніці піддавався постійній цензурі, у тому числі за допомогою монтажу і професійної ретуші. Радянський солдат повинен був виглядати бравим «по-справжньому», тобто за офіційним військовим уставом [3, с. 63—64]. Гарним прикладом боротьби радянської цензури з реальністю є знамените масово тиражоване фото закріплення червоного знамені на даху Рейхстагу після взяття Берліну. З цього фото за допомогою ретуші прибравши аж двоє «трофейних» годинники (доказ мародерства) на руці солдата-«прапорносця».

Саме стереотипи й кліше у зображенні «своїх» та «чужих» в цензурованій графіці відсутні у графіці «фронтівій». Ця її особливість теж заслуговує на увагу і подальші дослідження.

Останній «розворот» у «мистецькому літописі» відбувається вже наприкінці Другої світової війни. Реалістично зображені види напівзруйнованих сіл і міст України, які повинні були демонструвати наслідки «фашистського панування», знову таки нормативно змінюються радісними і бадьорими закликами і візуальними «звітами» про стрімке відновлення повернутих «радянських територій» під «мудрим управлінням товарища й.в. сталіна». Тих митців, які ще не встигли «розвернутися» разом з новим курсом, різними способами повертали на правильний шлях.

Так сталося, наприклад, з живописним твором В. Костецького «Повернення», над яким він почав працювати ще в 1943 році. Треба відмітити, що художник В. Костецький, гарний рисувальник і непоганий живописець, завжди намагався триматися ідеологічних вимог часу, змальовуючи у відповідні періоди то викриття «ворогів народу», то «єднання

трудящих і Комуністичної партії» [5], у даній картині «схибив», бо малював її і за власними військовими переживаннями. Його самого у 1941 році мобілізували для виконання різноманітної ідеологічної художньої продукції. Усього на добу митець зміг навідатися і попрощатися із своїми рідними у Києві. Мабуть цей гострий спогад про те прощання став важливим для художника. У його картині про «повернення» немає ніякої мажорної радянської радості: напівтемне парадне, солдатська спина в ношеній шинелі, худий син в обтріпаному одязі, який збоку обхопив батька, стара мати у дверях теж без посмішки на обличчі. Свою картину В. Костецький завершив якраз у 1945 році, однак «додана» до неї оптимістична назва не ввела в оману радянську цензуру, картину було відхилено при розгляді претендентів на «сталінську премію» 1946 року у галузі образотворчого мистецтва.

В офіційному радянському мистецтві періоду завершення Другої світової війни не могли з'явитися ні реальні злидні простих людей, ні велика кількість інвалідів і калік, яких зламала війна, ні злидарський побут на межі виживання. Деякі з цих реалій таки з'являються у контрпропагандистських роботах митців УПА і українців-діаспорян, але це станеться вже після 1945 року.

**Висновки.** Перший напрямом в українському мистецтві періоду Другої світової війни є пропаганда і контрпропаганда, оскільки у війні вони грають важливу роль, особливо коли пропаганда повинна водночас закликати до боротьби і «нищити» ворога ідейно (а на цьому базується, зокрема, і контрпропаганда). Йдеться про антирадянський і радянський пропагандистський плакат 1939—1941 років.

Окремим напрямом є дослідження радянської графіки 1942—1944 років, бо у вказаних хронологічних межах найбільш яскраво постає подвійність українського «національного питання» в цей період війни. Численні документи означеного часу однозначно вказують на те, що мистецтво продовжує знаходитися під централізованим контролем і просуватися у вказаному «зверху», тобто з боку радянських керівних органів. Отже поява національних українських елементів (етнографічних, історичних, культурних) у пропагандистській графіці не є випадковою.

Паралельно з ідеологічною продукцією в українській військовій графіці завжди був присутній ще один

напряму, який отримав назву «окопної» або «фронткової» графіки. Цей факт пояснюється тим, що серед українських воїнів було чимало художників, фронткових замальовках, які вони робили безпосередньо з природи у перервах між боями, була майже повністю відсутня ідеологічна складова.

Останній «розворот» у «мистецькому літописі» відбувається вже наприкінці Другої світової війни. В офіційному радянському мистецтві цього періоду не могли з'явитися ні реальні злидні простих людей, ні велика кількість інвалідів і калік, яких зламала війна, ні злидарській побут на межі виживання. Деякі з цих реалій згодом з'являться у контрпропагандистських роботах митців УПА і українців-діаспорян вже після 1945 року.

1. Складенко Г. Українське мистецтво 1930—1950 років: Етапи, спрямування, твори. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2007. Вип. 4. С. 269—283.
2. Цинковська І., Юхимець Г. Український плакат періоду Великої вітчизняної війни у фондах Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. *Історія України. Маловідомі імена, події, факти*. Зб. ст. Київ, 2004. Вип. 26. С. 120—133.
3. Майстренко-Вакулєнко Ю. Фронтвий рисунок українських митців періоду другої світової війни. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 40. С. 57—66. DOI 10.32461/2226-2180.40.2021.250337
4. Дерев'яно Ю., Корнеєв А., Тарасов В. *Наша Перемога*. Харків: Раритети України, 2010. 36 с.
5. Портнов Г.С. *Володимир Миколайович Костецький*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.

## REFERENCES

- Sklyarenko, G. (2007). Ukrainian Art of the 1930s—1950s: Stages, Directions, Works. *Khudozhnia kultura. Aktualni problem* (Issue 4, pp. 269—283). Kyiv [in Ukrainian].
- Tsinkovskaya, I., Yukhymets, H. (2004). Ukrainian Posters of the Great Patriotic War in the Collections of the National Library of Ukraine Named After V.I. Vernadsky. *History of Ukraine. Little known names, events, facts* (Issue 26, pp. 120—133). Kyiv [in Ukrainian].
- Maistrenko-Vakulenko, Yu. (2021). Frontline Drawing of Ukrainian Artists During the Second World War. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 40, 57—66. DOI 10.32461/2226-2180.40.2021.250337 [in Ukrainian].
- Derevyanko, Yu., Kornev, A., & Tarasov, V. (2010). *Our Victory*. Kharkiv: Rarities of Ukraine [in Ukrainian].
- Portnov, G.S. (1958). *Volodymyr Mykolayovych Kostetsky*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].