



УДК 75(470+571)+929Поленов

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. Д. ПОЛЕНОВА

О. В. Кочукова

Кочукова Ольга Викторовна, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России и археологии, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, kochukovasgu@mail.ru

Статья посвящена восприятию художниками Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Анализируя визуальные образы войны в творчестве В. Д. Поленова, автор рассматривает историко-культурный контекст их формирования и эволюции. В статье выявляется влияние на творчество В. Д. Поленова общественного мнения, борьбы течений в художественной жизни, изменений в деятельности прессы. Автор делает попытку определить особенности художественного осмысления В. Д. Поленовым войны на Балканах и своеобразия занятой им позиции в ряду других художников.

Ключевые слова: Русско-турецкая война 1877–1878 гг., батальная живопись, визуальные образы войны, В. Д. Поленов.

Visual Images of War in the Works of V. D. Polenov

O. V. Kochukova

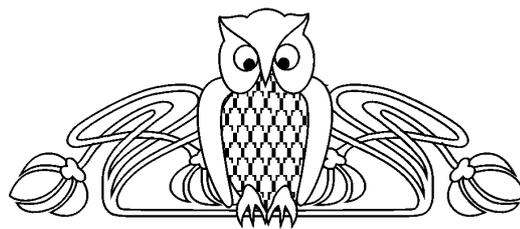
Olga V. Kochukova, ORCID 0000-0002-9595-7571, Saratov State University, 83, Astrakhanskaya Str., Saratov, 410012, Russia, kochukovasgu@mail.ru

The article is devoted to the perception of the Russian-Turkish war of 1877–1878 by artists. Analyzing the visual images of war in the works of V. D. Polenov, the author considers the historical and cultural context of their formation and evolution. The article reveals the influence of public opinion, the contradiction of artistic trends, changes in the activity of the press. The author makes an attempt to determine the features of V. D. Polenov's artistic understanding of the war in the Balkans and the peculiarity of his position among other artists.

Key words: Russian-Turkish War of 1877–1878, battle painting, visual images of war, V. D. Polenov.

DOI: 10.18500/1819-4907-2018-18-2-156-160

Русско-турецкая война 1877–1878 гг. и предшествовавшая ей сербо-турецкая война 1876 г. не только ознаменовали начало нового этапа в развитии внешней политики России, но и существенно повлияли на внутреннее состояние общества. Восприятие целей, интересов и ценностей освободительной войны на Балканах было поставлено в самый центр общественных дискуссий. В эпоху борьбы имперского и националистического дискурсов тема борьбы за освобождение братьев-славян приобретала ключевое значение. Но речь идет не просто о вовлеченности общественного сознания в процесс обсуждения войн и международных отношений. Общество активно влияло



на власть в формировании внешнеполитического курса и создавало своего рода интеллектуальную матрицу войны, собранную из концепций, образов, мифологем и стереотипов¹. В этом процессе особое место принадлежало визуальным образам восприятия войны. В распоряжении исследователей имеется богатейший корпус визуальных источников: произведения живописи и графики; фотоальбомы; иллюстрации, гравюры и карикатуры в периодических изданиях. Но эти источники, как и сама проблема визуального восприятия войны, сравнительно редко и фрагментарно попадали в поле зрения историков.

Освободительная война России на Балканах была явлением новым сразу во многих отношениях. В войне участвовала обновленная преобразованиями 1870-х гг. армия, применялись новое вооружение и тактические приемы боя, а общество, приобретавшее опыт организованного и деятельного участия во внешнеполитических событиях, получало подробную информацию о них со страниц периодических изданий. Война 1877–1878 гг. была первым вооруженным конфликтом, в котором русская пресса имела своих аккредитованных представителей – военных корреспондентов, среди которых были и художники, и фотографы. В изобразительном искусстве складывалось новое направление – появилась профессия иллюстратора-журналиста. Новая «картина» войны была запечатлена новым «взглядом», а самая широкая и значительная реакция деятелей общественного движения и культуры России сформировала среду для рождения и жизни многочисленных художественных образов. События на Балканах стали творческой темой целого ряда выдающихся русских художников. Войну за освобождение славян очень многие художники восприняли не по рассказам очевидцев и газетным сообщениям, они и сами были ее участниками. В русской армии находились В. Верещагин, П. Соколов, Н. Каразин, П. Ковалевский, Н. Дмитриев-Оренбургский, В. Поленов, Н. Ольховский, М. Загоров, Е. Макаров и др. В их ряду особое место принадлежит В. Д. Поленову.

В 1876 г. В. Д. Поленов отправился добровольцем на сербо-турецкую войну в армию генерала М. Г. Черняева, принимал участие в сражениях и заслужил черногорскую медаль «За храбрость», а в 1877 г. состоял при штабе в Русшукском отряде под командованием цесаревича великого князя Александра Александровича. Помимо того, вся семья Поленовых сочувственно отнеслась к войне на Балканах. Его сестры работали в лазарете в Киеве,



помогая раненым². В действующей армии Поленов оказался одним из первых среди художников и принимал активное участие в боевых действиях. Храброе поведение порой вызывало беспокойство друзей и близких, например, И. Е. Репин в письмах к сестре художника Е. Д. Поленовой и В. В. Стасову высказывал свои опасения за его жизнь³. Все это время В. Д. Поленов сотрудничал с редакцией иллюстрированного журнала «Пчела», для которого присылал зарисовки и этюды. Военные события на Балканах получили широкое отражение в творчестве художника. В списке его работ произведения графики («Сербские конники у водопада», «Белград с восточной стороны», «Внутренний госпиталь», «Походная церковь в Делиграде», «За Дунаем – первое знакомство с гранатой» и др.) и масляной живописи («Герцеговинка в засаде», «Болгарская хижина», «После боя близ селения Мечка», «Долина реки в Болгарии»). Впечатления и размышления художника о войне на Балканах получили отражение на страницах его дневниковых записей⁴.

Безусловно, художественное осмысление войны определяли особенности историко-культурной среды. Обстоятельства художественной жизни 1870-х гг. невозможно понять без учета взаимодействия и противостояния академической живописи и творчества передвижников. Специалистами в области искусствознания давно отмечено столкновение двух способов конструирования визуального образа войны, предложенных в эту эпоху, один из которых продолжал академические традиции батальной живописи, а другой утверждал реалистические принципы военной жанровой картины⁵. Художественный критик В. Чуйко еще в 1887 г. следующим образом выразил мысль о различии этих двух способов: «Образовалось два течения, или, вернее, две школы. Представителем первой школы можно считать г. Верещагина; это – военный жанр, отчасти с публицистическим оттенком. Эта школа по преимуществу разрабатывает изнанку войны... Другая школа, имеющая более широкий объект наблюдения, ютится по преимуществу в Академии художеств. Это – школа, в точном смысле слова, батальной живописи. Эпизоды, мелкие столкновения, вся этнографическая сторона войны и сторона нравов для этой школы почти не существует, а если и существует, то лишь как нечто побочное; главное же для нее – сражение, сражение, рассматриваемое с высоты птичьего полета, такое изображение, которое приближает зрителя к явлению малообычному, редкому, которого он, быть может, никогда в своей жизни не увидит. У военных жанристов на первом плане играют роль субъективизм и индивидуальная психология; это – слегка набросанные очерки, разрабатывающие не целое явление, а лишь какую-нибудь одну его сторону. Настоящие же батальные живописцы – эпика, изображающие явление во всей его сложности, объективно, воспевающие не те или другие индивидуальные страдания, а весь ход явления, его сборную, коллективную историческую важность»⁶.

В данном случае важно отметить даже не столько оценочные предпочтения автора, впоследствии сменившиеся на противоположные в советском искусствознании, сколько саму условность однозначного противопоставления названных критиком двух школ и направлений.

Традиции батальной живописи в рамках академической школы предполагали создание «видовой» картины, представляющей войну как красивое зрелище. Достижению этой цели должно было способствовать следование определенным канонам, среди которых условный «иерархический» принцип композиции с выделением главного героя и армии на первом и неприятельских войск на втором плане, а также виртуозное изображение лошадей и всадников в разнообразных ракурсах и движениях. Реалистический военный жанр тяготел к изображению солдатского казарменного и лагерного быта и получал свое развитие в основном в творчестве внеакадемических художников и также имел предысторию (достаточно вспомнить о военных сценах П. А. Федотова). Но непреходимой стены между этими двумя способами художественного осмысления войны не существовало. Реалистическое искусство успело отразиться в творчестве академических художников. Немаловажную роль при этом сыграл и тот факт, что в течение почти полувека, с 1848 г. по 1894 г., батальным классом Академии художеств руководил Б. П. Виллелеваде, обнаруживший склонность к жанровым сюжетам и изображению мирных походных сцен. По этому поводу В. В. Стасов замечал, что «юноши батального класса рисовали казаков, кавалергардов, разных пехотинцев у колодца, в поле, в лесу, в лагере, но тут же рисовали они, как фон, как обстановку, – деревню, бабу, избу и всяческие предметы действительности, а это все было сущей контрабандой для тогдашних классов Академии»⁷.

Но, несмотря на уже возникший интерес к «сценам действительности», академические батальисты в целом не смогли создать убедительных образов Крымской войны, и только в период Русско-турецкой войны 1877–1878 гг., причем параллельно с творчеством передвижников, внесли свой вклад в создание галереи ее визуальных образов. А по поводу «молчания» академического искусства в Крымской войне В. В. Стасов писал: «Проступившая вдруг наружу правда резала глаза; настоящие солдаты вместо прежних куколок, геройские, страдающие, великие в несчастье, смелые, безлично наивные, юмористичные, сердечные, не годились для их холстов и кистей; это было что-то им чуждое и неизвестное»⁸.

Утверждению реалистического принципа верности действительности содействовал и начавшийся век фотографии. Первым военным конфликтом, запечатленным в фотографиях, была Крымская война, но это были только первые шаги фотоискусства, в то время как Русско-турецкая война 1877–1878 гг. уже получила действительно масштабное и всестороннее отражение в нем. В



сущности, здесь зарождался военный фоторепортаж как постоянно проводимая съемка событий для последующего воспроизведения снимков в альбомах и периодических изданиях⁹. Фотографии с Балканского фронта представляли виды лагерей, укреплений, колонны войск в походах, полевые госпитали, сцены штабной жизни, картины природы и типы местного населения. Запечатленные фотографией люди и сюжеты давали яркое ощущение реальности «как она есть» и усиливали впечатление обыденности, повседневности войны в противоположность образу войны как необыкновенного и незаурядного, «зрелищного» явления в традициях академической батальной живописи. Примечательно, что одному из первых фотокорреспондентов, офицеру М. Ровенскому, удалось на одной из фотографий с Балканского фронта запечатлеть художника В. Д. Поленова за работой.

Особенности художественной жизни России 1870-х гг. и сложившиеся традиции батальной живописи и военной жанровой картины, несомненно, повлияли на тот способ создания визуальных образов войны, какой получил развитие в творчестве В. Д. Поленова. Его близость к художественным и общественным исканиям ведущих мастеров живописи той поры проявилась, прежде всего, в самих мотивах, приводивших художника на войну.

Первый мотив отъезда на войну и переориентации на военные сюжеты творческих исканий – гуманистического свойства. Как и большинство представителей русского образованного общества, В. Поленов считал главной целью войны освобождение славянских народов. Этот взгляд предполагал, что Россия осуществляла на Балканах свою историческую миссию и ее цели и задачи абсолютно бескорыстны. Следует отметить, что многие деятели общественного движения и культуры подчеркивали ту мысль, что в основе гражданского чувства, подвигавшего русских людей отправиться на войну, лежало даже не столько сочувствие той или иной идеологии, построенной вокруг религиозной либо национальной идеи славянского единства, сколько стремление к защите угнетенных, поработанных людей, права которых грубо попираются и жизнь которых подвержена опасности. Известия о «турецких зверствах» в Болгарии вызвали чувство глубокого протеста. По этому поводу И. С. Тургенев писал: «Болгарские безобразия оскорбили во мне гуманные чувства, они только и живут во мне и коли этому нельзя помочь иначе как войною – ну, так война! Зарезанные болгарские жены и дети были бы не христианской веры и не нашей крови – мое негодование против турок не было бы нисколько меньше. – Оставить это так, не обеспечить будущность этих несчастных людей было бы позорно – и повторяю, едва ли возможно без войны»¹⁰. Такого же рода рассуждение встречаем и в дневнике В. Д. Поленова, писавшего о «дерзости подняться не только словом, но и делом на защиту братьев, угнетенных дикой азиатской ордой», о «голосе, зовущем на действительную

помощь людям, изнывающим в неволе, позоре и страданиях»¹¹.

Второй мотив, общий для всех художников, отправлявшихся на войну, другого рода. Его можно было бы определить как эстетическое переживание, поиск художественного вдохновения, «живописности» сюжетов, образов и композиций. В письмах не раз можно встретить отсылки к колоритности образов, запечатленных взглядом художника. К примеру, И. Е. Репин, начиная разрабатывать сюжет и композицию картины, посвященной встрече войск, возвращающихся с войны, описал свое состояние творческого восторга: «...я страшно жалею, что не удалось мне побывать на войне... Мне хочется написать встречу войск, – ведь превосходная тема; да и представляется она мне великолепно!.. Восторг! Непременно сделаю картину!.. Бронзовые лица солдат смешались с публикой, родными и знакомыми, на лицах восторг, радость; кругом цветы, на штыках букеты, и целый дождь букетов сыплется из окон; везде приветы, публика всяких слоев, и всяких костюмов смесь!! Живописно!»¹² Упоминание «картинности» природы, людей, селений Балканского полуострова встречаем в дневнике Н. Н. Каразина. Удивительно, как взгляд художника способен выявить поэтическую основу жизни в самых, казалось бы, заурядных и повседневных сценах походной жизни. Вот пример такого художественного образа у Каразина: «Одно окно светится ярче прочих, не то печь топится, не то свечка офицерская близко поставлена; сквозь закоптелое окно ничего не видать, и прозрачными, волнистыми линиями сверкают на нем прихотливые морозные узоры. Две темные фигуры сидят на завалинке, под самым окошком, и даровым светом пользуются; обе фигуры в шинелях и башлыках, значит, служивые»¹³.

Изобилует живописными образами и дневник В. Поленова. Его завораживала Сербия – «страна благодатная, богатая, цветущая, ленивая»¹⁴. Он не мог остаться равнодушным к красоте сербских и болгарских женщин: «У сербских женщин глаза особенно хороши – темные, глубокие, продолговатые»¹⁵. Его переполняло чувство восхищения местными костюмами: «Валахско-болгарский женский костюм необыкновенно красив. Белая шитая рубаха, белый или цветной платок на голове, на груди и в ушах украшения – монеты из серебряных турецких монет, на руках золотые и серебряные браслеты, на иной серебра и золота дукатов на пятьдесят»¹⁶.

Здесь нельзя не заметить, что собственными глазами увиденная картина жизни славянского населения Балкан не всегда согласовывалась с привычным образом угнетенной народной массы. Реальность отличалась от стереотипов и мифологем, переполнявших общественное сознание в период восточного кризиса 1870-х гг. И это еще одна грань реализма как определяющего принципа творчества русских передовых художников эпохи. В. Д. Поленов добросовестно записывал



в свой дневник факты, которые нельзя было предвидеть в начале войны. («Почти все одеты хорошо, а многие богато; они бежали не после разгрома, а от него», «почти все сербы грамотны, что впрочем, не мешает им быть еще в очень первобытном и тупом состоянии»¹⁷). Вообще, мотив разочарования относительно ожидаемой степени благодарности местного населения по отношению к его освободителям является постоянным в мемуарных и эпистолярных источниках, оставленных участниками войны. Не являются исключением воспоминания и дневники русских художников. Так, В. В. Верещагин писал, что болгарские крестьяне «к удивлению нашему, относились с немалым недоумением и недоверием ко всему творящемуся и даже как будто вздыхали по старозаветному турецкому режиму и своему прежнему благополучию, с ним связанному»¹⁸. Вообще, с этой точки зрения мемуары, созданные художниками, интересны как свидетельство поиска современниками причин взаимного непонимания «освободителей» и «освобождаемых». («Нет сомнения, что представление наше о положении болгар перед войной было ошибочное. Если бы в высших школах наших преподавание велось не поверхностно, шаблонно, только для выполнения программы, а консульства наши, не строя из себя дипломатов, занимались собиранием сведений об экономическом положении народонаселения, то мы знали бы, что болгары живут несравненно зажиточнее русских и что стеснение их политической свободы в значительной степени искупается обеспеченностью в материальном, если можно выразиться, в хлебном отношении, чего нельзя сказать о большей половине России»¹⁹.)

Третий, общий для всех художников, мотив интереса к войне на Балканах, можно было бы определить как «этнографический». Балканы представлялись своего рода «этнографическим музеем». «Славяне всех родов и видов, румыны, греки»²⁰ были предметом самого пристального интереса, а в способе осмысления их национальной идентичности заметен ориентализм. Примечательно, что очень многие художники в предыдущей истории жизни и творчества уже продемонстрировали явную заинтересованность темой Востока и внесли свой вклад в ее художественную разработку. Для Н. Каразина и В. Верещагина это было связано с их присутствием в Туркестанском крае, а в творчестве В. Поленова интерес к Востоку тоже был постоянной темой. Парадокс заключался в том, что поиск родственной национальной идентичности «братьев-славян» при столкновении с реальностью и под воздействием сложного комплекса мировоззренческих составляющих эпохи борьбы имперского и националистического дискурсов наталкивался на неожиданное открытие их восточного колорита. На страницах дневника В. Поленова это нашло отражение и в описании архитектурного облика местности («странное дело, мы идем драться за христианство против ислама, а тут везде

мечети»²¹), и в нередко встречающихся гендерных сюжетах о «женщинах восточного типа».

Эволюция общественных настроений В. Д. Поленова во время войны весьма характерна и повторяет общие для всех участников и очевидцев событий этапы: от воодушевления и энтузиазма до разочарования и потери интереса. В случае с Поленовым это усугублялось еще и тем моментом, что в 1876 г. в добровольческой армии М. Г. Черняева он ощущал себя в центре исторического потока, а в 1877 г. остро переживал чужеродность штабной жизни. Но впрочем, еще в 1876 г. наблюдательность и художественное чутье вызвали предчувствие неудач и значительных трудностей. В добровольческом движении он замечал неорганизованность, отсутствие дисциплины, самоуправство. Осознание неизбежного усиления расхождений между всеми концепциями «войны за идею» и реальностью войны как таковой, нарастающее ощущение непреодолимой силы обстоятельств повышало уровень ожиданий, направленных на роль личности в истории. Самый большой интерес художника вызывал генерал М. Г. Черняев. Образ популярного генерала необыкновенно привлекательный: «Он произвел на меня хорошее впечатление. . . Вас охватывает какая-то теплота и безотчетное доверие к этому человеку, вы для него готовы идти в огонь и воду»²². Но тут же характерная оговорка: «К сожалению, мне показалось, что он начинал уже сильно сомневаться в возможности привести свои желания к счастливому окончанию»²³.

Художественное восприятие войны в творчестве В. Д. Поленова имело свои особенности. Несмотря на то что в целом оно проходило в общем русле реалистического военного жанра, разоблачение войны не могло стать его темой так, как в случае с В. В. Верещагиным. В переписке Поленова можно встретить отсылки к трудным поискам «своего сюжета». Так, он поделился размышлениями в письме к М. Н. Климентьевой: «Нашел ли я сюжеты для картин? И да, и нет. Сюжеты мирные, то есть бивуаки, стоянки, передвижения, хотя и интересны, иногда очень живописны, но мало рисуют войну, сюжеты же человеческого изуродования и смерти слишком сильны в натуре, чтобы быть передаваемы на полотне, по крайней мере, я чувствую еще в себе какой-то недочет, не выходит у меня того, что есть в действительности, там оно ужасно и так просто»²⁴.

Некоторые из собратьев по художественному цеху замечали трудности и поиски В. Д. Поленова; кто-то давал советы, а кто-то и вообще отговаривал от продолжения работы. В. В. Стасов писал: «Вам надо влюбляться в Ваши сюжеты всей душой и всем помышлением; только тогда и выходят истинно талантливые вещи, а то до сих пор Вы были слишком индифферентны к тому, что писали»²⁵. Еще более резко высказался Ф. В. Чижев: «Просто скажу тебе, что мне сильно не нравится то, что ты занялся последнее время гравированием и рисованием для «Пчелы»»²⁶. А. В. Прахов пытался дать свое объяснение творческих мук художника на



войне: «Поленов – женственный тип в искусстве; натура, в которой Франция и чувство преобладают над сознанием»²⁷.

Реалистические сюжеты, изображающие ужас войны, нашли отражение в картинах В. Д. Поленова «После боя близ селения Мечка» и «Убитый солдат близ селения Мечка». Художник показывал смерть – оставленных тлеть на пустынном поле погибших, русских и турок. Позже он вспоминал свои ощущения, вызванные зрелищем смерти. «Странное впечатление делают убитые наповал... лежит человек, под ним лужа крови, а лицо совершенно спокойное, только глаза, хотя и открытые, но тусклые, без блеска. И странное дело, тогда я на все смотрел почти спокойно, даже многих зачертил у себя в альбоме»²⁸. Складывается впечатление, что художник в недоумении остановился перед образом смерти на войне и, не разрешив для себя всех сложных вопросов, не мог в полную силу отразить их в творчестве.

И все-таки нельзя говорить о том, что В. Д. Поленов не нашел свой индивидуальный и неповторимый язык для того, чтобы рассказать об увиденной им войне. Главным способом видеть мир для этого художника всегда был и оставался пейзаж. Поэтическое осмысление мира проникло и в военную тематику. Так родились картины «Болгарская хижина» и «Долина реки в Болгарии». Красота природы на этих полотнах словно возвышается над странностью и нелепостью войны, приносящей бесконечные несчастья людям. Открытие контраста гармонии природы и нарушенного войной извечного человеческого бытия как раз и стало основой «поленовского» взгляда на войну²⁹. Он был не похож на разоблачение войны В. В. Верещагиным, в нем было много созерцательной отстраненности, но это те особого рода боль и печаль, которые так естественны для певца красоты природы и жизни, захваченного водоворотом войны. «Бедное человечество! Когда-то ты перестанешь страдать? Или никогда? Сколько слез проливалось и проливается ежечасно, и все мало, и все требуется еще и еще»³⁰.

Примечания

¹ См.: Кочуков С. А. «За братьев-славян»: Русско-турецкая война 1877–1878 годов в восприятии общества, власти и армии Российской империи. Саратов, 2012.

² См.: Федотова В. Н. Русско-турецкая война 1877–1878 гг. в живописи, графике и воспоминаниях русских художников // Славянский мир в глазах России. Динамика восприятия и отражения в художественном творчестве, документальной и научной литературе / отв. ред. Л. Н. Будагова. М., 2011. С. 151.

³ См.: Чурак Г. Цвета войны на Балканах. URL: https://www.senat.org/Russia-Bulgaria/Balkan_war.html (дата обращения: 20.11.2017).

⁴ См.: Из дневника Поленова. От Киева до Делиграда // Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма. Дневники. Воспоминания. М., 1950.

⁵ См.: Садовень В. В. Русские художники баталисты XVIII–XIX веков. М., 1955. С. 132–134.

⁶ Чуйко В. Академическая выставка 1887 г. // Художественные новости. 1887. Т. 5, № 8. С. 225.

⁷ Цит. по: Садовень В. В. Указ. соч. С. 116.

⁸ Стасов В. В. Избранные сочинения: в 2 т. М., 1950. Т. 2. С. 429.

⁹ См.: Морозов С. А. Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии. 1839–1917. М., 1955. С. 83.

¹⁰ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: в 28 т. М.; Л., 1966. Т. 11. С. 349.

¹¹ Из дневника Поленова... С. 119–120.

¹² И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка: в 2 т. Т. 2. 1877–1894. М.; Л., 1949. С. 37.

¹³ Каразин Н. Н. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 14. Дунай в огне. Дневник корреспондента. СПб., 1905. С. 26.

¹⁴ Из дневника Поленова... С. 124.

¹⁵ Там же. С. 122.

¹⁶ Там же. С. 125.

¹⁷ Там же. С. 126.

¹⁸ Верещагин В. В. Скобелев. Русско-турецкая война 1877–1878 гг. в воспоминаниях В. В. Верещагина. М., 2007. С. 96.

¹⁹ Там же. С. 150.

²⁰ Из дневника Поленова... С. 122.

²¹ Там же. С. 120.

²² Там же. С. 127.

²³ Там же.

²⁴ Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов... С. 159.

²⁵ Там же. С. 136.

²⁶ Там же. С. 148.

²⁷ Там же. С. 474.

²⁸ Там же. С. 159.

²⁹ См.: Федотова В. Н. Указ. соч. С. 152.

³⁰ Из дневника Поленова... С. 160.

Образец для цитирования:

Кочукова О. В. Визуальные образы войны в творчестве В. Д. Поленова // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. 2018. Т. 18, вып. 2. С. 156–160. DOI: 10.18500/1819-4907-2018-18-2-156-160.

Cite this article as:

Kochukova O. V. Visual Images of War in the Works of V. D. Polenov. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. History. International Relations*, 2018, vol. 18, iss. 2, pp. 156–160 (in Russian). DOI: 10.18500/1819-4907-2018-18-2-156-160.