

В. В. Шевченко

кандидатка історичних наук, старша наукова співробітниця,
відділ історії України ХІХ — початку ХХ ст.,
Інститут історії України НАН України
(м. Київ, Україна), shev_valy@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8681-7999>

“ПІД ПРИЦІЛОМ” КАМЕРИ Й ОЛІВЦЯ: ВІЗУАЛЬНИЙ ЛІТОПИС ФРОНТОВОГО ЖИТТЯ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРАТОРСЬКОЇ АРМІЇ В РОКИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Статтю присвячено дослідженню зображальних форм документування подій Великої війни 1914–1918 рр. на театрах військових дій російської армії. Основну увагу приділено фотознімкам та батальній графіці. Установлено, що в роки війни в усіх воюючих країнах було запроваджено жорстку військову цензуру з відповідними обмеженнями на фото- і кінознімання. У Російській імперії офіційні репортажі з діючої армії могли вести лише акредитовані військові кореспонденти та фотографи під суворим контролем армійського командування. Художнє документування воєнних подій було здійснено спеціальним загоном студентів батальної майстерні Петербурзької академії мистецтв на чолі з професором М. Самокишем. Зібрані чи створені репортерами статті, світлини, кінематографічні плівки, малюнки тощо підлягали ретельній перевірці відділами фронтових військово-цензурних органів.

Основним каналом масового поширення візуального матеріалу, створеного на фронті, були центральні багатотиражні газети й щотижневики. Особливістю ілюстративного контенту російських періодичних видань було переважно статичне відображення реалій війни, що не давало змоги сформувавши чітке уявлення про розвиток подій на фронті. Практично скрізь фігурував стандартний набір сюжетів і тем.

Крім задоволення інтересу читацької аудиторії, репортажні зображення були одним із важливих інструментів формування громадської думки та впливу на суспільні настрої населення Російської імперії.

Поширення портативних фотоапаратів і рекламні заклики до безпосередніх учасників війни якомога повніше фіксувати її моменти сприяли появі аматорських фотознімків, зроблених солдатами і офіцерами “для себе”. На відміну від “офіційних”, ці світлини вирізняються більшою динамікою, спонтанністю та реалістичністю. Проте, внаслідок політики радянської влади, яка намагалася “стерти” Першу світову війну з суспільної пам’яті, багато фотодокументів, як і творів “окопної” графіки знищено або втрачено.

Ключові слова: Перша світова війна, Російська імперія, фотодокумент, репортажний малюнок, “окопна” графіка, військова цензура, пропаганда, М. Самокиш.

V. V. Shevchenko

Candidate of Historical Sciences (Ph.D. in History),
Senior Research Fellow, Department of the History of Ukraine XIX —
early XX century, Institute of History of Ukraine NAS of Ukraine
(Kyiv, Ukraine), shev_valy@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8681-7999>

“UNDER SIGHT” OF THE CAMERA AND PENCIL: A VISUAL CHRONICLE OF THE FRONT-LINE LIFE OF THE RUSSIAN IMPERIAL ARMY DURING THE WORLD WAR FIRST

Abstract

The article is devoted to the study of pictorial forms of documenting the events of the Great War of 1914–1918 in the theaters of war of the Russian army. The main attention is paid to photographs and battle graphics. It was established that during the war in all warring countries, strict military censorship was introduced with appropriate restrictions on photography and filming. In the Russian Empire, official reports from the active army could be conducted only by accredited military correspondents and photographers under the strict control of the army command. Pictorial documentation of military events was carried out by a special detachment of students of the battle class of the St. Petersburg Academy of Arts, led by Professor M. Samokysh. Articles, photographs, cinematographic films, drawings, etc., collected or created by reporters, were subject to careful scrutiny by the departments of front-line military censorship.

The main channel for the mass distribution of visual material created at the front-line was the central multi-circulation newspapers and weeklies. The peculiarity of the illustrative content of Russian periodicals was mainly a static reflection of the realities of the war, which did not allow to form a clear idea of the development of events at the front. Almost everywhere there was a standard set of photo stories and themes.

In addition to satisfying the interest of the readership, reportage images were one of the important tools for shaping public opinion and influencing the public mood of the population of the Russian Empire.

The proliferation of portable cameras and advertising appeals to the direct participants in the war to capture its moments as fully as possible contributed to the emergence of amateur photographs taken by soldiers and officers “for themselves”. Unlike “official”, these photos are more dynamic, spontaneous and realistic. However, as a result of the policy of the Soviet government, which tried to “erase” the World War First from public memory, many photographic documents, as well as works of “trench” graphics were destroyed or lost.

Keywords: *World War I, Russian Empire, photo document, reportage drawing, battle graphics, military censorship, propaganda, M. Samokysh.*

Велика війна 1914–1918 рр. увійшла в історію не тільки як глобальне збройне протистояння, конфлікт цивілізаційного значення, а й як перша війна, котра залишила по собі величезну кількість документів, зокрема візуальних. Це стало можливим завдяки стрімкому розвитку науки і техніки наприкінці XIX — на початку XX ст. Із появою портативного фотоапарата та кінокамер людство отримало можливість суттєво урізноманітнити зображальну інформацію. Замовлення і виготовлення фото хоча й було не з дешевих задоволень, але мало значний попит. Фотографи — професіонали й аматори — прагнули увіковічнити, швидкоплинні моменти життя та історичні події. “Людина з фотоапаратом” набула популярності на початку XX ст., а особливо в роки Першої світової війни.

Утім початок Великої війни практично в усіх воюючих країнах обумовив запровадження жорсткої військової цензури з відповідними обмеженнями на фото- і кінознімання, особливо у фронтових і прифронтових районах, морських портах. У Російській імперії, згідно з розпорядженнями військового командування, журналістів, фотокореспондентів і кінооператорів у перші місяці бойових дій узагалі не допускали не те що на передову, а й у просто діючу армію. Органи поліції мали наказ затримувати репортерів, котрі намагалися у той чи інший спосіб потрапити на фронт. Однак чисельні звернення редакторів популярних періодичних видань, а також усвідомлення імперською владою важливості керованої згори інформаційної політики для впливу на суспільні настрої, вже незабаром змінили позицію командування¹.

Наприкінці вересня 1914 р. набули чинності “Правила для російських та іноземних кореспондентів, допущених у діючу армію”, які регламентували перебування журналістів і кінознімальних груп на фронтах російської імператорської армії (далі — російської армії). Відповідно до затверджених положень, відвідувати театр військових дій дозволялося за заздалегідь визначеним маршрутом у супроводі спеціально призначених офіцерів. Здійснюючи фото-, кіно- чи художню фіксацію фронтових буднів, кореспонденти мали керуватися “Переліком відомостей та зображальної інформації стосовно зовнішньої безпеки Росії та її військово-морської оборони, заборонених до розголошення інформаційними засобами або у виступах, або у доповідях, що виголошуються публічно”. Крім того, згідно з “Положенням про військових кореспондентів у воєнний час” 1912 р., журналісти мали завчасно пройти процедуру акредитації й

¹ Див.: *Кириєнко О.* Військова цензура в українських губерніях Російської імперії (липень 1914 р. — жовтень 1917 р.). Київ, 2016. С. 199–200.

отримати відповідне посвідчення, котре повинні були постійно носити при собі, як і спеціальну нарукавну пов'язкою².

У 1915 р. із першими поразками російських військ ситуація дещо змінилася. Задля забезпечення висвітлення розвитку подій війни у необхідному для державної влади ракурсі та підтримання патріотичних настроїв у населення, при Ставці верховного головнокомандувача було створено своєрідний прес-центр під офіційною назвою Бюро преси. До його складу ввійшли кореспонденти найвпливовіших столичних і провінційних періодичних видань, завдання яких полягало у підборі та групуванні матеріалів з фронтів в інтересах армії Російської імперії для подальшого їхнього тиражування³.

Водночас, за наказом верховного головнокомандувача імператора Миколи II, фотографування й фільмування на театрах військових дій стало прерогативою Скобелевського комітету (початкова назва рос. “Комитет имени генерал-адъютанта М. Д. Скобелева для выдачи пособий потерявшим на войне способность к труду воинам” — благодійна організація, заснована 26 листопада 1904 р. із початком російсько-японської війни). Спеціально уповноважених операторів обов'язково мав супроводжувати офіцер штабу головнокомандувача армій фронту.

Умови допуску фотографів і кінооператорів у діючу армію було змінено наприкінці 1916 р. із завершенням активної фази бойових дій. Монополію Скобелевського комітету було скасовано, а головнокомандувачі армій отримали право допускати приватні фото- та кінематографічні фірми на фронт для здійснення документальних зйомок.

Упродовж усієї війни журналісти, що висвітлювали її події безпосередньо з театрів військових дій мали чітко дотримуватися встановлених правил, порушення яких загрожувало покаранням у виді штрафу (до 10 000 руб.), адміністративного стягнення, або притягненням до кримінальної відповідальності (за вчинення тяжкого злочину). При цьому винуватців позбавляли статусу військового кореспондента чи фотографа і негайно висилали у глибокий тил під нагляд поліції. Зібрані чи створені репортерами статті, світлини, кінематографічні плівки, малюнки тощо підлягали ретельній перевірці відділами фронтових військово-цензурних органів. Матеріали, що не відповідали військово-цензурним вимогам, знищували, а на дозволені ставили відмітку або видавали спеціальне посвідчення про проходження цензури⁴.

² Там само. С. 200–201.

³ Там само. С. 203–204.

⁴ Там само. 201, 206–207; *Смородина В.* Мифы и реальность Первой мировой в документальной фотографии // *Первая мировая: война и миф.* Печатная графика из

Незважаючи на занадто обмежений доступ на фронт, цензурні труднощі, а також посилення контролю органів поліції та спецслужб за функціонуванням фотоательє і магазинів фотографічного приладдя, від знімання ніхто не збирався відмовлятися. Навпаки, шпальти тогочасних газет рясніли рекламою фотоапаратів та оголошеннями про фотопослуги. Зокрема майже у кожному номері газети “Армейский вестник: издание при штабе главнокомандующего армиями Юго-Западного фронта” друкувалось досить об’ємне рекламне оголошення, в якому зображення офіцера російської армії, що фотографує розбиті австрійські позиції та гармати, супроводжував напис: “Запечатлите эпизоды великой войны. Покупайте фотоаппараты и расходные материалы к ним!”. Військове командування та уряд активно тиражували воєнні фото у пресі, використовували їх у пропагандистсько-інформаційних цілях.

Найпопулярнішим серед населення та найбільш тиражованим періодичним виданням, у якому публікувалися репортажні зображення, був щотижневий ілюстрований журнал “Летопись войны”. Кожен номер містив не менше 16 сторінок, доповнювався численними фотографіями, малюнками, портретами, планами, картами, замальовками, яких за роки війни було надруковано загалом понад дві тисячі. На них були відображені події з усіх фронтів і театрів військових дій, а також перші особи Російської імперії та дружніх їй держав.

Із початком війни з’явилися фронтові газети, в яких окрім офіційних повідомлень командування, фронтових зведень, неофіційних історій та розважальних матеріалів, розміщували ілюстровані додатки — фотографії офіцерів і солдатів, що відзначилися при виконанні бойових завдань, знімки трофеїв, карикатури на ворога тощо. Одним із таких періодичних видань, в якому публікували значну кількість воєнних фото, була газета “Армейский вестник”. Її з серпня 1914 р. видавав військово-цензурний відділ штабу головнокомандувача армій Південно-Західного фронту. До вересня 1916 р. вона виходила тричі на тиждень, а потім — щоденно. Обсяг газети становив чотири шпальти, а з 1915 р. з’явився ще й ілюстрований додаток, який не мав сталої періодичності. Зміст, тематичний розподіл фотографічного матеріалу, співвідношення кількості фотознімків та військових замальовок за певними категоріями впродовж 1915–1917 рр. змінювалися відповідно до оперативно-стратегічної ситуації на фронті та політичних обставин у імперії.

собрания Ивановского историко-краеведческого музея имени Д.Г. Бурьлина, фотографии из коллекций Рыбинского музея-заповедника и Национального музея Республики Коми. Москва, 2014. С. 184–186. URL: <https://www.fondpotanin.ru/upload/iblock/b11/b118eec86e71dad3a30c5666e825ab42.pdf>

Увесь фотографічний контент номерів “Армейского вестника” за 1915–1917 рр. можна згрупувати у п’ять категорій: 1) знімки перебування російського імператора Миколи II у діючій армії, групові фото з представниками союзницьких військових делегацій, портрети вищого командного складу російської армії; 2) портрети та групові світлини перших осіб та вищого військового командування союзницьких держав; 3) групові і персональні портрети георгіївських кавалерів; 4) знімки військових шикувань (маршів) армійських підрозділів, артилерійської зброї, морської техніки союзницьких держав; 5) фото армійських буднів на Південно-Західному фронті (на позиціях, святкові шиккування та молебні, військові навчання), австрійських і німецьких військовополонених, поруйнованих ворожих позицій, військових трофеїв.

В ілюстрованому додатку до газети за 1915 р. більшість світлин присвячена вищому командному складу російської та союзницьких армій. Практично немає зображень фронтового повсякдення, солдатського й офіцерського побуту. Натомість опубліковано чимало фотознімків захоплених у австрійців гармат, боеприпасів, уцілілих будівель якогось залишеного ворогом західноукраїнського містечка тощо.

У розпал військової кампанії травня–серпня 1916 р. газета друкувала фото полонених вояків, військових трофеїв (гармати, аероплани), захоплених австро-німецьких позицій. Поряд із досить оптимістичними для російської армії зображеннями, штаб Південно-Західного фронту вирішив продемонструвати і зворотний бік війни, де є руйнування, каліцтва, смерті. Так, на окремих фотографічних знімках зафіксовано військовий лазарет, польовий перев’язочний пункт, палаючі будинки якогось села, тіла загиблих мирних жителів. У 1917 р. аби відволікти увагу читачів від невтішного становища російської армії на фронтах, а також кризової ситуації в державі, газета змістила фокус на висвітлення події західноєвропейського театру війни.

У цивільних периферійних газетах публікація фотознімків на воєнну тематику взагалі була досить рідкісним явищем. На це вплинуло два ключові фактори. По-перше, редактори не бажали мати зайвого клопоту у зносинах із органами військової цензури. По-друге, друкування фото було не вигідним з економічного погляду, оскільки передбачало додаткові затрати та здорожувало собівартість накладу.

Загалом фотографічний контент періодичних видань був доволі статичним щодо відображення реалій війни, і жодним чином не давав змоги сформулювати чітке уявлення про розвиток подій на фронті. Така ситуація зумовлювалася, з одного боку, недосконалістю тогочасної фототехніки (мокро-колоїдний спосіб знімання й витримка практично унеможлиблю-

вали фіксацію рухомих об'єктів), а з іншого — свідомим віддаванням переваги постановочним кадрам самими фотографами. На думку деяких дослідників, ця особливість пояснюється своєрідним поглядом на Першу світову війну літературно-мистецьких кіл Російської імперії, котрі намагалися оцінити її з філософських позицій, знайти її “духовний зміст”⁵. Значно впливало на добір поданого читачеві зображального матеріалу і його жорстке цензурування. Тому, практично в усіх ілюстрованих виданнях фігурував стандартний набір сюжетів і тем: сценки з похідного життя (“відпочинок на позиціях”, “спостережний пункт”, “лист рідним”, “обід на позиціях”, “вояки на привалі”), у шпиталі чи лазареті (“сестра милосердя та поранені”), георгіївські кавалери тощо⁶.

Водночас багатотиражні центральні видання, охоплені духом змагальності у швидшому та повнішому висвітленні небаченого до того глобального конфлікту, зважаючи на обмежену кількість військових журналістів, прагнули залучити до репортажної справи безпосередніх учасників війни — офіцерів діючої армії. Так, у 1914 р. журнал “Огонёк” неодноразово закликав надсилати до редакції світлини з театру військових дій: “Ніякі спеціальні кореспонденти не годні представити вичерпний фотографічний матеріал, що демонструє самовіддане, сповнене героїства і поневірян життя наших воїнів. Ми просимо їх самих, для їхніх же рідних, для мільйонів читачів, для всього російського суспільства, допомогти нам намалювати яскраву і докладну картину грандіозних подій, що нині розгортаються. Важливий кожен штрих, кожна характерна подоробиця”⁷.

У відповідь на подібні заклики щотижневики отримали чимало світлин від фотографів-аматорів — вояків і цивільних службовців допоміжних організацій та установ. Не маючи спеціальних знань щодо формування композиції, вони досить часто використовували інсценування⁸. Проте, їхні фотознімки, зроблені, так би мовити, “для себе”, вирізняються більшою динамікою, спонтанністю, документальністю, ніж твори професійних фотографів. На них зафіксовано фронтове життя “без прикрас” із масовими руйнуваннями, злиденним становищем мирного населення, горами понівечених солдатських трупів, антисанітарними умовами в окопах, безкраїми могилами тощо. Подекуди траплялися світлини з фрагментами бойових дій. Не всі вони були дозволені цензурою для опу-

⁵ Смородина В. Указ. соч. С. 178–179.

⁶ Там же. С. 178, 182.

⁷ Цит. за: Смородина В. Указ. соч. С. 188–190.

⁸ Там же. С. 191.

лікування. Однак саме такі “живі” кадри надзвичайно цінували редакції ілюстрованих видань у всьому світі й готові були платити за них великі гонорари⁹.

Утім фронтове життя увічнювали не тільки фото- та кінокамери. Поширення цих технічних новинок аж ніяк не применшило значення пензля й олівця. Навпаки, на початку Великої війни влада та громадськість Російської імперії прагнули якомога повніше зафіксувати події тієї глобальної бійні, зокрема й засобами образотворчого мистецтва. Усіляко заохочувалося створення картин, малюнків та ілюстрацій, які, крім експонування на виставках, активно використовувалися для пропаганди. Репродукції художніх творів можна було побачити на листівках, постерах, марках, сірникових коробках та етикетках¹⁰. Як зазначалося вище, популярні російські газети і часописи намагалися урізноманітнити інформацію про війну, доповнюючи текстові блоки не тільки світлинами, а й малюнками. Відповідних матеріалів не бракувало, оскільки серед “постачальників” такої продукції було чимало професійних художників, письменників, громадських діячів, мобілізованих до лав діючої армії чи направлених на фронт у статусі військових кореспондентів. Керуючись установкою на достовірність, вони віддавали перевагу детальним замальовкам з натури, котрі подекуди нагадували фотографічні знімки. Фактично, у такий спосіб відбувалося художнє документування воєнних подій. У цьому контексті зупинимося на унікальному випадку в історії світового мистецтва — проходженні художньої практики на фронті студентами Петербурзької академії мистецтв.

Ініціатором авантюри був відомий український художник і педагог Микола Семенович Самокиш. На той момент майстер батального жанру вже мав значний досвід співпраці з державними структурами та писання війни з натури. Так, з 1890 р. за дорученням військового міністерства він створив чимало творів як ілюстратор, зображуючи військовиків, їхні строї, маневри та бойові дії. З початком російсько-японської війни М. Самокиш вирушив на фронт як кореспондент-художник популярного щотижневого журналу “Нива”. Результатом його семимісячного перебування в діючій армії й безпосереднього споглядання реалій життя у воєнних умовах стала значна колекція репортажів, замальовок, акварелей, графіки та світлин. Деякі з них було опубліковано в ілюстрованих журналах, а понад 60 малюнків увійшло до окремого альбому “Война 1904–

⁹ Там же. С. 178–179. *Кирієнко О.* Знач. твір. С. 203.

¹⁰ *Березовая Л. Г.* Художественная летопись Первой мировой. URL: <https://russia-istoria.ru/component/k2/item/1097-hudozhestvennaya-letopis-pervoy-mirovoy>

1905. Из дневника художника”. У передмові до видання Микола Семенович зазначав, що супроводжувальний текст варто розцінювати радше як коментар і доповнення до ілюстрацій, аніж літературний твір¹¹. Також на цю тему було створено серію олійних картин, найвідомішою з яких є “Ляоян. 18 августа 1904 г.”.

У тій поїзді до Маньчжурії художник усвідомив увесь трагізм війни як явища: “Жорстока штука — війна! [...] А ще, може, більш жорстокого є в обов’язках військового кореспондента. Ніколи не забуду таку сцену. Під час бою під Ляояном іду я стежкою поміж славетним колись “гаоляном” і раптово на мене виходить із кущів група: ведуть винесеного з бою на смерть пораненого стрільця. На грудях у мене апарат для моментальної фотографії. Натурально, я механічно — клац! І досі не можу забути погляду того напівживого солдата: в нього був і докір, і здивування, і гнів... І справді: тут людина кінчає з життям, конає, а якийсь чужий чоловік, холодний, бездушний, пожадливо клацає апаратом, щоб зафіксувати “цікавий” сюжет. Я був сам собі гидкий тоді”¹².

Саме тому, змальовуючи тиловий побут, битви, вояків і медичний персонал, головну увагу М. Самокиш приділяв людині, її внутрішньому світу та переживанням. У його творах, звісно, прослідковуються теми стійкості, мужності, перемоги, але водночас подаються й зовсім негероїчні сюжети — відступи російської армії, всіяне загиблими поле бою, знесилені вояки тощо. Пізніше він писав, що у картинах і малюнках дореволюційного періоду “намагався передати і зобразити не тільки зовнішній, парадний бік війни, а й розкрити внутрішню глибоку трагедію мільйонів рядових учасників, втягнутих у вир війни проти свого бажання... На перший план у своїх батальних композиціях я здебільшого старався висувати рядового учасника війни”¹³.

У 1910 р. М. Самокиш очолив клас батального живопису в Академії мистецтв у Петербурзі. “Це було нормально і справедливо — писав колега “по цеху”, український живописець і мистецтвознавець М. Бурачек, — ніхто з художників того часу не знав так близько життя війська, солдата, не бачив так близько війни, і тому натурально, що лише Самокиша міг зайняти таку відповідальну посаду”¹⁴. Керуючи майстернею, Микола Семенович проявив себе як талановитий педагог-новатор. Він запровад-

¹¹ *Самокиш Н. С.* Война 1904–1905 годов. Из дневника художника. СПб.: Изд. Экспедиции заготовления государственных бумаг, 1908. С. V.

¹² Цит. за: М. Самокиша = Н. Самокиша = М. Самокуша / [монографія М. Бурачека; передм. К. Буревія]. [Харків]: Рух, [1930]. С. 22–23. (Українське малярство).

¹³ Цит. за: Микола Самокиш: Альбом / авт.-упоряд. Ф. В. Яценко. Київ, 1979. С. 9.

¹⁴ Там само. С. 23–24.

жував прогресивні методи навчання, особливо в контексті викладання аніمالістики. Серед засобів, які використовував педагог були: покадрове демонстрування світлин і кінострічок, виїзди у сільську місцевість для спостереження за рухами людей і тварин, уроки фехтування для студентів, створення у студії постановочних сцен у природі з живими кіньми, волами, військовою зброєю й обладунками тієї чи іншої епохи¹⁵. Усе це сприяло тому, що чимало випускників класу згодом стали талановитими художниками.

Крім того, М. Самокиш ставився до своїх вихованців по-товариськи та з повагою. Завжди готовий підтримати їх, він зажив слави найпопулярнішого професора, за яким на усіляких військових маневрах “тягнувся хвостик” із учнів¹⁶. Тому й не дивно, що з початком Першої світової війни педагог знову загорівся ідеєю побувати на фронті, причому разом зі своїми студентами. Він домогся офіційного дозволу на створення спеціального “військово-художнього загону” до складу якого, окрім самого професора, увійшло п’ятеро його учнів — П. Котов, П. Митурич, П. Покаржевський, К. Трохименко, Р. Френц. У квітні 1915 р. вони вирушили на театр бойових дій для “спостереження та зображення картин війни”¹⁷.

Згідно зі спогадами П. Покаржевського, обов’язковими умовами перебування групи на фронті були підпорядкування військовому командуванню, а саме полковнику Шенку (М. Самокиш уважався художнім керівником), носіння військових строїв та зброї (шашки, португепі з кобурою й револьвера). Також майбутніх художників забезпечили усім необхідним — папером, фарбами, в’ючними валізами тощо, при цьому виділивши ще у розпорядження окремих вагон, кухара та денщика¹⁸.

Упродовж трьох місяців спецзагін побував на Західному та Кавказькому фронтах російської армії. Спершу маршрут баталістів пролягав через Білосток, Ломжу, Кисельницю, Остроленку, Осовець і Барановичі. Виконуючи поставлені перед ними завдання, професору та його студентам доводилося працювати не лише в тилу, а й на передовій лінії у періоди відносного затишшя, що зовсім не гарантувало їм безпеки.

¹⁵ Там само. С. 24–25; “Даже кляча на скаку красива и живописна”: 160 лет Николаю Самокишу / РИА Новости Крым. URL: <https://crimea.ria.ru/culture/20201025/1118866503/Dazhe-klyacha-na-skaku-krasiva-i-zhivopisna-160-let-Nikolayu-Samokishu.html>

¹⁶ М. Самокиша = Н. Самокиша = М. Samokyša. С. 25.

¹⁷ Нива. 1915. № 23. С. 444.

¹⁸ *Шепель Ф.* Художник на війні. Згадуємо життя і творчість Петра Покаржевського (1889–1968 рр.) як унікальний випадок в історії мистецтва // День. 2014. 14 жовтня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/hudozhnik-na-viyni>

Зокрема у фортеці Осовець, що увійшла в історію Великої війни стійкістю захисників і “атакою мерців”, вони пережили обстріл німецької артилерії, встигнувши, проте, зробити значну кількість замальовок руйнувань укріплень та споруд, батарей у бою тощо¹⁹.

Після Західного фронту група перемістилася до Києва, згодом — у Севастополь і на Кавказ. Результатом тієї безпрецедентної художньої практики стали майже 400 малюнків, переважно з натури, на яких доволі детально і достовірно увічнено фрагменти битв та поля боїв після них, руйнування, побут солдатів і офіцерів, військовополонені, трофеї, деякі об’єкти Ставки верховного головнокомандувача російської армії у Барановичах тощо. Частину цих творів було опубліковано у журналах “Нива”, “Солнце Росии”, “Лукоморье”, “Летопись войны” та ін. Окремі замальовки М. Самокиша увійшли до видань “Великая война в образах и картинах” (1915) та “Русские — героям Сербии и Черногории” (1915). У 1916 р. доробок “військово-художнього загону” було представлено на спеціальній виставці у стінах Петербурзької академії мистецтв, а потім передано до військового міністерства²⁰. Зауважимо, що докладної інформації про це зібрання у науковій та публіцистичній літературі практично немає, як наразі нічого не відомо й про його подальшу долю.

Поразки російської армії, проблеми в тилу, й відповідно зростання невдоволення у суспільстві призвели до того, що реалістичне відображення у мистецтві “окопної” правди вже не відповідало ідеї “епохального літопису війни”. Тому в 1915–1916 рр. відбувся перехід від документування війни до активної пропаганди. На зміну замальовкам з натури прийшли зображення подвигів, найпопулярнішим героєм яких був хоробрий козак, що перемагає ворогів. Батальний живопис поступився місцем плакату з його експресивністю, лозунговістю, яскравістю, що цілком відповідало новим пропагандистським завданням²¹.

Однак малювання не полишило окопи. Як професійні митці, так і пересічні учасники війни продовжували підручними засобами (олівцями, чорнилами тощо) зображувати фронтові будні у своїх похідних альбомах, щоденниках, записках, листах до рідних. Багато подібних матеріалів, як і

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само; *Склярєнко Г.* “Парадокс” Миколи Самокиша: Творчість художника в контексті радянського мистецтва // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. Вип. 3. С. 122–123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_24; *Борцова К. О.* Батальна графіка М. С. Самокиша // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 4. С. 82. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_4_23

²¹ *Березовая Л. Г.* Указ. соч.

аматорських фотознімків, знищено або втрачено. Усе це є наслідком політики радянської влади, яка всіляко намагалася “стерти” Першу світову війну з суспільної пам’яті.

Сьогодні фотокартки часів Першої світової війни, крім розтиражованих у мережі Інтернет та опублікованих у тогочасній пресі, можна знайти в архівних і музейних установах України. Проте їхня кількість є порівняно невеликою. Одні з найбільших зібрань містяться в Національному військово-історичному музеї та Центральному державному кінофотофоноархіві України ім. Г. С. Пшеничного (ЦДКФФА України). Зокрема в останньому налічується понад дві тисячі одиниць таких світлин, частину з яких зібрано в окремі альбоми. Тематично на них відображено позиції російської й австрійської армій на Південно-Західному фронті та їх відвідування імператором Миколою II, будівництво й евакуацію залізниць на театрі війни, братання солдатів, діяльність Всеросійського земського союзу, лікування поранених у госпіталях, а також біженців та військовополонених. Значний масив становлять матеріали, присвячені українським січовим стрільцям та інтернованим українцям. Більшість фотографій, що стосуються участі у війні Російської імперії, зроблено за описаною вище дозвільною процедурою. Винятком є особистий фотоальбом командувача 3-го кінного корпусу Південно-Західного фронту, командувача Збройних сил Української Держави генерала від кавалерії графа Ф. Келлера. Цей альбом, що налічує 337 знімків, майже повністю було опубліковано ЦДКФФА України в 2013 р.²²

“Неофіційні” фотодокументи (зроблені солдатами й офіцерами для себе) переважно знаходяться у сімейних архівах пересічних громадян або у приватних зібраннях. Одним із таких є добірка світлин, яка налічує понад 100 екземплярів, із колекції художника й громадського діяча, члена Національної спілки художників України Геннадія Анатолійовича Клещара (нині покійного). Установлено, що фотографії належали учаснику Першої світової війни, прапорщику 220-й піхотного Скопинського полку, уродженцю Уманщини Федору Прилуцькому. Вони охоплюють період із початку 1915 р. по літо 1917 р. і дають можливість побачити життя солдатів та офіцерів російської армії на Західному фронті (Мінська, Вітебська губернії), де в 1916 р. російські війська провели Нароцьку (березень) та Барановичівську (червень–липень) наступальні операції — одні з найкращих в історії війни.

²² Война 1914–1917 гг. (Из личного фотоальбому генерала графа Ф. А. Келлера). Харків: Видавництво “Фоліо”, 2012.

Завдяки ініціативності Г. Клещара та праці науковців відділу історії України XIX — початку XX ст. Інституту історії України НАН України ці світлини стали доступними для громадськості. Найвиразніші з них із відповідними підписами та коментарями були опубліковані в документальному науково-популярному виданні “Велика війна 1914–1918 рр. і Україна. У 2-х кн. Кн. 2: Мовою документів і свідчень” (2015)²³.

Щодо творів батального мистецтва й “окопної” графіки, то про колекційні зібрання наразі нічого не відомо. Можемо лише припустити, що якась їхня кількість, так само як і фотознімків, зберігається в архівних і музейних фондах України та у приватних осіб.

Отже, в 1914–1917 рр. на фронтах російської армії було створено значний масив як офіційних, так і приватних фотографій і малюнків. Вони фактично задокументували події Першої світової війни, сформувавши її своєрідний візуальний літопис. Цей зображальний контент не тільки заповнював інформаційний вакуум і задовольняв інтерес читацької аудиторії ілюстрованих періодичних видань, а й був одним із важливих інструментів формування громадської думки та впливу на суспільні настрої населення Російської імперії.

“Забуття” Великої війни на теренах колишнього СРСР відкриває перед сучасними науковцями значні перспективи в дослідженні її візуальної історії, зокрема з використанням новітніх інформаційних технологій.

REFERENCES

1. Berezovaia, L. G. (n. d.). Khudozhestvennaia letopis Pervoi mirovoi. Retrieved from <https://rus-istoria.ru/component/k2/item/1097-hudozhestvennaya-letopis-pervoy-mirovoy> [in Russian].
2. Bortsova, K. O. (2011). Batal'na hrafika M. S. Samokysha. *Visnyk Kharkivs'koi derzhavnoi akademii dyzajnu i mystetstv — Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 4, 79–82. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_4_23 [in Ukrainian].
3. Burachek, M. (1930). *M. Samokysha = N. Samokysha = M. Samokyša*. Kharkiv: Rukh. [in Ukrainian].
4. "Dazhe kliacha na skaku krasiva i zhivopisna": 160 let Nikolaiu Samokishu. (2020, October 25). *RIA Novosti Krym*. Retrieved from <https://crimea.ria.ru/culture/20201025/1118866503/Dazhe-klyacha-na-skaku-krasiva-i-zhivopisna-160-let-Nikolayu-Samokishu.html> [in Russian].
5. Кюриіенко, О. (2016). *Vijs'kova tsenzura v ukrains'kykh huberniiakh Rosijs'koi imperii (lypen' 1914 r. — zhovten' 1917 r.)*. Kyiv. [in Ukrainian].

²³ Велика війна 1914–1918 рр. і Україна. У 2-х кн. Кн. 2: Мовою документів і свідчень. Київ: ТОВ “Видавництво “Кліо””, 2015. С. 709–742.

6. Samokysh, N. S. (1908). *Voina 1904–1905 godov. Iz dnevnika khudozhnika*. Peterburg. [in Russian].
7. Shepel, F. (2014, October 14). Khudozhnyk na vijni. Zghaduiemo zhyttia i tvorchist' Petra Pokarzhevs'koho (1889–1968 rr.) iak unikal'nyj vypadok v istorii mystetstva. *Den*. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/hudozhnik-na-viyni> [in Ukrainian].
8. Skliarenko, H. (2010). "Paradoks" Mykoly Samokysya: Tvorchist' khudozhnyka v konteksti radians'koho mystetstva. *Aktual'ni problemy mystets'koi praktyky i mystetstvo-znavchoi nauky*, (3), 122–123. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_24 [in Ukrainian].
9. Smorodina, V. (2014). Mify i realnost Pervoi mirovoi v dokumentalnoi fotografii. In *Pervaia mirovaia voina i mif. Pechatnaia grafika iz sobraniia Ivanovskogo istoriko-kraevedcheskogo muzeia imeni D G Burylina, fotografii iz kolleksii Rybinskogo muzeia-zapovednika i Natsionalnogo muzeia Respubliki Komi* (pp. 177–192). Moscow. Retrieved from <https://www.fondpotanin.ru/upload/iblock/b11/b118eec86e71dad3a30c5666e825ab42.pdf> [in Russian].
10. *Velyka vijna 1914–1918 rr. i Ukraina* (Vol. 2: Movoiu dokumentiv i svidchen'). (2015). Kyiv. [in Ukrainian].
11. *Vojna 1914–1917 hh. (Iz osobystoho fotoal'bomu henerala hrafa F. A. Kellera)*. (2012). Kharkiv. [in Ukrainian].
12. Yatsenko, F. V. (Comp.). (1979). *Mykola Samokysh: Al'bom*. Kyiv. [in Ukrainian].