

Формування візуальних образів напередодні та у роки Першої світової війни

У статті наведений контент – аналіз основних періодичних видань, які виходили в Російській імперії напередодні та у роки Першої світової війни. Представлено деякі варіанти карикатур, які в подальшому стали визначальними кліше для художників-карикуристів. Визначено основні тематичні напрями журнальної карикатури та вектори розвитку політичної сатири. Наводяться приклади класичних зразків лубочного мистецтва Першої світової війни. Запропонований умовний поділ за жанрами, а також встановлено художньо-смісловий алгоритм переходу від лубка до політичного плаката. Проілюстровано основні типологічні ряди політичної графіки та визначено роль і місце українських митців у формуванні загальних для усієї Російської імперії образів, які у подальшому будуть формувати інформаційний простір, що багато в чому залишається не деконструйованим і до сьогодні. Розглядаються основні соціально-психологічні функції візуальних зображень. Визначено основні вектори політичного запиту державного апарату до мистецтва, та його вплив на розвиток масового мистецтва. Представлено динаміку розвитку образу героя в контексті пошуку збірного образу Батьківщини.

Ключові слова: лубок, карикатура, плакат, Перша світова війна, агітація, пропаганда, візуальний образ, тиражна графіка, сатиричні видання.

Oleksandr Maievskyi

Formation of visual images on the eve and during the First world war

The article presents the content – analysis of the major periodicals published in the Russian Empire on the eve and during the First World War. Some variants of cartoons are presented, which later became the defining clichés for caricaturists. The main thematic directions of journalistic cartoons and vectors of development of political satire are determined. Examples of classic examples of the art of the First World War are given. Proposed conditional division by genres, as well as the artistic and semantic algorithm for the transition from Lubok to the political placard. The main typological ranks of political graphic are illustrated and the role and place of Ukrainian artists in the formation of images common to the whole Russian Empire, which in the future will form the information space, which in many respects is not deconstructed to this day, is determined. The main socio-psychological functions of visual images are considered. The main vectors of the political request of the state apparatus to art, and its influence on the development of mass art are determined. The dynamics of the image of the hero in the context of the search for a national image of the Motherland is presented.

Key words: lubok, caricature, placard, First World War, agitation, propaganda, visual image, duplication graphics, satirical editions.

Перша світова війна стала своєрідним каталізатором розвитку політичної графіки. У стислі терміни відбулася прискорена еволюція художніх прийомів та засобів у формуванні агітаційно-пропагандистського мистецтва візуальних образів. Плакатне мистецтво дало змогу художникам вийти за рамки звичних форм і створювати якісно нові формати, які вже самі по собі стали унікальною формою мистецтва. Політична графіка у стислі терміни перетворювалася на один із найдієві-

ших інструментів формування суспільної думки.

Східна плакатна традиція бере свій початок від лубочних картинок XVII ст., які тематично можна згрупувати у два блоки: релігійно-повчальний та побутово-сатиричний. Однак, поява перших лубочних творів, які умовно належать до політичної графіки, відноситься до 1812 р. Саме на період правління Наполеона Бонапарта припав розквіт політичної карикатури не лише у Західній Європі а й у Російській імперії. Худож-

ники, які проживали на території Російської імперії, так чи інакше залежали від Імператорської академії мистецтв, яка задавала тональність офіційному мистецтву. Війна з Наполеоном уможливила вихід митців з-під французького впливу. Як наслідок, з'являються твори І. Терєбенєва, О. Венеціанова та І. Іванова, які створили серію лубочних зображень на Наполеона. Саме з цього часу лубок стає дійовими інструментом пропаганди і починає активно реагувати на найважливіші політичні події та починає видаватися великими тиражами. Підтвердженням ефективності такої форми інформаційної боротьби стала вимога Наполеона Бонапарта, під час підписання Ам'єнського миру додати окремий пункт до договору про те, аби всі «пасквілянти», тобто карикатуристи і памфлетисти, були «прирівняні до вбивць та фальшивомонетників» й видані йому. Період революцій та соціальних потрясінь лише відточив майстерність художників та вивів графіку на якісно інший рівень. Потенціал політичної графіки був зрозумілий головним тогочасним ідеологам, тож всі тиражні роботи проходили цензуру, й чим далі тим жорсткішу. Друкування чи розповсюдження графічних самвидавних робіт політичного характеру жорстко присікалося. Так, 30 січня 1904 р. у Київському охоронному відділенні було заведено справу на студента Київського університету В. Дворжицького, який, 29 січня у приміщенні навчального закладу розклеював малюнки, що в карикатурному форматі відображали тогочасний державний устрій¹. Вже у березні цього ж року було арештовано столичну підпільну спілку карикатуристів «Перо», які за допомогою гектографа тиражували політичні та гостросоціальні листівки й карикатури. «Загострили перо» художникам події 1905-1907 рр. в Києві та інших великих містах, після чого, стався сплеск сатиричної графіки. Ілюстраторів потребували тиражні видання, активно починає розвиватися газетна карикатура. До перших видань, які використовували сатиричні зображення, належали «Киевская газета», «Одесские новости» та «Одесский листок». Ці видання вже наприкінці 1905 р. мали ілюстровані додатки. Найбільша кількість ілюстрацій політичної графіки тиражувалася саме у київській періодиці. Поява сатиричних журналів

викликала невдоволення влади, що вилилось у репресивні заходи проти редакторів, авторів та художників. Одеський щотижневий художньо-сатиричний журнал «Звон», одним із редакторів якого був живописець П. Нілус, закрили 29 грудня 1905 р. за вказівкою генерал-губернатора Одеси вже після випущеного другого номеру. Причиною закриття вказувалося: «За карикатури проти вищих осіб у державі». Використання політичної карикатури на шпальтах «Свистка» та «Чайки» також стало приводом до їх закриття. За розміщення карикатур, які, на думку цензорів, ображали армію, за результатами судового слідства було закрито і харківський сатиричний журнал «Злой дух». Політично-сатиричний журнал з аналогічною назвою у 1906 р. виходив і у Петербурзі, однак, вже після другого випуску був закритий, а номери вилучено через опубліковані карикатури на імператрицю-вдову Марію Федорівну.

У 1906 р. вийшов перший і останній сатиричний листок українською мовою «Хрін». Ймовірно це була спроба редакції наслідувати стиль «Шершня», однак наступних номерів світ так і не побачив. Значно пізніше ідентичну назву отримав гумористичний журнал ОУН «Хрін»². На відміну від «Перця», який мав довгу історію, ні «Хрін» (1906) який обіцяв на першій шпальті «Поки що посмакуйте й гіркого, про те ж, що буде потім, поговоримо іншим часом, другим разом, коли виясниться...», ні «Хрін» (1945) «Під землею проростає, кого треба припікає!» так і не змогли довго втриматися в інформаційному просторі через утиски та репресії з боку влади.

Першим україномовним гумористично-сатиричним журналом, який виходив у Києві, став «Шершень». У часописі працювала плеяда кращих художників-сатириків, серед яких – А. Бабенко, І. Бурячок, Ф. Красицький, В. Масленников, С. Світославський, П. Наумов, В. Різниченко, О. Сластіон, А. Суров, В. Тіхачек, І. Шульга, М. Яковлев та інші. Незрідка малюнки до журналу вилучалися та конфіскувалися жандармами: саме це і стало причиною виходу подвійних номерів. Ілюстрації до журналу мали переважно пропагандистський характер і були спрямовані на дискредитацію царського режиму, відображали переважно суспільно значущі події. Практика засвідчила народження нової форми політичної гра-

¹ Центральний державний історичний архів України (м. Київ), ф. 275, оп. 1, спр. 50, арк. 50–51зв.

² Архів Центру досліджень визвольного руху, ф. 71, т. 1.

фіки, яку, на думку дослідників, можна умовно назвати героїчним портретом-символом. Це – зображення й утвердження нових суспільних сил, покликаних революцією до активної політичної діяльності³. Окрім карикатур, художники вдавалися і до використання специфічних зображувально-графічних елементів – віньєток. Попри первинну декоративну, оздоблювальну функцію, у сатиричних виданнях вони набувають гостроти й публіцистичності, що забезпечує проникнення на журнальні сторінки сатири в умовах заборони карикатур. Прикладом може слугувати віньєтка у вигляді тризубих вил і батога, кулака, що комусь погрожує і тому подібне⁴.

Значна кількість малюнків у журналі виконані в реалістичній манері з відтворенням національного колориту. Вперше, як зазначає Н. Зикун, у цьому виданні з'явилися оригінальні для української графіки образи Весни, Свободи, України у формі жінки, використовувалась езопівська мова ілюстрації⁵. Тогочасна флагманська робота жінки-України належить внучатому небожу Т. Шевченка – Фотію Красицькому, саме його робота прикрасила першу шпальту першого номеру «Шершень». Молодий робітник, зробивши пролом у стіні, що є одночасно і образом в'язниці і образом твердині самодержавства, передає дівчині-бранці, яка є уособленням України, червоне знамено з написом «Воля» і роком – «1906». Біля стіни, прямо перед дівчиною, лежать тіла вбитих та закатованих режимом людей, а за стінами у густих чорних клубах диму можна побачити силуети фабрик та заводів. Дівчина вбрана



Мал. 1

в традиційний український одяг, з розпущеним волоссям простягає руку до знамена, ліву руку притискаючи до серця⁶ [мал. 1]. Цей вдалий образ неодноразово буде використовуватися у агітаційно-пропагандистських зображеннях, однак, у роки Першої світової війни, цензура не допускала національних образів-символів жінок в офіційній пропагандистській компанії.

Ініціатори сатиричних видань усіляко обходили поставлені владою перепони, міняли назви газет, друкарень, прізвища видавців та редакторів, приховували імена авторів і художників під псевдонімами. З 22 березня 1906 р. під назвою «Киевская заря» відродилось видання забороненої газети «Киевская жизнь». В ілюстрованих додатках до «Киевской зари» почав виступати один з найяскравіших представників київських карикатуристів – В. Кадулін. Київський генерал-губернатор писав до Головного управління у справах друку, що «Киевская заря» охотно применяет оружие насмешки, шаржа, карикатур, которыми некоторые сотрудники, в том числе и Левинский, пользуются достаточно ловко и умело⁷.

Поступово журнальна карикатура починає оформлюватися як самостійна агітаційно-пропагандистська одиниця. У Києві, Одесі, Харкові та інших великих містах з'являється все більше карикатурних листів, які розклеюються на адміністративних будівлях та афішних стовпах.

На початок Першої світової війни художники українського походження вже сформували традиційні мистецькі образи-алегорії, викристалізувалися звіроподібні образи ворога та збірні образи українського народу. Було сформовано фундамент традиційно українських підходів до візуальних образів. Одним із перших промоутерів карикатурних образів української мистецької школи став геолог Володимир Різниченко, відомий під псевдонімами Велентій, Гайд, Резниченко та криптонімами Р-ко, В-й. Значна кількість

³ Sternyn H. Essays on Russian Satiric Graphic. M.: Publishing House Art, 1964. – P. 268.

⁴ Зикун Н. І. Сатирична публіцистика Наддніпрянщини в інформаційному просторі України: становлення, розвиток, жанрово-тематичні форми. Київський міжнародний університет. – К.: Алерта, 2015. С. 410.

⁵ Зикун Н. Журнал «Шершень»: формально-змістова характеристика українського сатиричного видання початку XX ст. Образ. 2015. – Вип. 3. С. 94-102. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/obraz_2015_3_15

⁶ Фотій Степанович Красицький. Виставка творів, присвячена 100-річчю з дня народження. Каталог. – Київ: Реклама, 1975. – 43 с.

⁷ Сатирично-гумористична преса України початку XX ст. Реферат <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/journalism/25063/>

його робіт стали зразком для наступників, адже форми, образи й інтерпретації, створені В. Різниченком, відповідали вимогам часу та знаходили широкий відгук у реципієнтів, слугуючи зразком для багатьох художників-карикуристів, які з високим рівнем цитування використовували його твори. Більшість карикатур В. Різниченка опубліковано на шпальтах щоденної української громадсько-політичної, економічної і літературної газети «Рада» під псевдонімом «Велентій».

Шевченківське свято наближається



Мал. 2

Унікальним є малюнок автора що була опублікована у 35 номері газети за 1911 р. під назвою «Шевченківське свято наближається» [мал. 2]. І. Немченко у праці «Шевченкова офіра: статті та дослідження» дає вдалий аналіз цієї карикатури: «сюжет цього Велентієвого твору пов'язаний з селянином, який утілює український народ. Цей трудівник-страждалець – похилений від втоми й скорботний через лихоліття – з великими зусиллями, ледве-ледве ступає степовими просторами. Однією рукою він спирається на палицю при ходьбі, а другою притискає до себе як святощі вінок з написом «Т. Шевченкові – генієві України». Селянинові заважають іти численні собаки, що позривались з хазяйських ланцюгів, що за ними теліпаються. Одягнені ці злісні нападники в газетні шпальти з відповідними назвами – «Русское знамя», «Новое время», «Почаевские известия» тощо. Особливо докучає собака, що символізує «Русское знамя»: намертво схопивши селянина за литку, не дає й кроку ступити. Не марнує часу і «Новое время», чий

виразник впився зубами в стрічку на вінку, намагаючись розшматувати. А попереду – з різних боків з гавканням кидаються на селянина ще два пси: ліворуч – «Свет», а праворуч – «Киевлянин». Останній так вигавкує – аж землю рие, а з-під його лап вилітають грудки землі й словесні кавалки «ков», «ков», «ков»), що натякають на перевертенство й українофобство співробітника газети «Киевлянин» Анатолія Савенка-Савенкова, що прославився як шевченконенависник. А.Савенко з «Киевлянина» постає у вигляді кудлатого собаки з вгодованою мордою і пишним хвостом⁸. Високу оцінку творчості В. Різниченка дали художники-карикуристи І. Цибульник та В. Касіян, які працювали над інтерпретацією образу Т. Шевченка в живописі та графіці 40-х років ХХ ст. Образ меншовартісного ворога-собаки також знайшов своє продовження у роботах художників і не втратив своєї актуальності й до сьогодні.

Велика плеяда художників-карикуристів українського походження здійснила потужний вплив на формування масової візуальної культури Російської імперії. Оскільки наймасовішим та найдоступнішим форматом для широкої публіки довгий час залишалися сатиричні журнали, вони до певної міри й формували читацьку аудиторію. Існували певні відмінності у зображувальних традиціях різних регіонів Російської імперії. Але на початок 1914 р. в країні вже сформувалась російська сатирична періодика. Провідними виданнями стали «Жупел», «Адская почта», «Сатирикон», «Новый Сатирикон». Сатиричні журнали мали потужний вплив на інформаційний простір імперії. Про важливу роль карикатури у періодиці, та суспільний запит може свідчити і різке збільшення видань: з початком війни у 1914 р з'явилося 39 нових сатиричних журналів, у 1915 р. ще 9 і у 1916 – 12⁹.

За підрахунками Ю. Жердевої, в період від серпня 1914 р. до лютого 1917 р. у Москві видавалося близько 14 журналів, Петрограді – 20 і не менше 55 – у Харкові, Києві, Одесі, Варшаві, Ковно, Саратові, Іркутську, Баку, Архангельську

⁸ Немченко І.В. Шевченкова офіра: Статті та дослідження. К. – Херсон: Просвіта, 2008. – 179 с. Режим доступу до ресурсу: <http://prosvita-ks.co.ua/books/nemchenko/ofira/shev-ofira2.htm>.

⁹ Беляева Л.Н., Зиновьева М.К., Никифоров М.М. Библиография периодических изданий России. 1901-1916. Т. 1-4. Л., 1961.

¹⁰ Жердева Ю.А. Смех на войне: военная карикатура в политическом и культурном контексте 1914–1918 годов. Российская история в начале XXI века: опыт, проблемы, перспективы. Материалы международной научно-практической конференции. Оренбург, 2014. С. 114–118.

і Ростові-на-Дону. Найбільшими центрами розповсюдження сатиричної періодики були Харківська та Херсонська губернії¹⁰.

Разом з періодикою війна спричинила і запит на лубок. Вдосконалення і здешевлення виробництва лубочних картинок припали якраз на період Першої світової війни, коли асортимент лубка сягнув понад 600 найменувань. Військовий лубок Першої світової війни майже не відрізнявся від попередніх прототипів часів Кримської війни, російсько-турецької, російсько-японської та інших військових конфліктів, у яких брала участь Російська імперія. Спільними ознаками є і схожість художньої композиції, і єдність іконографії. Л. Родіонова стверджує, що батальні сцени в лубках різних воєн створювалися за загальним зразком, у деяких випадках копіювалися не тільки композиція, але і сюжет картинки, натомість зміни стосувалися винятково дійових осіб і найменування війни. Військовий сатиричний лубок перегукувався з казковими, побутовими та пісненими народними картинками¹¹. Але, якщо до Першої світової війни авторство лубків встановити доволі складно, то з 1914 р. з'являються так-звані «авторські лубки». Ескізи для лубка виготовляли відомі професійні художники, серед яких вихідці з України – К. Малевич, основоположник супрематизму, а також російського футуризму Д. Бурлюк. Про суспільний запит свідчать і тиражі лубка, які досягли у 1914 р. небачених до того часу показників у сотні тисяч примірників. Так, лубок «Сказка о немце, казаке и русском скипидаре» витримав тираж у понад 800 000 екземплярів. Розквіт лубка припадає на другу половину 1914 р. З відступом російських військ у Галичині запит на лубок стрімко падає після першої половини 1915 р., потім зовсім зводиться до одиничних примірників і втрачає свою актуальність.

У роки Першої світової війни вперше у візуальній пропаганді використовувалися колажі, які поєднували мальований зображувальний ряд з фотографіями. Однак, фотографія не мала такого поширення як малюнок. Візуальний образ війни для населення формували хромолітографії, кольорові, яскраві зображення. Варто відзначити специфіку художнього малюнку у цей період: всі лубочні і ранні плакатні аркуші виконані у яскравих насичених кольорах, пори року

представлені у кращих проявах, представлено героїзм окремих акторів, змальовано батальні сцени у глорифікаційній реперзентації. Загалом, війна переводилась в образ театралізованого дійства, в якому російська армія переможним кроком знищує ворога: батальний сегмент плакатної форми демонструє героїзм і романтизм війни. Під багатьма плакатами були поміщені фрагменти хроніки, взятої з газет, великі цитати зі статей військових кореспондентів з точними датами, назвами місць та іменами героїв. Все це було покликане переконати в правдивості картинок, які супроводжували ці тексти. Замовлявся плакат для поширення у глибокому тилу для переважно сільської малограмотної аудиторії, яка і була основним постачальником основного людського ресурсу військовослужбовців. Чим далі від театру воєнних дій, тим романтичніше і загадковіше, привабливіше виглядали яскраві пропагандистські аркуші, які абсолютно не передавали усі скорботи війни. Художнє викривлення дійсності уможливлювало формування у суспільстві необхідних настроїв та конструювання бажаних для влади моделей поведінки. Відточуються пропагандистські засоби у формуванні образу героя. Героїзація перетворюється на інструмент маніпуляції та спекуляції. «Геройський лубок» трансливав для населення героїзм поручика Смірнова [мал. 3], унтер-офіцера Авакума Волкова [мал. 4], козака Гумілова [мал. 5], штабс-капітана Петра Нестерова [мал. 6], авіатора Пеги [мал. 7], полковника П. Комарова [мал. 8], ікорнета Лопухіна [мал. 9] широко відомого, майже легендарного козака Кузьми Крючкова [мал. 10, 11, 12]. Всі вони повинні були стати зразками для населення, особливо



Мал. 3

¹¹ Родіонова Л. В. Русские народные картинки на исторические сюжеты в собрании отдела изоизданий РГБ и перспективы их изучения. Румянцевские чтения: материалы Международной научной конференции (11-13 апреля 2006). Москва: Пашков дом, 2006. С.237.



Мал. 4



Мал. 7



Мал. 5



Мал. 6



Мал. 8



Мал. 9



Мал. 10



Мал. 11



Мал. 12

молоді. Акцент робився на міцній силі волі, патріотизмі, і ненависті до ворогів: вони могли не зважати на смерть для виконання обов'язку, вбивати ворогів кулаками після того, як втратять зброю і навіть пожертвувати життям заради батьківщини і людей, які відправили їх на війну. Найвідомішим героєм Першої світової війни у візуальному вимірі став Кузьма Крючков – саме його офіційна пропаганда перетворила в міфологізоване втілення героїчного духу війни. Кампанія його героїзації досягла небачених до того масштабів. Портрети козака тиражувалися на шпальтах газет і журналів, у плакатному і лубочному форматі, на пачках цигарок, коробках з цукерками та листівках. Як вдало підкреслює Є. Зіменко, героїзація Крючкова підсилувалась деталізацією – «зображувалася закривавлена шия коня Козьми Крючкова – якого звали Костяк. Художники неодноразово робили акцент на числах: багаторазово повторювалося, що козак убив 11 німців, отримав 16 ран, його кінь був 11 разів поранений. Виходило, що за кожну рану свого бойового коня Крючков вбивав по одному німцю»¹². Тиражний образ героя-козака мав як усталені так і змінні атрибути у зображувальній продукції. Так, задля підсилення контрасту та ефекту присутності натяку на «світлу сторону» бурого коня Крючкова художники іноді зображали у сліпучо-білому окрасі. Озброєння Кузьми на різних аркушах різне – на одних він з пікою, на інших – із шаблею, іноді – з шаблею та пікою одночасно, подекуди – з рушницею.



Мал. 13

Але незмінними залишаються атрибути іміджу – картуз набакир і кучеряве волосся яке неслухняно вибивається з-під головного убору. До деталізації тяжіли і підтекстовки до зображень, які переважно транслиували розповідь самого Кузьми чи цитати з газет, які доповнювалися дрібними побутовими подробицями. Важливим пропагандистським елементом було і те, що герой мав не тільки звучне ім'я і був теж Кузьмою, як рятівник вітчизни Кузьма Мінін, а й залишався простою, зрозумілою особистістю зі своєю нескладною біографією¹³. Популярність образу стала настільки масштабною, що художники навіть запропонували екстраполювати Росію в образ молодого і спритного козака. Цензурою цей крок був явно схвалений, оскільки з'явилися плакати «Храбрый наш казак Крючков ловит на поле врагов...», «Удаль казака» і «Богатырское дело Козьмы Крючкова», на яких його супротивниками виступають вже не прості німецькі кавалеристи, а наділені карикатурно-портретними рисами кайзер Вільгельм II та імператор Франц Йосиф [мал. 13]¹⁴. Героїчний образ Кузьми Крючкова вдало апелював до підсвідомого у реципієнта, адже грав на струнах народної любові до героїчного формував міф народного героя, продовжував традиції восхвалювання героїв із казок та билин, апелював до історичної пам'яті та актуалізував героїку війни 1812 р. Але, як не намагалися художники створити образ «російського духу» у візуальному вимірі героя-козака, завершити справу вони так і не змогли. Головною моделлю образу «Батьківщини» виступає жінка, незважаючи на те, що під час Першої світової війни образ жінки був одним із найменш тиражованих. Та мізерна кількість жіночих образів у візуальній пропаганді, як стверджує В. Аксьонов, пояснюється традиційно-патріархальними стереотипами, які домінували у суспільстві, однак саме фемінні образи формували специфічну маніпулятивну модель. Переважна більшість фемінних образів визначали об'єкт який, потребував захисту – образи жінки, матері, сестри, доньки поступово формували персоніфікований образ Батьківщини¹⁵.

¹² Зіменко Е.В. Сказки о Великой войне: реальность и вымысел в плакатах Первой мировой войны Коммуникации. Медиа. Дизайн, № 3. С. 117.

¹³ Там само. С. 120.

¹⁴ Там само. С. 130.

¹⁵ Аксенов В.Б. От Родины-царицы к Родине-бабе: Особенности фемининной репрезентации России в годы Первой мировой войны // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. №4. [Электронный ресурс] http://issuu.com/alcoinnrussia/docs/4_2015/12?e=5096251/32999580

Найпотужнішим видавництвом півдня Російської імперії було книговидавництво Меєра Козмана в Одесі. Саме завдяки Козману світ побачили твори С. Фіалковського «Геройська боротьба козака Козьми Крючкова з 11 німцями» [мал. 14]. Саме ця робота мала донести до жителів південних регіонів імперії історію подвигу Козьми Крючкова. 30 вересня 1914 р. вийшов тираж літографії. Автор зобразив сутичку, однак сам образ героя-козака є доволі умовним і нечітким, головну суть розкриває підтекстівка: «О подвиге казака Донской области Козьмы Крючкова знает вся Россия. Доблестный сын тихого Дона поддержал воинскую славу русского казачества, одним именем своим нагоняющего страх на врагов России. Отряд казаков в 6 человек, в том числе Крючков, посланный из местечка Колвари вблизи прусской границы на разведки, наткнулся на отряд прусских кавалеристов в 27 человек. Два казака тотчас были посланы с донесением по начальству, а оставшиеся четверо, вступив в бой с неприятелем, пустили его в бегство и погнались за ним 12 верст. Крючков очутился один среди 11 немцев. Завязался страшный бой. Немцы кололи его пиками, а он отбивался сначала винтовкой; когда же у него выбили винтовку, то стал рубить шашкою, а затем, вырвав у немца пика, пустил и ее в ход. Богатырь казак получил 16 ран, но вышел из борьбы победителем, один уложив на месте 11 немцев. За свою выдающуюся храбрость Крючков первый в настоящую войну был награжден Георгиевским крестом». Унікальним прикладом баталістичного подієвого лубка є малюнок С. Фіалковського «Долина смерті». Бой при деревне Михайловке» [мал. 15]. Зображення детально коментує підтекстівка: «Под проливным

дождем австрийской шрапнели и пулеметов наши атакующие колонны быстро заняли передовые высоты и опрокинули части противника в лощину. Тем временем наши обходные колонны успели взобраться на противоположные возвышенности, а затем сомкнуть круг над сброшенной в лощину неприятельской дивизией. После нескольких метких выстрелов русских батарей противник, видя безнадежность всякого сопротивления, решил сдаться. Весь бой, начавшийся в 5 часов утра, к 3 часам дня был уже закончен. Австрийцы отдавались тысячами, с пушками, пулеметами и большим количеством награбленного в окрестностях провианта. При сдаче неприятельских полков произошел и трагический эпизод. Командовавший сдавшейся дивизией австрийский генерал, после того как знамена одно за другим стали переходить в наши руки, быстрым движением выхватил из кобуры револьвер и застрелился. Лощина, где сдалась австрийская дивизия (около 15 000 человек), была названа “Долиной смерти”». Літографія передає всі події битви об'єднані в одному зображенні. Хоча бій ще в розпалі, під пахвою в російського солдата на передньому плані можна побачити зданий австрійською дивізією прапор. У той же час зліва видно, як австрійський генерал, приставив до голови револьвер. Лубок тяжів до скрупульозної деталізації, вимагав від реципієнта більшої уваги та часу для розуміння та охоплення ідеї зображення. Художники намагалися знайти простіший і зрозуміліший формат. Певною мірою наблизитися до плакатної форми вдалося авторському об'єднанню «Сьогоднішній лубок» на чолі з Г. Городецьким, до складу якого входили К. Малевич, М. Ларіонов, А. Лентулов, В. Маяковський, Д. Бурлюк, І. Машков, В. Чекри-



Мал. 14



Мал. 15

гін. Наївно-примітивні образи, якими користувалися митці, уможливили створення унікальних і впізнаваних робіт, серед яких «Австріяки у Карпат піднимали благой мат» [мал. 16] (авторство, на переконання мистецтвознавців, належить В. Маяковському). Малюнок зображує відступ австрійських солдатів у 1914 році в ході вторгнення російських військ до Галичини, неподалік Карпат. На малюнку австрійці в жаху біжать від переможної російської кавалерії, яка переслідує їх. За допомогою обмеженого набору фарб і нехитрого контурного малюнка художник створює просту і комічну сцену. Міць російської кінноти підкреслюється довгою колоною кінних вояків, командир яких хоробро атакує ворога, розмахуючи шаблею. Під малюнком розташовані римовані рядки, складені Маяковським: «Австріяки у Карпат Піднимали благой мат. Гнали всю Галицію Шайку глуполицю».

Перепопнений сатиричним звучанням лубок К. Малевича «Шел австриец в Радзивиля, да попал на бабьи вилы» [мал. 17]. Автор зобразив «бабу» у червоному сарафані, яка піднімає

австрійця на рогатині. Для об'єднання «Сьогоднішній лубок» характерним є використання елементів червоного одягу. Так, малюнок присвячений битві при Лодзі у 1914 р., зображує російського селянина у червоній сорочці від якого німецька армія зазнала поразки. У лівій частині плаката величезний селянин вітає німецького імператора, який наближається до нього зі своєю армією, впевненою у перемозі. У правій частині селянин іде, розгромивши ворога, а імператор залишається вражений поразкою своєї армії. Під малюнком розташовані римовані рядки, складені Маяковським: «Подошел колбасник к Лодзи. Мы сказали: «Пан добродзи!» Ну, а с Лодзью рядом Радом, И ушел с подбитым задом» [мал. 18].

Московська типографія І. Ситіна спеціалізувалася переважно на виданнях батального лубка, у 1914 р. типографія випустила лубок «Разгром австрийской армии под Львовом» [мал. 19]. Естампам, виданим І. Ситіним, притаманна висока якість друку, залучення яскравої палітри кольорів і відтінків, якісна робота над дрібними деталями. У лівому нижньому кутку зображення



Мал. 16



Мал. 17



Мал. 18



Мал. 19

можна побачити напис «№ 20», який означає, що до часу випуску цього естампи дана друкарня надрукувала вже понад 20 лубків, присвячених воєнній тематиці.

Малочисельну групу творів, присвячених «звірствам ворога» презентує лубок «Зверства германцев под Ченстоховым» [мал. 20] Він передає на першому плані образ п'яних німецьких мародерів, які сидять на награбованому, а у них під ногами валяються грубо видерті зі срібних окладів ікони і великий хрест. Біля ганку лежить убитий літній чоловік у косоворотці, неподалік біля мертвої матері копошиться дитина. Німецькі військовослужбовці насміхаються над зв'язаними молодими дівчатами, один із військових виносить з будинку на руках жінку, яка в останній момент вчепилася йому правицею у око, інші ж займаються грабунком оселі. На задньому плані зліва палає охоплена полум'ям православна церква. А розстрільна бригада безжально стріляє у чоловіка, біля ніг якого лежить жінка, і обнімає маленька донька. Іншим прикладом може слугувати лубок «Война России с немцами. Зверства немцев» [мал. 21]. Його сюжетною лінією є розстріл 22 червня 1914 р. у місті

Калиш скарбника П. Соколова. Підтекстівка до зображення підсилює емоційний фон повідомленням: німці, дізнавшись, що скарбник спалив гроші за наказом керівництва, розстріляли його, навіть не виконавши останнього прохання – звільнити його руки задля того, аби він зміг перехреститися перед смертю. У правому нижньому куті художник зобразив німецького вояка, який за волосся піднімає голову жінки, а його побратим взявши руки в боки, насміхається над беззахисною. Емоційно перенасиченим є і композиційний прийом автора. Так, у центрі перед шеренгою солдатів готових стріляти за командою капітана у скарбника зображено жінку, що стоїть разом з дитиною на колінах і благає про помилування. У неї за спиною – мертва оголена жінка із вбитим поряд немовлям. На задньому плані солдат замахується зброєю на жінку, яка стоїть із немовлям на руках, а за ногу її тримає підліток. Таким чином, на аркуші одночасно присутні 4 жертви – жінки і троє дітей.

Демонізація ворога для лубочних зображень присутня у двох площинах – суто карикатурній та в наслідуванні середньовічним мініатюрам – прикладом останньої може слугувати твір



Мал. 20



Мал. 21



Мал. 22

М. Реріха «Враг рода человеческого» [мал. 22]. Вільгельма II автор зобразив в образі володаря пекла. Гігантська рожева фігура, на зміїному хвості якої написано «немец злой» і в кайзерівському шоломі з виступами, які нагадують роги, в руках постать тримає людські черепи, а ноги зображені у вигляді козлиних копит. Згору – два написи – «Множество народа яростию погубил» і «Многие города воровски порушил». Праворуч зображено бельгійське місто Лувен, де німецька армія бомбардувала університет у якому знаходилась одна з найстаріших в Європі бібліотек. Ліворуч – Реймський собор у Франції, фасад якого серйозно постраждав від обстрілів німецької артилерії¹⁶.

Тематично, лубочні зображення періоду Першої світової війни Б. Хеллман стратифікує на 5 груп, спираючись на аналіз підтекстовок: перша – гумористично-сатирична; 2 – образ героя, 3 – образ ворога, 4 – небесне начало Росії; 5 – демонічне походження ворога¹⁷. На початковому етапі війни найпопулярнішою групою була баталістично-інформаційна, яка мала на меті показати героїзм російського війська та проінформувати населення про перебіг подій на фронтах. Однак, після зміни театру воєнних дій та поразок російської армії візуальна пропаганда поступово починає втрачати свої позиції. Гумористично-сатиричні зображення з'являються все рідше і до кінця 1915 р. лубочний жанр входить у фазу глибокої кризи.

Культурно-історичні та науково-технічні трансформації мали колосальний вплив на розвиток графічного мистецтва в цілому і лубка

безпосередньо. Техніка друку, використання нового типу паперу та нових фарб, застосування технологічно нових машин, уможливило нові підходи до видавництва та поширення візуальної графіки, що докорінним чином змінило і саме сприйняття зображення. Перед художниками постали нові завдання і вимоги, оскільки у суспільстві змінився запит на креолізовану продукцію. Лубочні зображення втрачають свою ефективність і перестають бути флагманом візуальної пропаганди. Нові форми тиражної графіки поступово зайняли місце лубочних зображень, однак на початковому етапі становлення дуже складно відрізнити нові формати, оскільки художники продовжували користуватися тим інструментарієм і тими ж підходами, як і для створення лубочних зображень. Особливо це стосується політичного плаката, більшість екземплярів 1915 р. якого дуже складно відрізнити від лубка.

Напередодні та у роки війни візуальні художні образи використовувалися усіма учасниками конфлікту як ефективний інструмент впливу на суспільство. Розуміючи практичну функцію зображення, яка у першу чергу пов'язана з конструюванням політичної реальності владними структурами та особливою популярністю серед пересічного споживача цього продукту, всі учасники цього процесу розвивали та удосконалювали цей напрям. Перша світова війна стала реальним поштовхом до формування нового візуального політичного агітаційно-пропагандистського продукту, який згодом перетворився у політичний плакат.

References

- Aksenov V.B. (2015) *Ot Rodiny-caricy k Rodine-babe: Osobennosti femininnoj reprezentacii Rossii v gody Pervoj mirovoj vojny* [From the motherland as tsarina to the motherland as baba: development of the feminine allegories of russia in the world war] *Labirint. Zhurnal social'no-gumanitarnyx issledovanij*. Vol.4., 9-27. Retrieved from http://issuu.com/alcoinrussia/docs/4_2015/12?e=5096251/32999580 [in Russian].
- Belyaeva L.N., Zinov'eva M.K. & Nikiforov M.M. (1961) *Bibliografiya periodicheskix izdanij Rossii*.
- 1901-1916 [Bibliography of periodicals of Russia 1901-1916] (Vols. 1-4; Vol.3). Leningrad [in Russian].
- Hellman B. (2009) *Vstrechi i stolknoveniya: Stat'i po russkoj literature* [Meeting and Clashes: Articles on Russian Literature] *Slavica Helsingiensia* Vol. 36, 46-60.
- Matochkin, E.P. (2002) *Kosmos Leonardo da Vinchi i Nikolaya Rerixa: xudozhestvennye paralleli* [Cosmos of Leonardo da Vinci and Nicholas Roerich: artistic parallels] . Samara: Izdatel'skij dom «Agni» [in Russian].

¹⁶ Маточкин Е.П. Космос Леонардо да Винчи и Николая Рериха: художественные параллели. Самара Издательский дом «Агни», 2002. С.37.

¹⁷ Hellman Ben. Встречи и столкновения: Статьи по русской литературе / Meeting and Clashes: Articles on Russian Literature. Helsinki, 2009. (Slavica Helsingiensia 36). С. 49.

Nemchenko, I.V. (2008) Shevchenkova ofira: Statti ta doslidzhennia. *prosvita-ks.co.ua* Kyiv-Kherson: Prosvita. Retrieved from <http://prosvita-ks.co.ua/books/nemchenko/ofira/shev-ofira2.htm>. [in Ukrainian].

Rodionova L. V. (2006) Russkie narodnye kartinki na istoricheskie syuzhety v sobranii otdela izo-izdaniy RGB i perspektivy ix izucheniya *Rumyancevskie chteniya: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (11-13 aprelya 2006)*. (pp.236-239). Moskva :Pashkov dom [in Russian].

Rossoshyn's'ka N.L. (Eds.) (1975) *Fotij Stepanovych Krasyt's'kyj. Vystavka tvoriv, prysviachena 100-richchiu z dnia narodzhennia. Katalog. [Photius Stepanovich Krasitsky. An exhibition of works devoted to the 100th anniversary of the birth. Catalog]* Kyiv: Reklama. [in Ukrainian].

Satyrychno-humorystychna presa Ukrainy pochatku XX st. Referat (n.d.) *ru.osvita.ua* Retrieved from <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/journalism/25063/> [in Ukrainian].

Sternyn, H. (1964). *Essays on Russian Satiric Graphic*. Moscow: Publishing House Art [in English].

Zherdeva Yu. A. (2014) Smex na vojne: militar-naya karikatura v politicheskom i kul'turnom kontek-

ste 1914–1918 godov [Laughing at the war: military caricature in the political and cultural context of 1914–1918] *Rossiyskaya istoriya v nachale XXI veka: opyt, problemy, perspektivy. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii*. (pp.114–118) Orenburg. [in Russian].

Zimenko E.V. (2016) Skazki o Velikoj vojne: real'nost' i vymysel v plakatax Pervoj mirovoj vojny [Tales of the Great War] *Kommunikacii. Media. Dizajn* Vol.3, 117-132. [in Russian].

Zykun, N. I. (2015). *Satyrychna publitsystyka Naddniprianschyny v informatsijnomu prostori Ukrainy: stanovlennia, rozvytok, zhanrovo-tematychni formy [Satirical journalism of the naddniprianschyna in the information space of Ukraine: formation, development, genre-thematic forms]*. Kyiv: Alerta [in Ukrainian]

Zykun, N. I. (2015). Zhurnal «Shershen'»: formal'no-zmistova kharakterystyka ukrains'koho satyrychnoho vydannia pochatku XX st. [Journal «Shershen»: formal and content characteristic of satiric edition of the beginning of the XX century] *Obraz, Vol.3, 94-102*. [in Ukrainian].