

УДК 94(7.036)

*И. Шарп*

**СВИДЕТЕЛЬСТВУЯ О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ:  
ЦИКЛ «ВОЙНА» КЭТЕ КОЛЬВИЦ  
(1922 – 1923)**

*Проанализирован цикл «Война» немецкой художницы Кэте Кольвиц как свидетельство о Первой мировой войне. Показано, что свидетельства женщины-художника о войне долгое время недооценивались. Современные гендерные исследования позволяют представить творчество К. Кольвиц как исторический источник по реконструкции памяти о войне.*

*This article analyses the cycle War (Krieg) by the German painter Käthe Kollwitz as a testimony of the First World War. The author argues that the testimony of the painter has been underestimated. Current gender studies make it possible to interpret K. Kollwitz's works as a historical source for reconstructing the memory of the war.*

**Ключевые слова:** Первая мировая война, Кэте Кольвиц, графика, художественный образ, пацифизм.

**Key words:** the First World War, Käthe Kollwitz, graphic arts, artistic image, pacifism.

Кэте Кольвиц (1867–1945) — одна из самых значимых и успешных графиков и скульптуров Германии 1920-х гг. Уроженка провинциального Кёнигсберга, в январе 1919 г. она стала первой женщиной, избран-



ной в Прусскую академию искусств, и с июля того года носила титул профессора (впрочем, редко ею использовавшийся). Хотя гонорары оставались скромными [1, S. 27], признание мастерства художницы было велико; позднее национал-социалисты, сместив ее с должности из-за политической принадлежности, препятствовали организации выставок.

За те десятилетия, когда Кэте Кольвиц участвовала в выставках, она позиционировалась как левый политический художник, даже ведущая откровенную социалистическую пропаганду революционерка, протестующая против Первой мировой войны пацифистка. С другой стороны, она воспринималась как представитель искусства сентиментального, даже китча, а императивы, определявшие ее участие в общественной жизни, не совпадали с духом времени, которому была ближе ироничная отстраненность Отто Дикса или апокалиптические видения Макса Бекмана. В последнее время Кольвиц вызывает интерес феминистских историков и критиков искусства, о чем свидетельствует ряд монографий [5; 6], а также эссе Алесандры Комини [2], показывающее дискриминационную гендерно обусловленную природу восприятия искусства через сравнение творчества Кольвиц и Эдварда Мунка. В 1994 г. Жан Оуэнс Шеффер доказывал, что Кольвиц воспринималась в Соединенных Штатах как политическая художница, отношение к которой менялось по мере переосмысления связанных с ее жизнью обстоятельств [11]. Два новых академических труда, посвященных жизни и деятельности художницы, находятся в печати или уже опубликованы в 2014 г. и отражают стойкий интерес к ней как к предмету научного исследования [12; 10].

Сегодня репутация Кольвиц безупречна, часто проходят выставки, ее имя широко известно. Но даже теперь неизменно забывают о важном аспекте мотивации Кольвиц: в исследованиях, дискуссиях, на выставках к ней редко относятся как к художнику, свидетельствующему о войне. Работы Кольвиц, особенно памятник погибшему сыну — «Родители», теперь расположенный на кладбище Владсо (Бельгия), где тот похоронен, часто рассматривают как центральные в коммеморации Первой мировой войны, однако при этом редко учитывают связь их с личным опытом автора. Этот парадокс особенно четко прослеживается при сравнении цикла Кэте Кольвиц «Война» («Krieg», 1922–1923) с одноименным циклом Отто Дикса («Der Krieg», 1923–1924) с точки зрения намерений художников, содержания, исполнения и восприятия.

В данной статье я доказываю, что на восприятие работ Кольвиц повлияли гендеризированные представления о природе войны и, в случае цикла «Война», о мотивации художницы и процессе ее творчества. Преувеличение статуса скорбящей матери привело к тому, что ее гениальные произведения и мировоззрение «морального свидетеля» войны были во многом недооценены. Я также задаюсь вопросом, с какими вызовами мы столкнемся, если будем рассматривать Кольвиц в большей степени как свидетеля войны, а не как скорбящую мать.

В подавляющем большинстве случаев исследования, посвященные художникам войны, и выставки их произведений включали только работы мужчин либо — в отдельной категории — женское искусство как отражающее что-то периферийное по отношению к войне как таковой. Стремление художника свидетельствовать совсем не ново, не ограни-



чивается Диксом и Кольвиц, оно составляет основную мотивацию многих мастеров, чьи работы включены в проект «Искусство Первой мировой войны». Этот созданный ЮНЕСКО веб-сайт собрал 110 произведений 54 художников, включая 11 принадлежащих руке Дикса (на данный момент это наибольшее количество работ одного художника на сайте), но ни одного — Кольвиц [15]. Все художники-участники этой веб-выставки — мужчины, причем некоторые из них участвовали в конфликте очень ограниченно (Георг Гросс, Эрнст Людвиг Кирхнер, Франс Мазерель) или выполняя вспомогательные функции (Стенли Спенсер).

Аналогичным образом и циклу «Война» Отто Дикса уделяется гораздо больше внимания, чем «Войне» Кольвиц; так, произведение Дикса широко обсуждается в книге П. Парета «Воображаемые битвы: отражение войны в европейском искусстве» [9, р. 104–107], а Кольвиц там даже не упоминается. Есть и исключения — в последние годы постепенно распространяется инклюзивный подход, который лег в основу, к примеру, выставки 2009 г. в Королевском музее в Манчестере под названием «Свидетельство: женщины — художники войны» [17] и позволил включить военные циклы как Кольвиц, так и Дикса в раздел «Война» главной выставки экспрессионистов в нью-йоркском Музее современного искусства, проходившей в марте — июле 2011 г. [16].

Привилегированное положение солдата на линии фронта подразумевало, что в течение долгого времени только имеющие опыт непосредственного участия в военных действиях признавались способными рассказать правду о войне. В исследовании «Солдатская сказка, свидетельство о современной войне» (1997) Самуэль Хайнс четко обосновывает этот тезис, начиная с утверждения об авторитете свидетельств обычных мужчин и затем напоминая об абсолютном признании полномочий бывших на войне мужчин говорить о ней [4]. По Хайнсу, солдатские сказки представляют собой по сути «книги опыта», рассказывающие читателю (или, скорее, напоминаящие ему, поскольку большая часть мемуаров была адресована посвященным), что случилось и как это переживалось.

Свидетельствовать, рассказывать правду о войне, с этой точки зрения, позволено только определенной категории людей — солдатам с передовой. Однако Кэте Кольвиц, женщина средних лет и гражданское лицо, намеревалась сделать именно это. В своих дневниках и письмах, в цикле «Война» она заявляла об абсолютном полномочии рассказать главное о войне на основе собственного горького опыта. В ноябре 1914 г. она записала в дневнике: «Разве Карл и я не испытали эту войну в сто раз сильнее, чем иные из тех, кто был под взрывами гранат?» [1, S. 175]. Французскому пацифисту и писателю Ромену Роллану она написала в период создания цикла «Война» в октябре 1921 г.: «Эти работы нужно показывать везде и говорить людям: вот так было во время войны, вот что нам всем пришлось вынести в те невыразимо трудные годы» [Ibid., S. 879]. Особенно в условиях Веймарской Германии, где правые силы присваивали миф об опыте прославляющей войны для подъема национализма и подготовки к следующей войне, аргументы оппозиции (в том числе такие, как военные циклы Кольвиц и Дикса) приобретали важное политическое измерение и притягивали внимание.



### «Война» Кэте Кольвиц: превращая эмоции в искусство

В декабре 1922 г. Кольвиц писала своей коллеге Эрне Крюгер: «Никто не подозревает, что эти семь ксилографий среднего размера представляют собой долгие годы работы, что это действительно так. В них заключена моя борьба за то, чтобы примириться с частью своей жизни между 1914 и 1918 гг.» [1, S. 868]. Эти слова — о «Войне», серии из семи гравюр на дереве, созданных в 1922–1923 гг. В 1924 г. цикл был включен в выставку «Война никогда не повторится», позиционировавшую Кэте Кольвиц как антивоенную художницу левых. Цикл «Война» не стал для Кольвиц окончательным или полным выражением ее опыта военного времени. На протяжении 1914–1918 гг. она оставалась в Берлине, и ее работа представляет войну с точки зрения «домашнего фронта». Женщины играют центральную роль в этом опыте военного времени, который длится для художницы и после окончания войны, оставившей жертвы среди гражданского населения — потерявших родных жен, детей, родителей. В сердце собственной войны Кольвиц — потеря младшего сына Петера, убитого 18-летним в октябре 1914 г., и чувство вины за то, что помогла ему до достижения призывного возраста добровольцем уйти на фронт. В 1914 г. Кэте Кольвиц, как большинство граждан Германии, видела в войне оборонительную борьбу за выживание нации. Как многие художники, ставшие добровольцами или вовлеченные в боевые действия, она ожидала великих переживаний, чтобы расширить свое видение и выразить его в искусстве. И, как многие женщины, она была привержена идее жертвы во имя высокого идеала — идее, к которой она возвращалась снова и снова в дневнике. Будучи под впечатлением литературных и художественных аллюзий к сюжетам о несвершившемся жертвоприношении Авраама и о юноше, бросившемся в угрожающую Риму пропасть, чтобы она сомкнулась, Кольвиц чувствовала себя причастной к самопожертвованию Петера. Однако в октябре 1916 г. она записывает: «Пропасть по-прежнему не сомкнулась. Она поглотила миллионы и все еще зияет» [Ibid., S. 280]. В дневнике и в военном цикле художница использует абстрактные понятия искупительной жертвы, смерти за нацию, но над ее верой в жизнь после смерти теперь преобладает понимание значимости отдельного человека во плоти: «Была важна именно эта форма... эта живущая уникальная личность, это человеческое существо» [Ibid., S. 206].

Первая гравюра, «Жертва», показывает парадокс долга матерей военного времени, вынужденных посылать сыновей на возможную гибель, что было широко отражено в тогдашней феминистской литературе и стало мучительным противоречием для многих женщин, включая саму Кольвиц. Эта версия мотива, которую художница воплощала разными средствами до создания ксилографии, показывает мать, разрывающуюся между своим желанием защитить и своим долгом отказаться. Реальное расставание женщины средних лет и молодого человека в униформе приобретает особо интенсивное звучание, будучи символически изображено в фигуре против воли отдаваемого голого беззащитного младенца. Руки матери поднимают спящего ребенка, но они



же и окружают, защищают, словно уводят от жертвы. Этот мотив дополнен ореолами света над головами и напоминающей утробу темной плаща, который не полностью вмещает фигуры.

Вторая ксилография — единственная из всего цикла, изображающая солдат; это неразрешимая проблема — отсутствие солдат и оставшаяся пустота. Хотя название «Добровольцы» предполагает акт волеизъявления, образ этому противоречит, он — фантастический. Бредущих словно в трансе «добровольцев» (и сына Кольвиц среди них) ведут на смерть, их экстатические лица вдруг преобразуются и искажаются в ожидании скорой агонии. Из четырех друзей Петера, отправившихся добровольно сражаться на войне в 1914 г., выжил только один. Кольвиц, которой в 1914 г. исполнилось 47 лет, была искренне тронута, даже благоговела перед бескомпромиссной чистотой желания молодых мужчин принести себя в жертву и послужить стране. Тринадцатого августа она записывает: «Они отдают себя с радостью. Они отдают себя как чистое, ясное пламя, поднимающееся к небесам» [1, S. 154]. А в декабре 1914 г. художница оставляет такую запись: «То, что он отдал мне... было мне раньше неизвестно. Благодетельство этих юных душ, чистая ясность их пламени. Мои юные сыны, мои возлюбленные огни, которые скорее вели нас, чем мы вас. Рожденные нами, но выросшие выше нас и уводящие нас за собой» [Ibid., S. 178].

Позднее художница пришла к мысли, что силой чувств можно было слишком легко управлять и что долгом зрелости было защитить молодого человека от последствий проявления его бескомпромиссной воли [Ibid., S. 279–280]. Эту позицию Кольвиц после тяжелой борьбы приняла и представила через образ, прославляющий юношеский идеализм, но указывающий на то, что молодые люди были введены в заблуждение и должны были, хоть и участвовали добровольно, заплатить самую высокую цену за свою жертву.

Воображение Кольвиц останавливается у порога войны: она не следует за добровольцами в сражение и не размышляет об их жизни в окопах; остальная часть цикла анализирует опыт потери. Третья гравюра, «Родители», раскрывает страдания скорбящих матери и отца, слившихся вместе в общей скорби. На четвертой, «Вдова I», беременная вдова кладет на живот руку, защищая своего нерожденного ребенка. Как и родители, она не в силах встретиться с нами взглядом, смотрит вниз и в сторону, изолированная от общества, одинокая в своем горе. Предполагает ли ее беременность искупление, восстановление? Следующая работа, «Вдова II», показывает тела женщины и ее маленького ребенка. Напряжение в позе женщины, запрокинутая голова и вытянутые ноги говорят о том, что смерть была насильственной, возможно, в результате собственного выбора, мать и ребенок не уснули навсегда мирно.

Шестая гравюра, «Матери», использует уже знакомый нам образ защищающего, охватывающего материнства. Работа показывает большую группу матерей, которые объединились, чтобы защитить отпрысков от опасности. В настороженных глазах смотрящих во всех направлениях женщин можно заметить страх. Эти матери вместо женского долга принести своего ребенка в жертву войне выбрали родительскую попытку защитить его. Седьмая, последняя ксилография, «Народ», пе-



реходит от индивидуального контекста к социальному, вновь демонстрируя трудности восстановления уничтоженного войной общества. Такова центральная идея Кольвиц — война продолжает свое опустошающее действие еще долго после окончания последнего сражения. Оставшиеся в живых после конфликта, бесспорно, выдержат испытания, но какой ценой? На плакате «Выжившие» (1923 г.), использующем подобный образ, позиция художницы — обвинительная: слепые, сломанные, измученные остались, чтобы дать новую жизнь морально и духовно истощенному населению.

Революционный пыл Кольвиц — всегда литературное, эстетическое действие, вдохновляемое, в частности, пьесами Герхарта Гауптмана, — рассеивается в ответ на реальность страданий и перед лицом насилия. О революционном социализме она пишет в 1922 г.: «Что хорошего в достижении лучших условий, если люди станут хуже?» [1, S. 526].

В этом цикле Кольвиц представляет опыт войны как продолжающегося и непреодолимого переживания потери. Взгляд вовнутрь у ее персонажей обнаруживает частную по своей сути природу страданий, которые, даже будучи общими для многих людей, не могут быть ни смягчены контекстом, ни уменьшены сопереживанием со стороны других.

Эволюцию Кольвиц от «революционерки» до художницы, считающей, что «мир видел достаточно убийств, лжи, разрушения, искажения» [Ibid., S. 483], отражает художественное развитие «родительского» мотива в ее творчестве с 1914 г., нашедшего кульминацию в скульптурном выражении скорби — композиции «Родители», завершенной в 1932 г. Кольвиц начала разработку памятника Петеру и его поколению добровольцев вскоре после его смерти, а ее дневники зафиксировали развитие концепции в течение 18 лет, которые понадобились для окончательного ее воплощения. Первоначально родители были задуманы как поддерживающие друг друга в скорби, стоящие на коленях у тела своего сына; в первом воплощении, созданном Кольвиц, родители были обнажены, а из тела сына прорастали побеги возобновления. В последнем варианте скульптуры родители представлены без сына и отдельно друг от друга.

Для А. Мурджани отсутствие сына и его замещение пустотой, через которую посетители проходят к могилам, представляет отделение художника от воплощаемой им жертвенной позиции. «Не поместив фигуру героя... Кольвиц убирает из мемориала привычную идеализацию фаллической доблести и чести, оставляя только одинокую скорбь родителей о тех, кто умер напрасно» [8, p. 1123]. Совершенно иная концепция «воображаемого родства» у Джея Винтера [13, p. 136], утверждающего, что можно «помыслить семью, которая включает нас всех» [14, p. 115], в том числе Кольвиц и созданные ею фигуры, видится мне слишком мягкой, не требующей дальнейшей интерпретации. Кольвиц как мать создает *воображаемое родство* с друзьями своего погибшего сына в течение некоторого времени после его смерти [1, S. 266]. Ее планы относительно памятника, даже поздние, 1925 г., предусматривают фигуру матери с широко простертыми руками, обнимающую всех павших солдат в утление своей материнской скорби [Ibid., S. 603].



Между тем записи в дневнике показывают, что эта стадия процесса оплакивания не была длительной. Когда Кольвиц начала восстанавливаться как художник, ее позиция изменилась — окончательная версия статуи, установленная на кладбище в Диксмейде (Бельгия) в 1932 г., отражает ее видение 1916 г.: «Я могу быть матерью только своим сыновьям» [1, S. 268], в соответствии с которым каждая мать оплакивает только собственную невозместимую утрату, а преимущества сообщества скорбящих имеют ограниченную ценность с точки зрения утешения горя. Сила и правда монумента — в бескомпромиссном выражении этой реальности.

Острота позиции Кольвиц в сочетании с мощным эмоциональным призывом ее образов заставляла многих критиков подчеркивать непосредственную эмоциональность художницы, видеть ее работу как зачаток крика, идущего из души скорбящей матери, как если бы произведение означало не больше, чем канал для «разлитой боли, пробивающейся в этом крике из сердца художника» [7, р. 24]. Предположение о том, что способность Кольвиц выражать и будить эмоции должна отражать эмоциональное состояние в процессе создания цикла, привело к интерпретации ее работ как сентиментальных. Еще в 1937 г. Э. Макколленд ощутила, что должна защитить искусство Кольвиц: «Профессиональные интересы Кольвиц необходимо подчеркнуть, поскольку было традицией писать о ней как о художнике, позволившем эмоциям заместить мастерство... Есть критики, которые говорят, что Кольвиц велика как человек, но не как художник. Этим людям необходимо изучить работы; внимание и тщательность покажут, что они были задуманы для того, чтобы создать графический эквивалент эмоциям или определенным идеям. Из-за этого совпадения формы и содержания легко упустить тот факт, что форма была создана осознанным волеизъявлением художницы» [Ibid., S. 23].

Нет сомнения, Кольвиц использовала искусство для того, чтобы пережить материнское горе. В то же время ясно, что ее творчество — далеко не просто способ выражения скорби, задокументированной во многих ее дневниковых записях с почти невыносимой частотой. Работа художника как выражение непереработанных эмоций была для нее проклятием — возможно, она исцеляла, но с точки зрения искусства оставалась неизбежно плохой. Очевидно, что она могла творить только с позиции рефлексии: «Для того чтобы работать, тебе нужно быть твердой и дистанцироваться от того, что пережила. Если я не буду так делать, я снова стану матерью, которая не хочет отпустить свою боль» [1, S. 268–269].

В то время как обычного человека переполняет скорбь, артист должен трансформировать эти чувства и выразить их в процессе творчества. Запись в дневнике Кольвиц, сделанная вскоре после смерти Петера, сравнивает медитативное, схожее с молитвенным состояние, в котором работает художница, с безотлагательностью ее боли: «Это любовь, отличная от той, которая плачет, тоскует, страдает. Когда я ощущаю все это, это не молитва. Но когда я чувствую его так, что мне хочется сделать это видимым в моей работе, вот тогда я молюсь» [Ibid., S. 193]. Для



того чтобы дать художественное выражение испытываемым эмоциям, она дистанцировалась от них, тем не менее ощущая оба состояния как выражение любви.

Хотя антивоенные взгляды Кольвиц рассматривались как естественно и неизбежно связанные с ее гендерной принадлежностью, Сара Фридрихсмайер показала, что они развивались, по сути, из непростого процесса рефлексии, в котором за смертью сына художницы парадоксальным образом последовала ее поддерживающая войну позиция [3]. После того как Петер был убит, она почувствовала, что должна остаться верной его убеждениям, поскольку усомниться в них означало бы сделать его смерть бессмысленной. Поэтому сначала она поклялась «признать и сохранить [его] наследие. Что это значит? Любить мое отечество по-своему, как раз так, как [он] любил его [по-своему]» [1, S. 180–181]. Она также хотела прославить его жизнь и выразить его потенциал через увековечивающее художественное произведение. Записи в дневнике, где она ищет, как смягчить свою потерю через приверженность идее, ради которой он умер, показывают, как она хватается за идеалистическое видение войны, неустойчивое в свете жизненного опыта.

Только гораздо позднее, постепенно, болезненно, она сможет принять, что Петер был неправ и что она тоже была права. Кольвиц черпала силу и поддержку для того, что прежде считала «предательством» идеалов своего сына, в растущем разочаровании его юных товарищей, продолжавших сражаться. В октябре 1918 г. она написала: «Приходил Ханс Кох [друг Петера]. Он сказал мне — и это было для меня очень важно, — что теперь не пошел бы в добровольцы снова» [Ibid., S. 376].

Кольвиц в первый раз публично выразила свой пацифизм в 1918 г. в ответе поэту Рихарду Демелю, опубликовавшему призыв к добровольцам идти на войну, которая в тот момент уже явно представлялась безнадёжной. Открытое письмо поэта, опубликованное в «Форвертс» 22 октября 1918 г., по сути было обновленным обращением к романтическому идеалу искупительной жертвы. Кольвиц ответила, что «смертей было достаточно! Никого нельзя больше пускать на смерть!» [Ibid., S. 841]. Фраза Гёте «Семена, предназначенные для посева, не должны быть перемолоты» стала для нее лейтмотивом через несколько недель после смерти Петера, но только теперь она позволила себе выразить их полное значение: нация, которая растрчивает свое будущее, не сможет возродиться. Позиция Кольвиц относительно материнского долга защиты продолжала развиваться, становилась все более динамичной до своего последнего воплощения, плаката 1941 г. «Семена, предназначенные для посева, не должны быть перемолоты». Он заключал в себе силу яростного призыва, требования мира: «Требование “Война никогда не повторится” — не выражение сентиментального ожидания, но команда» [Ibid., S. 705].

Кольвиц с болью уходит от своей приверженности идеалу жертвенности, восхищения революцией и непреклонных эмоций и формирует видение войны, которая простирается за пределы полей сражения и



тактики военных действий. Это видение вобрало в себя пустоту, обесценность, непоправимые бесконечные потери, оно поставило уникального, неповторимого индивидуума выше абстрактных идеалов. «Война» Кольвиц, не призывая аудиторию к конкретным политическим действиям, противостоит всем попыткам представить и утвердить эстетику военного опыта. Это динамичный протест против использования фигур матери и ее жертвенного сына для оправдания и продления войны. Дневниковые записи Кольвиц явно демонстрируют, что через искусство она прославляет чистоту последней жертвы молодых людей и делает публичной частную боль потери, в то же время отвергая для себя и своей аудитории успокаивающие идеи искупления.

### Кольвиц как свидетельница войны

Военный цикл Кэте Кольвиц, как и цикл Отто Дикса, отражает опыт войны, различный для «домашнего фронта» и линии огня. Оба художника обладают аутентичными голосами и высказывают важные идеи о природе и значении войны, но требование Кольвиц дать ей право рассказывать свою историю сталкивается с видением войны, для которого самое важное — сражение на передовой. С моей точки зрения, Кольвиц нельзя рассматривать лишь как страдавшую женщину, нашедшую утешение в искусстве и предлагавшую подобное утешение другим, поскольку такая интерпретация игнорирует не только достижения Кольвиц как художницы, но также ключевой аспект ее свидетельства о войне.

Главный вопрос — узнаем ли мы что-то новое или отличное о войне, если примем Кольвиц как ее морального свидетеля? Я полагаю, что да. Наша культурная память о Первой мировой войне сформирована в большой степени под влиянием художественных и литературных репрезентаций, в которых личное свидетельство занимает главное место, а произведения Кольвиц сделали значимый вклад в эту общую картину. Если культурные репрезентации войны будут ограничиваться изображениями опыта сражений «мужчин, которые были там» — часто нацеленными на них же, — мы останемся с искаженным и неполным пониманием опыта и значения войны, какой она была в действительности, как переживалась и как повлияла на тех, кто с ней соприкоснулся.

*Пер. с англ. М. И. Кохановской*

*Перевод подготовлен при поддержке Программы развития Балтийского федерального университета им. И. Канта (проект Л-2014-55739).*

### Список источников и литературы

1. Bohnke-Kollwitz J. Käthe Kollwitz. Die Tagebücher 1908–1943. München, 2007.
2. Comini A. Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism // Feminism and Art History. Questioning the Litany / ed. N. Broude, M. D. Garrard. N.Y., 1982.



3. *Friedrichsmeyer S.* "Seeds for the Sowing": The Diary of Käthe Kollwitz // *Arms and the Woman: War Gender and Literary Representation* / ed. H.M. Cooper et al. Chapel Hill; L., 1989. P. 205–224.
4. *Hynes S.* *The Soldier's Tale: Bearing Witness to Modern War.* N.Y., 1997.
5. *Kearns M.* *Käthe Kollwitz. Woman and Artist.* N.Y., 1976.
6. *Krahmer C.* *Käthe Kollwitz: In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg, 1981.
7. *McCausland E.* *Käthe Kollwitz* // *Parnassus.* 1937. Vol. 9. P. 20–25.
8. *Moorjani A.* *Käthe Kollwitz on Sacrifice, Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics* // *MLN (Modern Language Notes).* 1986. Vol. 101. P. 1110–1134.
9. *Paret P.* *Imagined Battles: Reflections of War in European Art.* Chapel Hill, 1997.
10. *Price D.* *Käthe Kollwitz.* Yale University Press (в печати).
11. *Schaefer J.O.* *Kollwitz in America: A Study of Reception, 1900–1960* // *Women's Art Journal.* 1994. Vol. 15. P. 29–34.
12. *Schymura Y.* *Käthe Kollwitz 1867–2000 Biographie und Rezeptionsgeschichte einer deutschen Künstlerin.* Essen, 2014.
13. *Winter J.* *Remembering War. The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century.* New Haven; L., 2006.
14. *Winter J.* *Sites of Memory Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History.* Cambridge, 1995.
15. *Art of the First World War,* online exhibition. URL: <http://www.art-ww1.com/gb/index2.html> (дата обращения: 24.05.2011).
16. *Museum of Modern Art Exhibition website.* URL: <http://www.moma.org/explore/collection/ge/> (дата обращения: 24.05.2011).
17. *Witness: Women War Artists at Imperial War Museum North.* URL: [http://north.iwm.org.uk/server/?search\\_word\\_all=witness&Go.x=0&Go.y=0&change=SearchResults&changeNav=180](http://north.iwm.org.uk/server/?search_word_all=witness&Go.x=0&Go.y=0&change=SearchResults&changeNav=180) (дата обращения: 24.05.2011).

#### Об авторе

Ингрид Шарп – PhD, ст. преп., Университет Лидса, Великобритания.  
E-mail: [i.e.sharp@leeds.ac.uk](mailto:i.e.sharp@leeds.ac.uk)

#### About the author

Ingrid Sharp, PhD, Senior Lecturer, University of Leeds, UK.  
E-mail: [i.e.sharp@leeds.ac.uk](mailto:i.e.sharp@leeds.ac.uk)

#### О переводчике

Мария Ивановна Кохановская – канд. геогр. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград.  
E-mail: [m.kohanovskaya@gmail.com](mailto:m.kohanovskaya@gmail.com)

#### About the translator

Dr Maria Kokhanovskaya, Associate Professor, I. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad.  
E-mail: [m.kohanovskaya@gmail.com](mailto:m.kohanovskaya@gmail.com)