

Дружинкина Наталья Гавриловна, доктор исторических наук, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская 18. Nat_Druzhin@mail.ru

Druzhinkina Natalia Gavrilovna, Dr. Habil. in Historical Sciences, professor. Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 18 Bolshaya Morskaya str., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. Nat_Druzhin@mail.ru

ТЕМА ВОЙНЫ И СМЕРТИ В ФОТОГРАФИИ И ЖИВОПИСИ: НЕРАЗРЕШЕННЫЕ АСПЕКТЫ (XX–XXI ВЕКА)

THEME OF WAR AND DEATH IN PHOTOGRAPHY AND PAINTING: UNRESOLVED ASPECTS (20TH – 21ST CENTURIES)

Аннотация. Данная статья посвящена выявлению значения темы войны в фотографии и живописи. На примерах произведений фотографов и живописцев (Роберта Капы, Василия Верещагина, Георга Гросса и др.) выявляются идеи и сюжеты для раскрытия сущности войны (гибели, смерти, разрушений, ужасов, побед и поражений, политических, символических, морально-психологических аспектов), представлений о войне, зафиксированных сознательно или спонтанно в творчестве художников. Вскрываются способы изображения войны в фотографии (постановочное фото, фоторепортаж, фотомонтаж, кадрирование и др.) и в живописи (например, в батальном жанре: Франц Рубо, Рудольф Френц и др.), в современном искусстве (перформанс «Кости войны» («Балканское барокко») Марины Абрамович (1997) и др.). Выявляются особенности трактовки темы войны в классическом искусстве и современном. Современное искусство расширило возможности выражения индивидуальной позиции художника в вопросах войны и смерти, отношения к страданиям человеческого тела, опираясь на опыт христианского искусства. В статье вскрываются как общие аспекты изучения темы, характерные для живописи и фотографии (как правило, это решение через сюжет в конкретном-историческом ключе); так и частные, связанные с метафорико-символической ассоциативностью современного искусства.

Ключевые слова: Вторая мировая война; смерть; живопись; фотография; художники; искусство.

Abstract. This article is devoted to identifying the meaning of the theme of war in photography and painting. Using the examples of works by photographers and painters (R. Kapa, V. Vereshchagin, G. Grosz, and others) we revealed ideas and subjects that disclose the essence of the war (death, destruction, horror, victories and defeats, political, symbolic, moral, and psychological aspects), the ideas about the war which were consciously or spontaneously fixed in the works of artists. We will also uncover ways of depicting the theme of war in photography (staged photographs, photoreportage, photomontage, framing, etc.), painting (for example, in the battle genre (F. Roubaud, R. Frenz, etc.), and contemporary art (M. Abramovich, “Bones of War” (Balkan Baroque performance, 1997, etc.)). The author pointed out some specifics of the interpretation of the war theme in classical and modern art. Contemporary art has expanded the possibilities of expressing the artist’s individual position on issues of war and death, and attitude to the suffering of the human body, based on the experience of Christian art. The article reveals both general aspects of the study of the topic, distinctive in painting and photography (as a rule, it is a solution through a plot in a particular historical way); and the private ones related to the metaphorical and symbolic associativity of modern art.

Keywords: World War II; death; painting; photography; artists; art.

Тема войны и смерти может рассматриваться в русле развития исторической живописи, что находит отражение у ряда авторов (А. Г. Верещагина, С. М. Червонная, П. А. Павлов и др. [4; 6; 7; 10; 17; 29; 32; 33; 39; 44; 45]), а также в общем контексте развития истории фотографии [1; 3; 18; 23].

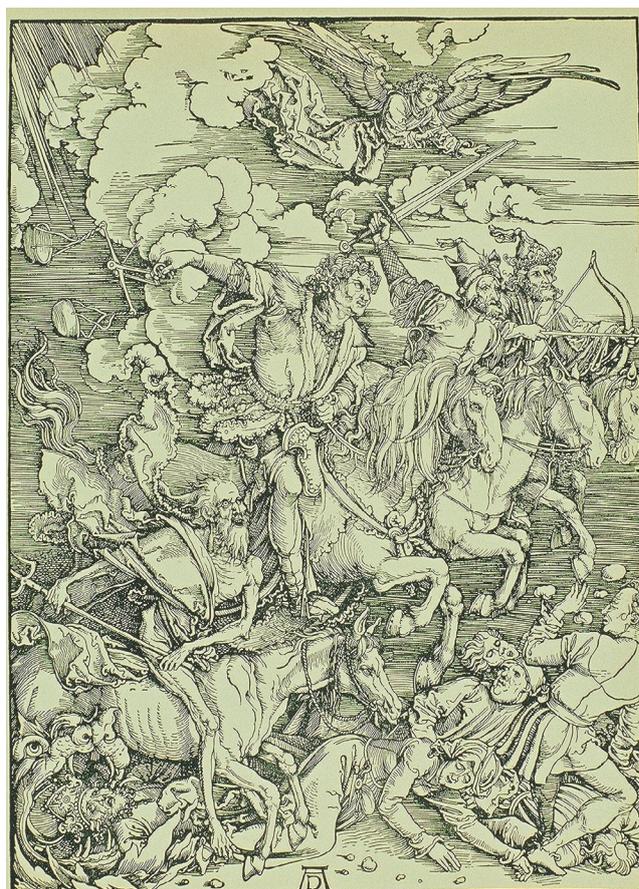
Военная фотография как жанр укрепилась благодаря Роджеру Фентону, который снимал Крымскую войну (1855–1856); Метью Брейди, который зафиксировал в своем объективе кадры Гражданской войны в США; Роберту Капе, который оставил после себя снимки Гражданской войны в Испании и Второй мировой войны, и многим другим. Особое значение имеет деятельность фотожурналистов в разных странах и расцвет фотожурналистики как вида искусства сегодня (например, творчество Анри-Картье Брессона, Маргарет Бурк-Уайт, Уокера Эванса и многих других). Военная тема способна отражаться в фотографии, как и в живописи, в разных стилевых направлениях — от фотореализма, фотоэкспрессионизма до фотоабстракционизма. Безусловно, в трактовке смерти особое значение имеет христианское вероучение [30].

Тема войны и мира актуальна в разные эпохи, особенно в периоды обострения конфликтов, непосредственного ведения боевых действий, побед и поражений. Войны в мировой истории бывают разные: мировые, локальные, а также их классифицируют на внешние и внутренние и др. Война сегодня сопровождается насилием, принуждением, агрессией, вовлечением гражданского населения в боевые действия, его уничтожением. XX век доказал это. Война требует ресурсов, жертв, легитимизации насилия, смерти, боли. Она влечет голод, болезни, разруху. Она имеет свои причины: передел мира, границ, сфер влияния, внутренние конфликтные ситуации и т. д., подпитывается пропагандистскими лозунгами: от религиозного фанатизма и мистицизма до политических манифестов национал-социализма и т. д. [5;11;37]

Актуальность темы подчеркивала, к примеру, выставка в Государственном Русском Музее «Картины военной жизни», на которой экспонировались живописные полотна, произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства XVI–XX вв., она заострила проблему войны и мира, существования



Илл. 1. Арнольд Бёклин. Война. 1896. Галерея Новых мастеров, Дрезден



Илл. 2. Альбрехт Дюрер. Четыре всадника Апокалипсиса. 1498

человека в условиях благоприятных и в среде выживания. С 16 декабря 2022 г. по 6 марта 2023 г. в музее был реализован проект «Художники о войне и мире», который можно рассматривать как своеобразный диптих. Составляющие его выставки «Картины военной жизни в отечественном искусстве XVI–XX века» и «Дом и семья. Картины мирной жизни» были посвящены двум важным аспектам существования человека, которые осознаются как противоположные друг другу. Первая часть этого диптиха была обращена к образам военных будней, другая – к теме домашнего очага и семейного круга как хранителя нравственных ценностей русского народа. Как правило, русский батальный жанр представлен картинами В. В. Верещагина, мастеров академического и реалистического направления (Г. Г. Гагарин, П. Н. Грузинский, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, А. Д. Кившенко, А. Е. Коцебу, Н. Н. Каразин и др.), полотнами батального и военно-исторического характера, написанными советскими мастерами (М. И. Авилов, Г. М. Коржев, Е. Е. Моисеенко, В. А. Серов, П. П. Соколов-Скала и др.)[31]. Батальный жанр академической реалистической школы отличался своей описательностью, достоверностью изображения исторических событий военной истории, военных походов («Бой у Иваново-Чифлик» П. О. Ковалевского (2 ноября 1887); «Военные игры потешных войск Петра I под селом Кожухово» А. Д. Кившенко (1880); «Захват Гривецкого редута под Плевной» Н. Д. Дмитриева-Оренбургского (1885) и многие другие примеры батальной живописи, включая произведения Ф. А. Рубо, Р. Р. Френца, Студии военных художников им. М. Б. Грекова и др.)[38].

Безусловно, фото- и киножурналистика, акции современного искусства сегодня опережают живопись в отражении темы войн в мировой истории. Фотодокументалистика оказалась более востребованным и мобильным жанром в освещении проблем современных военных конфликтов и столк-



Илл. 3. Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1522. Музей искусств, Бремен



Илл. 4. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586–1588. Церковь Сан-Томе, Толедо

новений. Оперативно реагируя и откликаясь на ежечасные, ежеминутные изменения в местах боевых действий, фотография возмещает недостаток визуальной информации в СМИ и Интернет-ресурсах. Затем живопись, основываясь на фотоотчетах, выстраивает свою идеологическую канву прочтения темы войны, стремясь к объективности, или, наоборот, занимая одну из сторон конфликта, отстаивая ее интересы.

Важное значение приобретают средства подачи — от реализма и экспрессионизма к концептуализму. В искусстве проделан заметный путь, вплоть до инсталляций и перформансов Марины Абрамович, которая делает зримо-осознаваемым запах, вкус, цвет, фактуру, образы войны — до ужаса и боли, до пронзительного осознания горя умерщвленных тел.

Подспудно возникает тема смерти и отношения к человеческому телу: через атрибуты христианства или в свете позитивизма, политических и социальных учений. Военная фотография часто захватывает сцены смерти (в документальных или постановочных снимках).

Изображение смерти, мучений имеет свою иконографию. Так, «для палестинца фотография ребенка, разорванного танковым снарядом в Газе, — это прежде всего фотография палестинского ребенка, убитого израильским артиллеристом. Для воинствующего все решается просто: свой или враг. И все снимки ждут подписи для объяснения или фальсификации. Во время боев между сербами и хорватами в начале

последних балканских войн на пропагандистских пресс-конференциях и сербы, и хорваты демонстрировали одни и те же снимки детей, убитых при артобстреле деревни» [37, с. 12]. Фотографии жертв войны, мирного населения, а особенно детей, женщин призваны вскрыть военные преступления, запечатлеть их для суда истории, а затем — заявить и о художественной ценности.

В живописи экспрессионистов, опирающихся на позднеготические традиции и Немецкое Возрождение (в частности, у Арнольда Беклина в картине «Война» (Илл. 1) [41] слышны знакомые образы Альбрехта Дюрера из «Четырех всадников Апокалипсиса» (Илл. 2)), остро и беспощадно разоблачительно звучит тема войны и смерти (изображается как старуха или скелет с косой). Причем война несет неизбежные телесные страдания и мучения на пути к болезням и смерти физической, за которой, по христианскому вероучению, следует Воскресение, Божий суд, попадание в ад или в рай. Страдания и мучения отсылают к пяти ранам Христа, к умерщвлению плоти, к мученической крови, к самоуничтожению, как в искусстве — к демонстрации атрибутов Страстей Христовых. Можно переживать лишения войны через испытание боли, мистическое подражание страданиям Христа (вплоть до стигматизации) и через венец избранных — мучеников за веру, за идею. Тема страданий показана со Средневековья и Нового времени и продолжается сегодня.



Илл. 5. Эль Греко. Снятие пятой печати. 1608–1614. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Так, Кунстхалле в Бремене располагает рисунком Дюрера, датированным 1522 г. и подписанным художником «Автопортрет страдающего человека» (Илл. 3). Он изображает художника, сидящего полностью обнаженным, с атрибутами страданий Христа в руках, с искаженным лицом и развевающимися волосами. У него уже почти нет сил бороться, он устал от своей болезни. [19; 24] Его взгляд направлен по диагонали вниз, эта воображаемая диагональ поддерживается скипетром, который он держит в правой руке. Направление движения волос, правая рука и веник — эти диагонали сталкиваются, делая портрет еще более напряженным и нервным. Здесь

намечается стремление во имя выразительности уйти от анатомической правильности к деформации природы, что в полной мере проявится, например, у Эль Греко (затем у экспрессионистов, П. Пикассо [26], авангардистов).

В 1586–1588 гг. Эль Греко написал картину «Погребение графа Оргаса» (Илл. 4), заказанную толедской церковью Сан-Томе по инициативе его друга — священника Андреса Нуньеса. В основу ее сюжетного замысла положена средневековая легенда, о содержании которой повествует надпись на каменной плите, расположенной под картиной. Согласно легенде, кастильский вельможа дон Руис Гонсалодэ Толедо,



Илл. 6. Эгон Шиле. Лирик. 1911. Музей Леопольда, Вена



Илл. 7. Эгон Шиле. Мертвая мать. 1910. Музей Леопольда, Вена

граф Оргас пожертвовал этой церкви, в которой он выразил желание быть погребенным, большие сокровища. После его смерти в 1312 г., во время похорон, свершилось чудо: спустив-

шиеся с неба св. Августин и св. Стефан предали погребению тело благочестивого графа собственными руками. Эль Греко перенес событие старинной легенды в среду современной ему жизни.

То же представление о Воскресении демонстрирует художник в своем произведении «Снятие пятой печати» — апокалиптический сюжет, где воспрянувшие тела, как раскрученные пружины, словно взвинчиваются снизу вверх, в устрашающе грозное небо последнего дня мира (Илл. 5) [16].

XX век корректирует и дополняет отношение к человеческому телу. Оно становится объектом, претерпевающим бесчисленные страдания. Происходят параллельные процессы: вытеснение и в то же время приятие телесных аномалий, превращение индивидуального, неповторимого тела в незначительный элемент массы, в пищу для войны и политических репрессий — и наряду с этим сексуальное и творческое раскрепощение тела, становящегося культовым [13].

Эти изменения в восприятии телесности художниками проявились в их произведениях. Например, Эгон Шиле создает удивительную серию работ на бумаге; убрав все детали на заднем плане, весь пространственный контекст, он сосредотачивается на человеческом теле (своем или других персонажей), изображенном на «пустом» фоне. Так, «Человек, корчащийся гримасы (автопортрет)» подобен чистой странице, на которой очерчен силуэт художника, с угловатыми руками и ногами, «вывернутыми» пальцами. Жанр автопортрета предполагает следование определенным правилам; даже среди экспрессионистов, склонных к самоанализу, ни один художник не стирает так категорически границу между мастером и изображаемой натурой, обнажая, изучая и перенося на бумагу свое тело в физических и физиологических деталях (Илл. 6). Проявляется отношение к бренному телу и к смерти и в картине «Мертвая мать» (1910).

«Мертвая мать» (Илл. 7) — небольшое произведение, написанное маслом по дереву. Размер, деревянная подставка, сюжет (мать и дитя) вызывают ассоциации с традиционной иконописью. Вечная тема — повторяющийся цикл рождения, жизни и смерти — уходит корнями в символизм конца XIX в. Необычна композиция: для окутанного в черное еще не родившегося ребенка тело матери, любящее, оберегающее, — все же неволя. Бледное, скорбное лицо матери контрастирует с теплыми, живыми тонами тела ребенка, в котором пульсирует горячая кровь [51]. Выбор сюжета неудивителен для художника, который любил и жизнь, и смерть (по его собственному признанию) (Илл. 8). Тема смерти подстегивалась событиями Первой мировой войны. Опыт войны — это телесный опыт.

Интерпретация отношения к насилию над телом невозможна без описания окружающего насилия в целом. Постоянные бои со своими законами, периодическое выставление напоказ чужой боли, бесконечное насилие на войне, репрезентации жестокости, система взглядов, в которой женщина (с отсылкой на античную литературу) воспринимается как добыча, — все это составляет картину чувствительного [13, с. 259], запечатленного в живописи и фотографии.

Солдат начала XIX в. сражался с прямой спиной: он смотрел в лицо опасности стоя в полный рост или в крайнем случае на одном колене. Эта поза была продиктована его оружием: гладкоствольным дульнозарядным ружьем с кремневым замком, совершавшим одиночные выстрелы шарообразными пулями, — медленным, со слабой проникающей силой, эффективным при расстоянии в сто метров, едва ли больше. Очень опытный солдат мог сделать два выстрела в минуту, и перезаряжать ружье нужно было стоя. Стреляли также только стоя, равно как и шли в штыковую атаку в полный рост. Армии начала XX в. еще сохраняли следы этих древних постулатов в отношении прямой осанки и боевой эстетики [14, с. 261–262]. А затем все изменилось — начались длительные позиционные окопные войны. Таким важнейшим этапом в развитии телесной техники сражения стала Первая мировая война. Уровень опасности беспрецедентно возрос, и теперь, согласно требованиям самосохранения, солдаты стреляли лежа, а еще лучше прятаясь в окопах.



Илл. 8. Эгон Шиле. Смерть и девушка. 1915. Верхний Бельведер, Вена

Эти телесные практики сохранились и в следующих конфликтах: фотографии, сделанные американскими военными репортерами во Вьетнаме, которые показывают солдат, скорчившихся в своих окопах, в траншеях или за мельчайшими естественными препятствиями, лежащих в практически внутриутробных позах, использующих соматические навыки, в которых сложно различить наследие предварительных тренировок и проявление естественных рефлексов: они лежат почти на боку, грудь и живот прижаты к земле, нога согнута, чтобы защитить открытую часть живота. Это телесное поведение в первую очередь отражает физический страх перед бомбардировками, который становится неконтролируемым, если те оказываются слишком сильными или слишком близкими [14, с. 266–267].

Дань Первой мировой войне — в произведениях Кете Кольвиц, Отто Дикса, Людвиг Мейндера и многих других. В этой войне начала века в воздухе словно витал призрак следующей Второй мировой войны, столь пронзительно прозвучавшей у Георга Гросса («Выживший» (1944) (Илл. 9), «Каин или Гитлер в аду» (1944), «Мир II» (1946) и другие). Яркая экспрессия живописи передает реакцию человеческой психики на пугающие удары войны — от взрывов, бомбежек, обстрелов, газовых атак. Уже в 1918 г. Георг Гросс стал одним из основателей берлинской группы дадаистов, в творчестве которых четко

отразилась тема войны и смерти в их неразрывном единстве. Дадаисты создали на эту тему многочисленные комбинированные работы — фотоколлажи и фотомонтажи. В нацистской Германии их творчество было причислено к «дегенеративному искусству».

Вторая мировая война внесла новые черты в жизнь, в смерть и в искусство. Деперсонализация смерти еще больше усилилась с появлением новых видов вооружений, таких как наземные мины, которые могли убивать и калечить без непосредственного участия человека. Казалось, будто глубочайший смысл войны заключался в том, чтобы насилловать женщин, кем бы они ни были [14, с. 283], устраивать геноцид евреев, лагеря смерти, массовые расправы над мирными жителями.

В живописи военных лет тоже были свои этапы. В начале войны — в основном фиксация увиденного, не претендующая на обобщение, почти торопливая «живописная зарисовка». Например, документально-точные фронтовые зарисовки, разные по технике, стилю и художественному уровню (Илл. 10).

В период Великой Отечественной войны художник Борис Иванович Пророков участвовал в героической обороне полуострова Ханко, работал во фронтовой печати. Он создавал рисунки, в том числе для изо-листочков, которые сбрасывались с самолетов над вражеской территорией (Илл. 11).

Кукрыниксы написали картину «Таня» (2-й вариант, 1947), запечатлев героическую смерть Зои Космодемьянской (Илл. 12). В годы Великой Отечественной войны они создали ряд карикатурных плакатов (среди них — самый первый после нападения Германии плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» (1941) — с карикатурой на Гитлера), в том числе для сатирических «Окон ТАСС».

В станковой живописи Кукрыниксы сообща стремились применить к большому холсту свой опыт политической и преимущественно сатирической графики. Уже в 1933 г. они показали серию «Лицо врага» — цикл живописных карикатур на белогвардейских генералов. Великая Отечественная война дала темы для новых больших картин Кукрыниксов: «Зоя Космодемьянская» (1942–1947), «Конец. Последние часы в ставке Гитлера» (1947–1948). Здесь делались попытки совместить достоверное изображение событий с карикатурными, гротескно трактованными образами. Этюды художников — это бесценные живописные свидетельства эпохи [2; 20; 42; 43].

В отечественном советском искусстве осмысление опыта войны в живописи осуществлялось с помощью метода социалистического реализма, в зарубежном искусстве главенствовали все течения и направления живописи XX в.

Так, в творчестве Пикассо, начиная с 1930-х гг., появляется такая ключевая для него тема и образ, как бык, Минотавр. Художник создает целый ряд работ с этим персонажем («Минотавромахия», 1935), при этом миф о Минотавре Пикассо трактует по-своему. Для него бык, Минотавр — это разрушительные силы, война и смерть. Апогеем развития этой темы стала его знаменитая картина «Герника» (Илл. 13). Герника — маленький городок басков на севере Испании, практически стертый с лица земли немецкой авиацией 1 мая 1937 г. Эта огромная (почти 8 м в длину и 3,5 м в высоту) монохромная (черный, белый, серый) картина была впервые выставлена в республиканском павильоне Испании на Всемирной выставке в Париже. В этот же период создана и серия работ «Мечты и ложь генерала Франко» (1937) (в 1936 г. во время Гражданской войны в Испании художник поддерживал республиканцев, выступал против сторонников генерала Франко и создал ряд картин на эти темы). Вообще, тема смерти в творчестве Пикассо появилась в его «голубой период», когда в феврале 1901 г. в Мадриде он узнал о смерти своего близкого друга Карлоса Касагемаса, чему посвятил свою картину, композиционно продолжающую традицию фотографического жанра «На смертном одре» [9; 27].

Классиком документальной фотографии и основоположником военной фотожурналистики справедливо считается Роберт Капа [46; 49; 50; 52]. В 1938 г. он работал фотокорреспондентом во время японско-китайской войны. В 1940 г. переселился в США. Работал в Северной Африке и Италии. В 1944 г. снимал высадку союзнических войск в Нормандии. В 1947 г. вместе с Анри Картье-Брессоном основал фотоагентство «Магnum», в 1951 г. возглавил его, но в 1953 г. был вынужден переехать в Европу. Задача у агентства, которое вскоре сделалось самым влиятельным и престижным объединением фотожурналистов, была практическая: представлять предприимчивых фотографов-фрилансеров перед иллюстрированными журналами и устраивать им командировки [37, с. 29].

В 1947 г. Капа вместе с писателем Джоном Стейнбеком получил приглашение в Советский Союз, где в течение нескольких месяцев документировал повседневную жизнь. По результатам этой командировки была создана книга «Русский дневник» («Russian Journal») с фотографиями Капы.

Начало Второй мировой войны Капа встретил как корреспондент журнала «Life», хотя для американцев все еще оставался «врагом»: он по-прежнему был гражданином Венгрии — союзника гитлеровской Германии. Несмотря на это с 1940 по 1945 гг. Роберт Капа выполнял задания журнала «Life» и вел съемку на всех фронтах. В 1944 г. он стал единственным журналистом, осветившим высадку союзнического десанта на Омаха-Бич в Нормандии. Однако в лондонской редакции «Life» по оплошности лаборанта практически вся

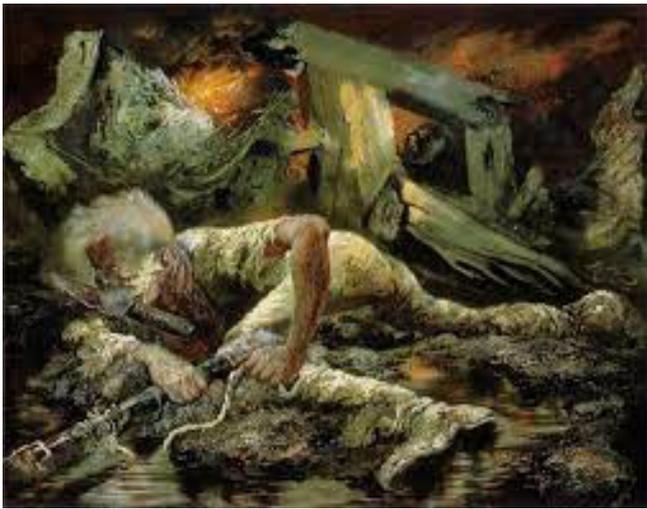
съемка о десанте союзников была испорчена, спасти удалось только одиннадцать кадров, которые были опубликованы во всех крупнейших мировых изданиях.

Изначально фотографы давали по большей части позитивный образ воинской профессии, представляли начало войны и ее продолжение в выгодном свете. Это началось с Крымской войны, и Роджер Фентон стал такого рода официальным фотографом. Множество солдат гибло не на поле боя: двадцать две тысячи умерли от болезней; тысячи и тысячи солдат лишились конечностей из-за обморожения во время долгой осады Севастополя; некоторые сражения закончились катастрофически. Фентон прибыл в Крым зимой, на четыре месяца, договорившись, что будет публиковать фотографии в еженедельнике «Illustrated London News» (в виде гравюр), выставит их в галерее и по возвращении издаст в форме альбома. В военном ведомстве он получил инструкции не фотографировать убитых, изувеченных и больных; громоздкий процесс съемки не позволял запечатлеть большинство других сюжетов, и Фентон представлял войну как чинную мужскую вылазку на лоно природы. Каждый снимок требовал пятнадцатисекундной экспозиции и отдельной обработки в темной лаборатории. Фентон мог фотографировать штабное совещание на открытом воздухе или рядовых солдат, чистящих пушку, только попросив их стать или сесть рядом, выполнять его указания и не шевелиться. Его снимки — иллюстрации военной жизни в тылу; сама война — передвижения, беспорядок, трагедия — вне поля зрения. Единственная крымская фотография не пасторального характера — «Долина смертной тени». Памятная фотография Фентона — это портрет отсутствия, смерть без мертвых. Это единственная не постановочная фотография: на ней только широкая изрытая дорога, усеянная камнями и ядрами. Заворачивая, она пересекает голую холмистую равнину и пропадает вдали [37, с. 40].

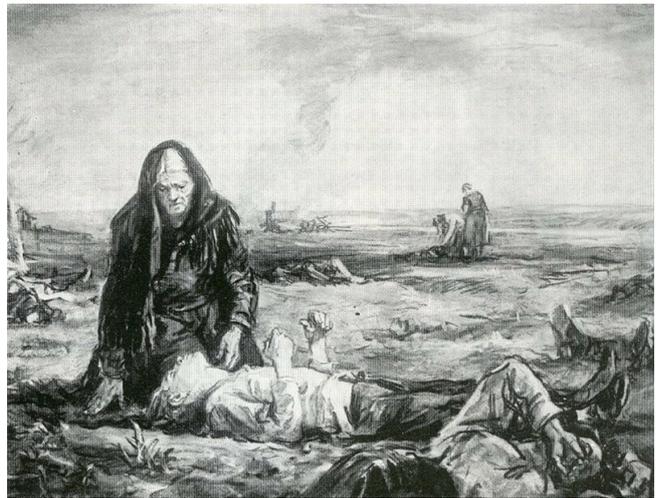
Самая знаменитая фотография с Гражданской войны в Испании — «Смерть республиканского ополченца» (1936). Роберт Капа снял республиканского солдата в тот миг, когда его сразила пуля (Илл. 14). Черно-белое фото уловило страшный миг гибели человека в белой рубашке с засученными рукавами, падающего навзничь на склоне холма; правая рука его, откинута назад, выпустила винтовку; сейчас он упадет, мертвый, на собственную тень. Фото потрясает — и в этом вся суть [37, с. 20]. Эта фотография может стоять в паре со «Смертельно раненым» Василия Верещагина (1873) (Илл. 15) [21; 22] и с «Раненым человеком» Герта Генриха Волхейма (1919) (Илл. 16) [50]. Разные войны, разные способы изображения, но губительная сущность — одна. Жесткая смертельная схватка в «Обороне Севастополя» (1942) у советского живописца Александра Дейнеки [41].

Работы Августа Зандера из серии «Люди XX столетия» многократно выставлялись и переиздавались. Серия представляет собой срез германского общества времен Веймарской республики и состоит из семи частей: «Фермер», «Торговец», «Женщина», «Классы и профессии», «Художники», «Город», «Последние люди». Герои снимков — молодые и пожилые, мужчины, женщины и дети, студенты, рабочие и чиновники, изображены в привычной для себя обстановке или на нейтральном фоне, но так, что мы практически не нуждаемся в дополнительных пояснениях относительно личности персонажа. Август Зандер формировал представление о фотографируемых людях светом и воздухом, их наследственными чертами и их действиями. Он показывал личность в естественных условиях, со всеми ее достоинствами и недостатками, и так его персонажи вошли в историю, став историческими личностями.

В работах, составляющих серию «Люди XX столетия» (Илл. 18), Август Зандер вскрывал сущность человека через его принадлежность к определенному социальному и культурному типу. Фотограф верил, что камера дает для этого больше возможностей, чем любые другие изобразительные средства. Своеобразная «каталогизация» людей, которую проводил художник, должна была, по его мнению, позволить людям лучше понять самих себя.



Илл. 9. Георг Гросс. Выживший. 1944. Частная коллекция. Из открытых источников



Илл. 10. Деметрий Шмаинов. Мать. Из серии «Не забудем, не простим!». 1942. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: <https://www.tretyakovgallery.ru/>



Илл. 11. Борис Пророков. За колючей проволокой. Из серии «Это не должно повториться!». 1958–1959. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <http://www.rusmuseum.ru/>



Илл. 12. Кукрыниксы. Таня. 1947. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: <https://www.tretyakovgallery.ru/>



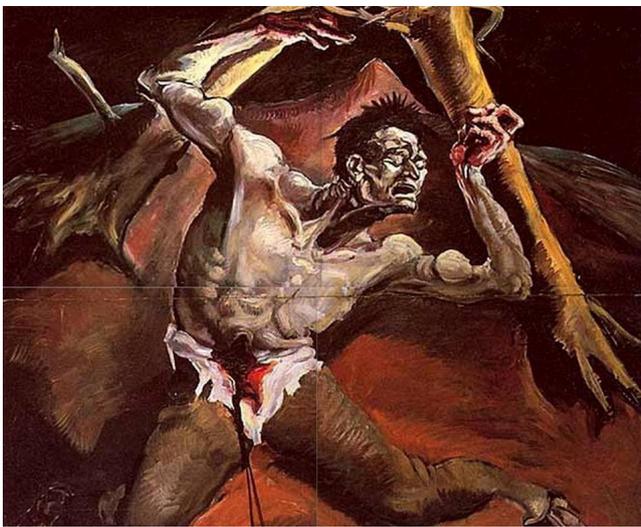
Илл. 13. Пабло Пикассо. Герника. 1937. Центр искусств королевы Софии, Мадрид. Источник: www.museoreinasofia.es



Илл. 14. Роберт Капа. Смерть республиканского ополченца. 1936. Частная коллекция. Из открытых источников



Илл. 15. Василий Верещагин. Смертельно раненый. 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: <https://www.tretyakovgallery.ru/>



Илл. 16. Герт Генрих Волхейм. Раненый человек. 1919. Частное собрание. Из открытых источников



Илл. 17 Александр Дейнека. Оборона Севастополя. 1942. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <http://www.rusmuseum.ru/>

Фотографы и художники фокусируются на фиксации разрушений, руин войны (Илл. 19). Художники-участники и очевидцы войны — самые непосредственные авторы произведений на эту тему (Илл. 20–22). Биографии художников времен фашизма в Германии свидетельствуют, что они подвергались гонениям, уничтожению, в лучшем случае — смогли уехать и избежать гибели.

Ощущение страха, оцепенения, ужаса в мертвящей тишине, скованности движения, удушья — полутеней, лиц-масок на фоне тяжелой стены — давящая атмосфера времени Холокоста передана у немецкого художника Феликса Нуссбаума (Илл. 22), который в 1944 г. был арестован и вместе с другими депортированными евреями отправлен из сборного лагеря Мехелен в лагерь смерти Аушвиц-Биркенау.

Вацлав Йиру [48], будучи политическим заключенным нацистской Германии и едва избежав казни, после войны в целях сохранения исторической памяти основал и начал редактировать ревью художественной фотографии, издаваемое в Праге и с 1959 г. публиковавшееся на русском языке. Он считал, что советская фотография военных лет часто выходила за рамки документальности и становилась полнокровным художественным произведением, входящим в сокровищницу мировой фотографии.

Но война — самое большое преступление, и с середины 1960-х гг. большинство известных фотографов, снимавших войну, считали своей обязанностью показать ее «настоящее» лицо [15]. Цветные фотографии измученных вьетнамских крестьян и раненых американских солдат, которые делал Ларри Барроуз и публиковал в «Life» начиная с 1962 г., определенно подкрепили протест против американской войны во Вьетнаме. Барроуз погиб в 1971 г., когда американский военный вертолет, в котором он летел еще с тремя фотографами, был сбит над тропой Хо Ши Мина в Лаосе. Барроуз был первым видным фотографом, снимавшим всю войну в цвете [37, с. 32]. Сегодня, в эпоху цифровизации и информационной революции, войну можно наблюдать в режиме онлайн.

На изображениях много молодых людей в форме, позирующих перед камерой в военной амуниции или идущих в атаку, противоборствующих сторон (Илл. 23–25), военной техники, типичны изображения плачущих матерей (Илл. 26), разоренные дома, страдающие люди. Горе и отчаяние в фотоснимках.

Сегодня телевидение, доступ которому к месту боевых действий ограничен правительством и самоцензурой, подает войну как зрелище. Сама война, в меру возможности, ведется дистанционно методом бомбардировок, причем объекты их могут выбираться с другого континента, на основе мгновенно получаемой визуальной информации [37, с. 52].

Фотографии служат тотемами идеологий, они и вызывают, и обвиняют, и шокируют одновременно.

Важна направленность фотографического обвинения, осуждение конкретного конфликта, которое становится осуждением человеческой жестокости и дикости вообще. В современном искусстве перформансов, инсталляций актуализируется авторская позиция художника к кровавым итогам войны. Например, Марина Абрамович в своем перформансе «Кости войны» («Балканское барокко», 1997) оплакивает жертв балканской войны после распада Югославии, сидя в грудях костей (Илл. 27). Ассоциации возникают и с «Апофеозом войны» (1871) — грудой черепов в картине В. В. Верещагина, и с горами трупов на фотографиях и кинохронике нацистских лагерей смерти. Молодецкая удаля воинов сменяется трупным смрадом, гримасой сматения, параличом воли, предательством гуманизма, культом смерти, бесславным концом без побед.

Художники фиксируют любую войну как наиболее острую форму разрешения социальных противоречий внутри или вовне страны — вооруженное противостояние социальных, этнических, религиозных общностей и групп за реализацию своих коренных экономических, политических и других интересов, которое вызывается попытками агрессивного вторжения, нападения, противоборства с целью за-



Илл. 18. Август Зандер. Из серии «Люди 20 столетия». 1930-е. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Илл. 19. Роберт Капа. Сталинград. Фонтан «Бармалей». 1947. Источник: Стейнбек Д. Русский дневник. М.: Мысль, 1990

хвата власти [11; 34–36]. Все эти неразрешимые проблемы войны можно решать на языке символов, ассоциаций как сожалений, сострадания и человеческой памяти (Илл. 28–29).

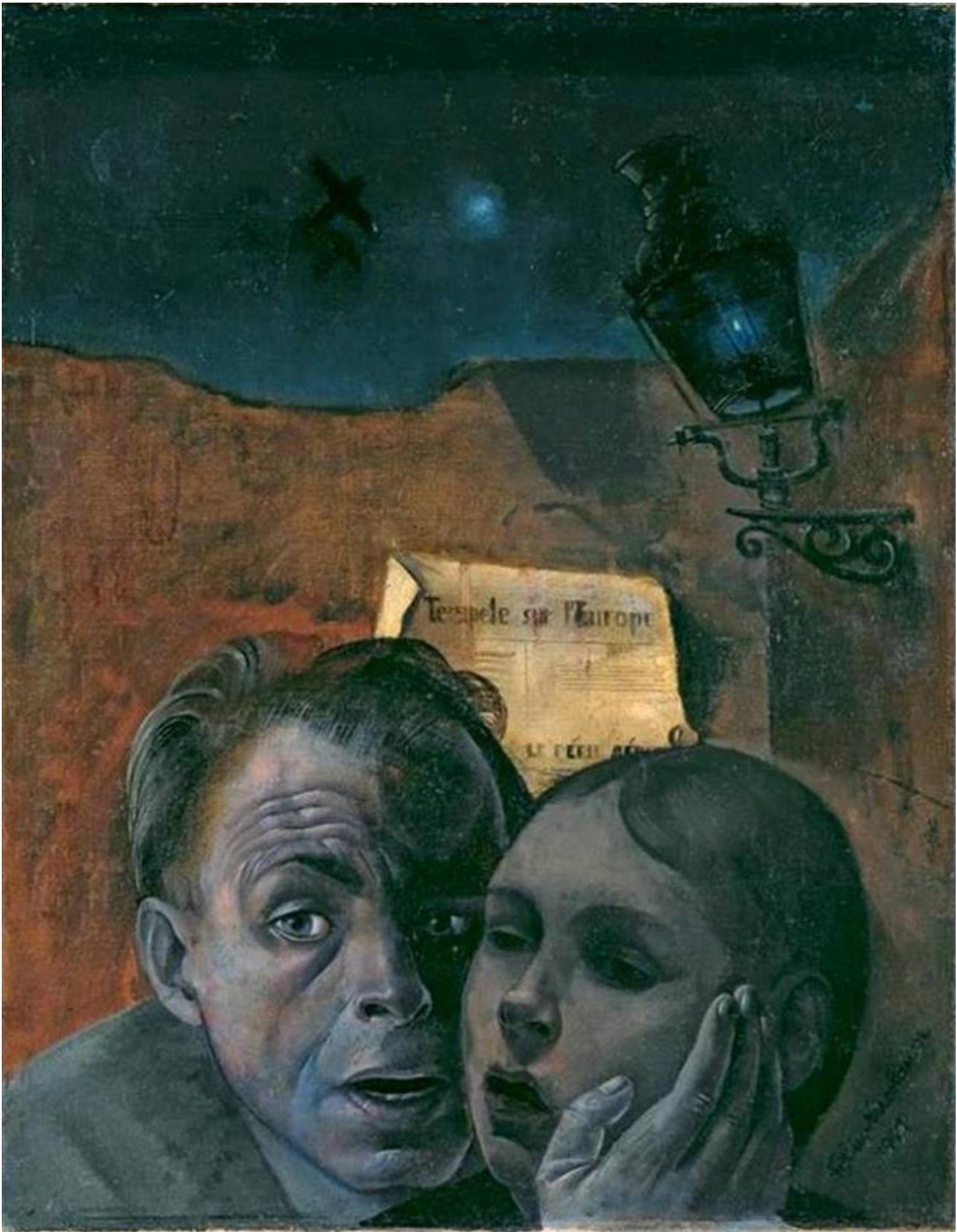
Сегодня военная тема звучит на многочисленных выставках. Так, в Санкт-Петербургском Союзе художников ежегодно проводятся тематические выставки «Подвигу блокадного Ленинграда посвящается...» и «День Победы». Повествование о войне заменилось констатацией события в монументально-символических формах, с одной стороны, и атомизацией возможностей авторского прочтения темы



Илл. 20. Отто Дикс. Война. Триптих. 1932. Галерея новых мастеров, Дрезден



Илл. 21. Феликс Нуссбаум. Триумф смерти. 1944. Дом Феликса Нуссбаума, Оснабрюк. Из открытых источников

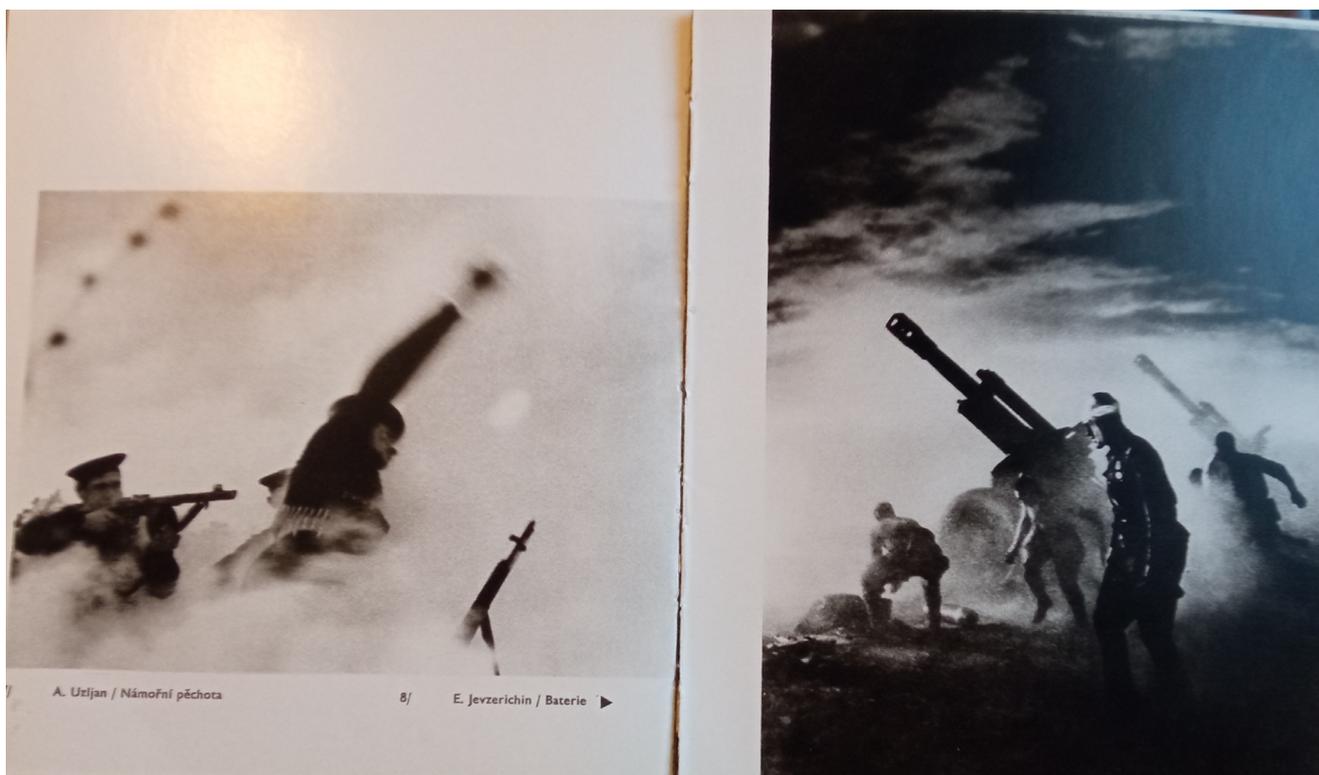


Илл.22 Феликс Нуссбаум. Страх. 1941. Музей истории и культуры, Оснабрюк. Источник: <https://mik-osnabrueck.de/>

в смешанных техниках и разных стилях (от академизма до постмодернизма), с другой.

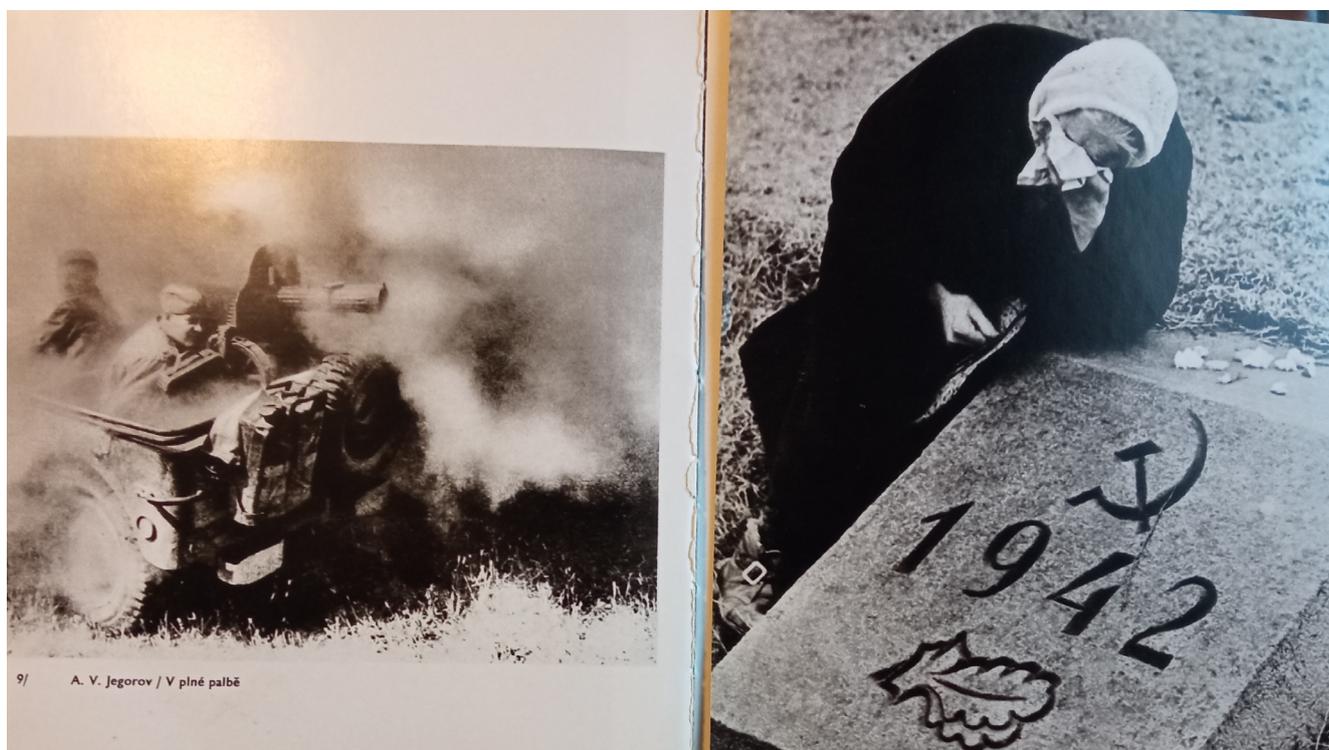
Монументально-символическая форма предполагает обобщение, героизацию и типизацию изобразительно-вырази-

тельных начал (образа Солдата-Победителя, Матери-Родины, например) — с одной стороны, а с другой — пропитана личным опытом, отношением к теме, ведет к утверждению социально-значимого, неповторимого, семейного откровения [47].



Илл. 23. Александр Узлян. Пехота. 1940-е. Источник: Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. Il. 7

Илл. 24. Е. Евзерихин. Батарея. 1940-е. Источник: Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. Il. 8



Илл. 25 Анатолий Егоров. Огонь. 1940-е. Источник: Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. Il. 9

Илл. 26. Мирослав Муразов. Мать. 1940-е. Источник: Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. Il. 11

Безусловно, сегодня в творчестве художников происходит актуализация и интерпретация исторического

наследия — эстетической и исторической памяти, прежде всего, о Второй мировой войне [12].

Заключение

Война в XX–XXI вв. принесла человеку онтологическое бесчестие, анимализацию, рефикацию как результат творимых жестокости и насилия. Художники и фотографы XX–XXI вв. смогли сорвать внешние покровы и явить, обнажить ужас беспощадной окопной войны, ее звериный оскал. Война меняет восприятие человеком мира, самого себя и других. Она принижает и нивелирует представления о человеческой сущности, о предназначении человека в природе и обществе, покушаясь и разрушая его физическую-телесную и психологическую, психическую оболочку. Современная война основана на оружии массового уничтожения, дегуманистична по своей сущности как любое убийство.

Позитивная подача войны (в батальном жанре), военного конфликта и, соответственно, пафос побед, триумф победителей фиксируется в искусстве и преподносится как неизбежный ход развития событий, истории. А с другой стороны, пацифизм, показ ужасов, уродства войны, смерти, страданий, лишений, антигуманистической сущности войны, вариантов деградации человеческого сообщества, звериный оскал бедствий и как следствие — осуждение. Война как область проявления военного искусства, полководческого таланта и война как преступление, предостережение человечеству от самоубийства. Это прослеживается в позициях художников разных видов искусств. Показывая бедствия войны (вслед за Ф. Гойей), ее осмысливают как объективный факт и субъективное переживание горя.

Художники и фотографы зафиксировали травмы войны, осудили ее звериную сущность, вернули чувство человеческого достоинства и свободы израненному после нее человечеству. В этом художники видели свое предназначение. Только художники после фашизма своим искусством могли вернуть чувство свободы и достоинства личности, залечивать травмы от войны. Несмотря на то, что травма от войны остается на всю жизнь, ее можно пережить, преодолеть, излечить, и в том числе и с помощью искусства.



Илл. 27. Марина Абрамович. Перформанс «Кости войны» («Балканское барокко»). 1997. Из открытых источников



Илл. 28. Наталья Дружинкина. Солдаты Первой мировой войны. 2017



Илл. 29. Наталья Дружинкина. Война и мир. 2017

Список литературы:

1. Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб.: Лики России, 2009. 399 с.
2. Борис Пророков. О времени и о себе. М.: Изобразительное искусство, 1979. 44 с.
3. Борис Л. А. и др. История фотографии: С 1839 года до наших дней. М.: Арт-Родник, 2011. 766 с.
4. Бродский В. Я. Советская батальная живопись. М.; Л.: Искусство, 1950. 108 с.
5. Верещагин А. С. Гражданская война в России, 1917–1922 : учеб. пособие. Уфа: Уфим. гос. нефт. техн. ун-т, 1998. 72 с.
6. Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. 60-е годы XIX века. М.: Искусство, 1990. 231 с.
7. Верещагина А. Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. Л.: Искусство, 1973. 204 с.

8. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс, 1986. 400 с.
9. Герман М. Ю. Пикассо: Путь к триумфу. М.: Искусство — XXI век, 2013. 336 с.
10. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 296 с.
11. Гражданская война в России: перекресток мнений. М.: Наука, 1994. 377 с.
12. Дружинкина Н. Г. Актуализация наследия и современные интерпретации темы Победы в Великой Отечественной войне (1941–1945 гг.) в творчестве петербургских художников // День Победы. Живопись. Графика. Фотография. Скульптура. Монументальное искусство. Декоративно-прикладное искусство. Керамика. Плакат. Иконопись. Критика и искусствоведение. Инсталляция. Архив: каталог выставки / Ред. Т. А. Кроль, Л. А. Пашинская. СПб.: СПб Союз Художников., 2021. С. 5–68.
13. История тела: В 3 т. / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 2: От Великой французской революции до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 384 с.
14. История тела: В 3 т. / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.
15. Фотография. Всемирная история / авт.-сост. Энн Брейсгердл и др. М: Издательство «МАГМА», 2020. 576 с.
16. Каптерева Т. П. Эль Греко : монографический очерк. М.: Искусство, 1965. 195 с.
17. Кауфман Р. С. Советская тематическая картина. 1917–1941. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 171 с.
18. Козлова О. Т. Фотореализм. М.: Галарт, 1994. 144 с.
19. Королёва А. Дюрер. М. : Олма-Пресс, 2007. 128 с.
20. Кукрыниксы. Втроём. М.: Советский художник, 1975. 296 с.
21. Лебедев А. К. В. В. Верещагин. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1972. 396 с.
22. Лебедев А. К., Солодовников А. В. Василий Васильевич Верещагин. Л.: Художник РСФСР, 1987. 180 с.
23. Левашов В. Лекции по истории фотографии. М.: Тримедиа Контент, 2012. 481 с.
24. Либман М. Я. Дюрер и его эпоха : Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века : К 500-летию Альбрехта Дюрера, 1471–1971. М.: Искусство, 1972. 239 с.
25. Маца И. Л. А. Дейнека. М.: Советский художник, 1959. 80 с.
26. Московские художники Великой Отечественной войны: Воспоминания. Письма. Статьи / Сост. В. А. Юматов. М.: Советский художник, 1981. 511 с.
27. Надеждин Н. Я. Пабло Пикассо: «Пламя Герники»: Биографические рассказы. М.: Издательство «Майор»; Издатель А. И. Осипенко, 2011. 192 с.
28. Никифоров Б. М. А. Дейнека Л.: Изогиз, 1937. 121 с.
29. Павлов П. А. Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи (конец 1950-х — 1970-е годы). М.: Наука, 1989. 204 с.
30. Паскале де Э. Смерть и воскресение в произведениях изобразительного искусства Москва: Омега, 2008. 382 с.
31. Пименов Р. И. Россия без центральной власти (1917–1921). СПб., Сыктывкар, 1998. 327 с.
32. Ракова М. М. Русская историческая живопись середины XIX века. М.: Искусство, 1979. 243 с.
33. Садовень В. Русские художники-баталисты XVIII–XIX вв. М.: Искусство, 1955. 371 с.
34. Самсонов А. М. Вторая мировая война. М.: Наука, 1985. 584 с.
35. Слободин В. П. Гражданская война в России (1917–1922). М.: МЮИ МВД России, 1999. 80 с.
36. Соколов А. К. Лекции по Советской истории. Ч. 1: Становление Советской системы. 1917–1921. М.: Институт российской истории РАН, 1994. 96 с.
37. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
38. Страницы незабываемого: 50 лет великой победы. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1996. 51 с.
39. Суздаев П. К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. М.: Советский художник, 1966. 468 с.
40. Сысоев В. П. А. Дейнека. Л.: Аврора, 1982. 308 с.
41. Федотова Е. Д. Бёклин. М.: Белый Город, 2001. 64 с.
42. Фотографии XX века. Музей Людвига в Кёльне. М.: Taschen; АСТ; Астрель, 2008. 196 с.
43. Халаминский Ю. Я. Д. А. Шмаринов. М.: Советский художник. 1959. 247 с.
44. Художники города-фронта: Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л.: Художник РСФСР, 1973. 443 с.
45. Червоная С. М. О революции, о войне и мире, о родной земле: Очерки развития советского изобразительного искусства на современном этапе. М.: Изобразительное искусство, 1985. 191 с.
46. Bustelo G. Robert Capa: Obra fotográfica. London; New York: Phaidon, 2005.
47. Kershaw A. Blood and champagne: The life and times of Robert Capa. New York: Thomas Dunne Books / St. Martin's Press, 2003. 304 p.
48. Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. 91 s.
49. Lacouture J. Robert Capa. Paris: Centre National de la Photographie, 1988.
50. Palmier J.-M. Weimar in Exile: The Antifascist Emigration in Europe and America. London: Verso, 2006. 864 p.
51. Sabarsky S. Egon Schiele. New York: Rizzoli, 1985. 224 p.
52. Whelan R. Robert Capa: A biography. — New York: Knopf, 1985. 341 p.

References

- Barkhatova, E. V. (2009) *Russkaia svetopis'. Pervyi vek fotoiskusstva 1839–1914 [Russian Light Painting. The First Century of Photography 1839–1914]*. Saint Petersburg: Liki Rossii Publ. (in Russian)
- Boris, L. (tr.) (2011) *Istoriia fotografii: S 1839 goda do nashikh dnei [History of Photography: From 1839 to the Present Day]*. Moscow: Art-Rodnik Publ. (in Russian)
- Breisgerdl, E. et al. (2020) *Fotografiiia. Vsemirnaia istoriia [Photography. All-World History]*. Moscow: MAGMA Publ. (in Russian)
- Brodskii, V. Ia. (1950) *Sovetskaia batal'naia zhivopis' [Soviet Battle Painting]*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Bustelo, G. (2005) *Robert Capa: Obra fotográfica*. London; New York: Phaidon.
- Chervonnaia, S. M. (1985) *O revoliutsii, o voine i mire, o rodnoi zemle: Ocherki razvitiia sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva na sovremennom etape [About Revolution, about War and Peace, about Native Land: Essays on the Development of Soviet Fine Arts at the Present Stage]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Druzhinkina, N. G. (2021) 'Actualization of Heritage and Modern Interpretations of the Theme of Victory in the Great Patriotic War (1941–1945) in the Work of St. Petersburg Artists', in Krol', T. A., Pashinskaia, L. A. (ed.) *Den' Pobedy. Zhivopis'. Grafika. Fotografiiia. Skul'ptura. Monumental'noe iskusstvo. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Keramika. Plakat. Ikonopis'. Kritika i iskusstvovedenie. Installiatsiia. Arkhiv: katalog vystavki [Victory Day. Painting. Graphics. Photo. Sculpture. Monumental Art. Decorative and Applied Art. Ceramics. Poster. Iconography. Criticism and Art History. Installation. Archive: exhibition catalog]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg

Union of Artists Publ., pp. 5–68. (in Russian)

- Fedotova, E. D. (2001) *Beklin [Böcklin]*. Moscow: Belyi Gorod Publ. (in Russian)
- Fotografii XX veka. Muzei Liudviga v Kel'ne [20th-Century Photographs. Museum Ludwig in Cologne] (2008). Moscow: AST Publ. (in Russian)
- Garen, E. (1986) *Problemy ital'ianskogo Vozrozhdeniia [Issues of the Italian Renaissance]*. Moscow: Progress Publ. (in Russian)
- German, M. Iu. (2013) *Pikasso: Put' k triumfu [Picasso: the Path to Triumph]*. Moscow: Iskusstvo — XXI vek Publ. (in Russian)
- Golomshtok, I. N. (1994) *Totalitarnoe iskusstvo [Totalitarian Art]*. Moscow: Galart Publ. (in Russian)
- Grazhdanskaia voina v Rossii: perekrestok mnenii [Civil War in Russia: a Crossroads of Opinions] (1994). Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Iumatov, V. A. (1981) *Moskovskie khudozhniki Velikoi Otechestvennoi voiny: Vospominaniia. Pis'ma. Stat'i [Moscow Artists of the Great Patriotic War: Memoirs. Letters. Articles]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Jírů, V (1972). *Současná sovětská fotografie*. Praha: Odeon. (in Czech)
- Kaptereva, T. P.(1965) *El' Greko : monograficheskii ocherk [El Greco: Monographic Essay]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Kaufman, R. S. (1951) *Sovetskaia tematicheskaia kartina. 1917–1941 [Soviet Thematic Picture. 1917–1941]*. Moscow: Izd-vo AN SSSR Publ. (in Russian)
- Kershaw, A. (2003) *Blood and Champagne: The Life and Times of Robert Capa*. New York: Thomas Dunne Books / St. Martin's Press.
- Khalaminskii, Iu. Ia. (1959) *D. A. Shmarinov*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Khudozhniki goroda-fronta: Vospominaniia i dnevniki leningradskikh khudozhnikov [Artists of the Front City: Memoirs and Diaries of Leningrad Artists]* (1973). Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Korben, A. et al. (ed.) (2014) *Istoriia tela: V 3 t. T. 2: Ot Velikoi frantsuzskoi revoliutsii do Pervoi mirovoi voiny [History of the Body: in 3 vols. Vol. 2: From the French Revolution to the First World War]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)
- Korben, A. et al. (ed.) (2016) *Istoriia tela: V 3 t. T. 2: Peremena vzgliada: 20 vek [History of the Body: in 3 vols. Vol. 3: Change of View: 20th Century]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)
- Koroleva, A. (2007) *Diurer [Dürer]*. Moscow: Olma-Press Publ. (in Russian)
- Kozlova, O. T. (1994) *Fotorealizm [Photorealism]*. Moscow: Galart Publ. (in Russian)
- Kukryniksy (1975) *Vtroem [The Three of Us]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Lacouture, J. (1988) *Robert Capa*. Paris: Centre National de la Photographie.
- Lebedev, A. K. (1972) *V. V. Vereshchagin. Zhizn' i tvorchestvo [V. V. Vereshchagin. Life and Art]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Lebedev, A. K., Solodovnikov, A. V. (1987) *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin [Vasily Vasilyevich Vereshchagin]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Levashov, V. (2012) *Lektsii po istorii fotografii [Lectures on the History of Photography]*. Moscow: Trimedia Kontent Publ. (in Russian)
- Libman, M. Ia. (1972) *Diurer i ego epokha: Zhivopis' i grafika Germanii kontsa 15 i pervoi poloviny 16 veka: K 500-letiiu Al'brekhta Diurera, 1471–1971 [Dürer and His Era: Painting and Graphics in Germany at the End of the 15th and First Half of the 16th Century: On the 500th Anniversary of Albrecht Dürer, 1471–1971]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Matsa, I. L. (1959) *A. Deineka*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Nadezhdin, N. Ia. (2011) *Pablo Pikasso: "Plamia Gerniki": Biograficheskie rasskazy [Pablo Picasso: "The Flame of Guernica": Biographical Stories]*. Moscow: Maior; A. I. Osipenko Publ. (in Russian)
- Nikiforov, B. M. (1937) *A. Deineka*. Leningrad: Izogiz Publ. (in Russian)
- Palmier, J.-M. (2006) *Weimar in Exile: The Antifascist Emigration in Europe and America*. London: Verso.
- Paskale, de E. (2008) *Smert' i voskresenie v proizvedeniakh izobrazitel'nogo iskusstva [Death and Resurrection in Works of Fine Arts]*. Moscow: Omega Publ. (in Russian)
- Pavlov, P. A. (1989) *Razvitie obrazno-plasticheskoi struktury sovremennoi sovetskoi zhivopisi (konets 1950-kh — 1970-e gody) [The Development of the Figurative-Plastic Structure of Modern Soviet Painting (Late 1950s – 1970s)]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Pimenov, R. I. (1998) *Rossia bez tsentral'noi vlasti (1917–1921) [Russia without a Central Government (1917–1921)]*. Saint Petersburg-Sykt'yvkar. (in Russian)
- Prokov, B. (1979) *Boris Prorokov. O vremeni i o sebe [Boris Prorokov. About Time and Myself]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Rakova, M. M. (1979) *Russkaia istoricheskaiia zhivopis' serediny 19 veka [Russian Historical Painting in the Middle of the 19th Century]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Sabarsky, S. (1985) *Egon Schiele*. New York: Rizzoli.
- Sadoven', V. *Russkie khudozhniki-batalisty 18–19 vv [Russian Battle Painters of the 18th–19th Centuries]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Samsonov, A. M. (1985) *Vtoraia mirovaia voina [World War II]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Slobodin, V. P. (1999) *Grazhdanskaia voina v Rossii (1917–1922) [The Civil War in Russia (1917–1922)]*. Moscow: MYUI MVD Rossii Publ. (in Russian)
- Sokolov, A. K. (1994) *Lektsii po Sovetskoi istorii. Chast' 1: Stanovlenie Sovetskoi sistemy. 1917–1921 [Lectures on Soviet History. Part 1: Formation of the Soviet System. 1917–1921]*. Moscow: RAN Publ. (in Russian)
- Sontag, S. (2014) *Smotrim na chuzhie stradaniiia [Looking at Other People's Suffering]*. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (in Russian)
- Stranitsy nezabyvaemogo: 50 let velikoi pobedy [Pages of the Unforgettable: 50 years of the Great Victory]* (1996). Saint Petersburg: In-t im. I. E. Repina Publ. (in Russian)
- Suzdalev, P. K. (1966) *Sovetskoe iskusstvo perioda Velikoi Otechestvennoi voiny [Soviet Art of the Great Patriotic War]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Sysoev, V. P. (1982) *A. Deineka*. Leningrad: Avrorra Publ. (in Russian)
- Vereshchagin, A. S. (1998) *Grazhdanskaia voina v Rossii 1917–1922 [The Civil War in Russia 1917–1922]*. Ufa: UGNTU Publ. (in Russian)
- Vereshchagina, A. G. (1973) *Khudozhnik. Vremia. Istoriia. Ocherki russkoi istoricheskoi zhivopisi 19 – nachala 20 veka [Artist. Time. History. Essays on Russian Historical Painting in the 18th – the Early 20th Centuries]*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Vereshchagina, A. G. (1990) *Istoricheskaiia kartina v russkom iskusstve. 60-e gody 19 veka [Historical Painting in Russian Art. The 1960s]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Whelan, R. (1985) *Robert Capa: A Biography*. New York: Knopf.