

УДК 821.161.2-31.09

DOI 10.31494/2412-933X-2018-1-5-163-171

Рутар Х. Д.,

аспірантка Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича
НАН України, м. Львів
rutarxytya@gmail.com

ФОТОГРАФІЯ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ: ПАМ'ЯТЬ ТА ДОКАЗ (НА МАТЕРІАЛІ “МУЗЕЮ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ” ОКСАНИ ЗАБУЖКО І “ТАНГО СМЕРТІ” ЮРІЯ ВИННИЧУКА)

Анотація

У статті, опираючись на теоретичну базу дослідження фотографії, зроблено спробу проаналізувати два історичні романи сучасних українських письменників у фокусі використання фотографії як доказу та свідчення. Виокремлено дві фотографії та дотичні до них описи у текстах. Проаналізовано можливі форми звернення до фотографії у художньому тексті та зазначено, що в літературі світлина набуває рис “протезу” пам'яті та стає знаряддям доступу до неї.

Авторка акцентує увагу на тому, що фотографія – важлива опора пам'яті. Впускаючи її у художній світ, письменники (не)свідомо конструюють текст як частину правдивої історії. Зроблено висновок, що фотографія додає більшої впевненості у правдивості зображеного та описаного у художньому історичному творі, водночас додає й певні застереження і бажання верифікації.

Ключові слова: фотографія, пам'ять, доказ, історичний роман, Оксана Забужко, Юрій Винничук.

Summary

The photo in historical novel: memory and evidence (on the material of “Museum of abandoned secrets” by Oxana Zabuzhko and “Tango of death” by Yury Vynnychuk) is considered in the article.

Key words: photo, memory, evidence, historical novel, Zabuzhko, Vynnychuk.

У своїй статті хочу зацентувати на проблемі використання документальної фотографії у художньому творі: про це написано доволі мало, якщо не написано зовсім, незважаючи на те, що про фотографію загалом написано з різних точок зору, під різними методологічними і функціональними призмами. Пригадуючи китів, на яких тримається теорія фотографії (а це німецький філософ і теоретик культури Вальтер Беньямін, американська письменниця та художня і літературна критикиня Сьюзен Зонтаг, а також французький філософ і семіотик Ролан Барт), треба зазначити, що їхні відомі праці про концепт фотографії стосуються не так самої суті фотографії, як чогось набагато більшого і ширшого. До прикладу, у Беньяміна це питання втрати аури, у Барта – публічності та смерті, а відтак і пам'яті, Зонтаг зосереджувала увагу на етичних та моральних проблемах.

Від часу винайдення фотографію розглядають як відображення реальності, відтак як незаперечний доказ, який може, по суті, нічого не розповідаючи, розказати дуже багато. У своєму есеї “Дивимось на чужі страждання” критикиня Сьюзен Зонтаґ влучно зазначає, що “...фотографії воєнних жорстокостей ілюструють і підтверджують. Попри суперечки про точне число вбитих (ці числа нерідко роздуваються), фотознімок задає стійке кліше сприйняття. Ілюстративна функція фотографії ніяк не впливає на все розмаїття думок, упереджені, фантазій, лжесвідчень. Інформація про те, що набагато менше палестинців загинуло при атаці на Дженін, ніж стверджували палестинські представники (всупереч заявам ізраїльтян), справила набагато менше враження, ніж знімки табору біженців, що був зрівняний з землею” [4, 66-67].

Літературознавиця Олена Галета слушно зауважує, що “небезпека писання про фотографію – у тому, що, намагаючись “фокусувати” розмову, ризикуємо спокуситися розмовою *про все*: фотографію як посягання, сексуальне прагнення, творення пам'яті й антикваризацію сучасності, зміну естетики, популяризацію мистецтва, звеличення звичайного, самовираження чи поцілунки смерті...” [8, 253].

Варто пригадати й американську мистецтвознавицю Розалінд Краус, яка творить сучасний дискурс “про простір фотографії, про фотографічні умови сюрреалізму, про симулякри” [13] та російську культурологиню Єлену Петровську [16; 17], яка бере активну участь у дискусії про місце фотографії у просторі культури.

Сучасний теоретик фотографії Андре Руйє ставить під сумнів можливість використання фотографії як документального феномену у сучасному світі. Полемізуючи з Роланом Бартом щодо його теорії читання фотографії, він, проте, зазначає: “Фотографія, з'явившись в середині XIX ст. в результаті глибокої кризи істини, втрати довіри, перемогла тодішні засоби репрезентації – як текст, так і малюнок, які занадто залежали від ремісничої майстерності і людської суб'єктивності. З приходом фотографії відбиток і машина оновлюють віру в імітацію і репрезентацію, а кілька десятиліть тому в рамках нової кризи істини – вже іншої, але досить сильної, щоб радикально поставити під сумнів роль фотографії, – відбувається знецінення фотографічного документа і переоцінка вираження” [19, 22]. І хоча дослідник червоною лінією закреслює нашу довіру до фотографії, та водночас зазначає, що текстові як доказу ми віримо ще менше. Співставлення фотографії та тексту, отже, відбулося одночасно з феноменом “відкриття” техніки та процесу фотографування. Фотографії розмістили в альбоми, згодом вони проникнули на мистецькі виставки; фотографії слугували доказом, ними доповнювали тексти, інколи вони ставали частинками текстів. Це, наприклад, роман “Надя” письменника-сюрреаліста Андре Бретона, де

фотографії Парижа слугують вставкою замість довгих описів місцевості [3, 22], або ж “Слина Диявола” аргентинського письменника Хуліо Кортасара, де фотографія, як здається, розкриває певні таємниці, хоча на початку твору автор не може знайти мови та способу для переказування того, що знає, того, що зафіксував та побачив на знімку: “Ніхто до ладу не знає, хто або що в цій історії головне – я сам, або те, що сталося, або те, що я бачив (хмари, іноді голубів), або мені просто слід викласти правду, яка всього лиш – моя правда...” [12, 159].

Німецький письменник Вінфрід Ґеорґ Зебальд теж використовував фотографію у своєму тексті. На це звертає увагу Сьюзен Зонтаґ: “Навіть такий помітний на літературному ландшафті XIX століття і на зорі сучасної літератури автор, як В. Ґ. Зебальд, був схильний до того, щоб змішувати свої сумні плачі-оповідання про зруйновані життя, зганьбленої природи, безлюдних міських пейзажів фотографіями. Зебальд був не просто ліричним поетом, він був свого роду “співачом війни”. Згадуючи минуле, він хотів, щоб читачі також воскрешали його в пам’яті” [4, 70].

Австрійський письменник Мартін Поллак в автобіографічному творі “Мрець у бункері” [18] використовує фотокартки з сімейного альбому: має до них багато запитань, намагається реконструювати їхню історію. Пишучи про біологічного батька, Ґергарда Баста, штурмбанфюрера СС, він додає до тексту доволі багато фото. Ролан Барт в есеї “Camera Lucida” теж пише про фотографії, проте серед них ми не побачимо і не знайдемо розповіді про найголовнішу, роздуми над якою зініціювали написання розвідки – фотографії матері.

Літературознавиця Ірина Старовойт фотографію називає “першим протезом пам’яті” [20], у тексті ж світлина справді набуває рис імплантанта, стає знаряддям доступу до пам’яті, уподібнюється до магніта.

Об’єкти нашого розгляду – два художні тексти, в яких фотографія стає матрицею доказу: це романи Оксани Забужко “Музей покинутих секретів” та Юрія Винничука “Танґо смерті”, які вийшли у світ у 2009 та 2012 роках відповідно. Історичний контекст обох творів є виразним та має особливу мету: воскресити пам’ять про ті історичні події, які впродовж довгого часу не могли бути проговореними. Отож, вибираючи пам’ять основною фабулою текстів, автори заклали там *місця пам’яті*, які відіграють велику роль у процесі пам’ятання.

Обидва романи мають дві часові лінії: час сьогодення (початок 2000-х років) та міжвоєнний, яке переходить у Другу світову війну. Ці два ланцюги переплітаються, проте автори вибирають різні способи їх зв’язування: у тексті Забужко – це містична сила сну, а Винничук вирішує це за допомогою манускрипта та музики танґо, яка в ньому зашифрована.

Автори зазначали, що працюючи над романами, використовували усну історію, яка виконує роль колективної пам’яті. Оксана Забужко, відшуковуючи документальну основу до історії своїх персонажів Ґельці та

Адріана Ортинського, звертається насамперед до свідків того часу: “Головним документальним джерелом, на яке я покладалася, лишалась так звана “усна історія” – та, що зберігається в переказах” [10, 823]. Барбара Шацька, польська соціологиня, спираючись на результати досліджень, звертає увагу на те, що найбільший відсоток респондентів висловлюють довіру до усних повідомлень осіб, котрі були свідками історичної події. І ці усні перекази стають одним зі способів захисту від пропагованої офіційної версії минулого [22, 65]. Отже, усна історія – це те, чому люди в обставинах цензури та напівправди найбільше довіряють. О. Забужко у романному тексті формулює це так: “...війна, – для наших батьків вона була ще живою, не книжною, і надто вже різнилася наколочена в родину пам’ять проти того, що належалося завчати по підручнику, виникала суто хімічна реакція несумісності: клекотіло, булькотіло, і випадало в осад на адресу підручника чітке й презирливе: бре-ехня!..” [10, 30]. Подібною стратегії дотримувався і Юрій Винничук: під час дискусії у Центрі міської історії Центрально-Східної Європи автор зазначав, що немає спогадів, які він не читав [9] та, зрештою, роман присвячено Євгену Наконечному – авторові спогадів “Шоа у Львові”. Це надає текстам більшої довіри, проте водночас мало б додавати відчуття застереженості та бажання верифікації.

Проте альтернативу формують не лише розповіді, які ми чули від бабців й дідусів, але й приплив інформації з інших, аніж офіційні, джерел, скажімо, із книжок та преси, виданої в інших країнах та часах. Сюди також належить зберігання інформації в державних та приватних архівах, проте, щоб досягти до них, доводиться здолати чимало перепон. За задумом, архіви – то “системи запису, що функціонують як зовнішні засоби накопичення, що розвантажують та зберігають незалежно від живих носіїв пам’ять людей” [5, 360]. Оскільки архів – це колективний накопичувач досвіду і знань, конкретне та матеріальне свідчення про минуле, то в романі образ архіву (“Музей покинутих секретів”) чи архіву бібліотеки (“Танго смерті”) стає надважливим.

Отже, письменники Оксана Забужко та Юрій Винничук не лише вдаються до усної історії та архівних матеріалів, аби створити і “підсвітити” сюжет історичного роману, але й вмонтовують ці матеріали у свій текст. Зокрема, йдеться і про документальну фотографію: Оксана Забужко використовує зображення боївки УПА, Юрій Винничук – табірної оркестру Янівського табору смерті у Львові.

“Музей покинутих секретів” Оксани Забужко починається з однієї фотографії та стає розлогим коментарем до неї, реконструюючи її історію та історію людей, які в певний момент 1947 року потайки стали перед об’єктивом. Світлина боївки пронизує увесь “Музей...”, вона постійно присутня у тілі тексту та задає розвиток лінії про Українську Повстанську Армію. Вчений-ентузіаст, який був серед перших у процесі

винайдення методу фотографування, Вільям Фокс Талбот, відзначив особливу здатність камери реєструвати “рани часу”, і хоча він говорив про те, що відбувається з будівлями і пам'ятниками, проте ми можемо перенести фокус сприйняття і на долю людей. Сьюзен Зонтаґ стверджувала: “Фотографія – реєстр смертності” [11, 97]. Оксана Забужко ж, говорячи метафорою, робить спробу воскресити зображення та нагадати про неможливість забуття.

Як і в спогаду, функція фотографії – це зв'язати себе з минулим, хоча вона, по суті, є збиранням “обривків”. Ролан Барт стверджує: “Можливо, в нас закладений незборимий опір будь-якій вірі в минуле, в історію, яка не набирає форми міфу. Фотографія вперше цей опір долає: минуле з її появою стає настільки ж достовірним, як і сьогодення, видиме на папері так само надійне, як те, до чого торкаються” [1, 87–88]. Фотографія – це посилення на минулі асоціації, і вони виходять далеко за рамки того, що на них зображено. Отже, що зображено на фотографії? “Боївка, кинув мені Артем, кінчиками пальців підсовуючи знімок по стільниці й чомусь стишивши голос, наче з фотографії, якщо поводитися з нею необережно, міг леда-хвилю гримнути постріл” [10, 26]. Можна ствердити, що ми можемо відчитати історію людини з фотографії. Дослідники визвольного руху ідентифікують людей на світлині як членів Ковельського окружного проводу, крайній справа – провідник Василь Сементух – Ярий [14, 459]. Оксана Забужко використовує не лише фотографію, але й частково історію сфотографованих.

Отже, текст Оксани Забужко воскрешає фотографію, її історію та історію людей із цієї фотографії. “На крайнього хлопа справа, з вовчому близько посадженими очима й горбатим носом [...] – вовкуватий хлоп позував у півкроку, мов для рівноваги сторожко держачись за наставлену цівкою догори гвинтівку, і моя певність щодо нього була тим дивніша, що сама я на місці тієї жінки якраз вибрала б іншого – того, котрий стояв найдалі, крайнім зліва, і дивився кудись убік, наче ціле те фотографування його не обходило: з-посеред усіх чоловіків на знімку, простакуватих селянських фізіономій, витесаних багатьма поколіннями тяжкого фізичного труда (зрештою, а війна що, не так само тяжкий фізичний труд?..), він єдиний був по-справжньому вродливий, пекучий красень брюнет, вдосконалена й ушляхетнена, чисто виголена версія Кларка Ґейбла – із застиглим в очах непідробним за давним смутком, на який Кларк Ґейбл не спромігся б і за найпишніші гонорари: такий смутком треба ростити в собі роками, водномить його не добудеш, таким смутком повняться наші народні пісні, здається, всі як одна в мінорі, навіть маршові, походні, слова не мають значення, бо жодним словам все одно не вмістити того смутку, ані не вповісти його першопричини, його бере тільки музика, і тому в брюнета були музичні очі, вони звучали...” [10, 26] Подане сприймання Дариною двох упівців –

крайнього справа – Стодолі, та зліва – Звіра – Андріяна Ортинського, підтвердиться згодом розгортанням у тексті сюжету. Цей емоційний опис людей з архівної фотокартки, окрім художнього образу ще й супровідну думку – “memento mori”. Слушно зауважував Ролан Барт, описуючи процес створення фотопортрета як “мікро-версію” смерті, коли суб’єкт перетворюється на об’єкт [1, 14]. Адже роблячи фотографію, ми кожного разу беремо участь у смертності, вразливості, мінливості іншої людини. Точніше, відокремлюючи цей момент і намагаючись його заморозити, всі фотографії свідчать про неминучу плинність часу і людини в ньому. При цьому нам точно відомо, що ця фотокартка є справжня: люди, що зображені на ній, несуть нам пам’ять про себе.

У “Музеї покинутих секретів” фотографія зв’язує два покоління: повстанців Гельцю та Адріяна – та журналістку Дарину й Андріяна, який у снах бачить моменти із життя парубка, зображеного на фотокартці (Адріяна-упівця).

Саме завдяки снам (Адріяна II про Андріяна I) та спогадам (Амброзія Івановича) відбувається розкодування світлини, поступово вибудовується цілісна картинка. Дослідниця культурної пам’яті, культурологиня Аляйда Ассман зазначає, що фотографія є суттєвою ознакою пам’яті, що функціонує “як надійний доказ минулого, що вже відійшло, як простягнений у майбутнє відбиток минулих миттєвостей. Від цих митей минулого фотографія зберігає слід реального, з яким сучасність пов’язана безпосередньо через доторк” [5, 235].

Отож, вузликом-початком теми УПА, яка проходить червоною ниткою через твір Оксани Забужко, стає саме фотокартка: вона розгортається містичною таємницею головних героїв, показує зв’язаність жінок та виявляє збереження пам’яті.

Варто зауважити, що фотографія стає фіксацією сліду, мимовільної пам’яті, мнемонічним засобом, який прийшов на зміну довгострокового досвіду запам’ятовування. Вона спекулює з почуттям дистанції, пропонуючи “владу близькості” минулого у факті відтворюваності візуального образу, де відбувається руйнування аури. Технічні винаходи епохи модерну, згідно з Вальтером Беньяміном, трансформують саме розуміння історії. В есеї “Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності” він вказує на фотографії, які “перетворюються на докази, що подаються в процесі історії” [2, 8].

Роман Юрія Винничука теж починається фотографією: ще навіть не прочитавши ні рядка, читач зустрічається з фотокарткою на обкладинці твору [21], та ж дає назву романові, стає метафорою і долею деяких його персонажів. Світлина, з неофіційною назвою “Танго смерті”, налаштовує нас, читачів, на дотик до правдивого свідчення. Те, що тут зображено – правда, те, що я тут читатиму – моє наближення до минулого. Це перегукується з авторитетною думкою Ролана Барта: “Назвою для ноєми

фотографії буде в такому випадку “воно там було” [...] те, що я бачу, було там, в цьому самому місці [...] воно там абсолютно, незаперечно присутнє і все-таки в уже відтермінованому стані. Об’єкт існував у часі” [1, 72].

Сьюзен Зонтаґ наводить важливі функції фотографії й стверджує, що фотографія є засобом представлення фактів. “Про щось ми чули, проте сумнівалися, – але нам покажуть фотографію, й це буде підтвердженням” [11, 15]. З цього випливає функція фотографії: вона може звинувачувати, але з іншого боку – вона може виправдати. “Фотографію приймають як незаперечний доказ того, що дана подія відбулася. Картинка може бути недосконалою, проте завжди є аргументи стверджувати, що існує чи існувало щось, подібне зафіксованому на ній” [11, 15]. Зображення на обкладинці твору Юрія Винничука є не лише художньою інтерпретацією, картиною чи символом: воно слугувало доказом на Нюрнберзькому процесі.

Сценарист документальної короткометражки про оркестр із в’язнів Янівського концтабору “Вісім тактів забутої музики” (1982) [7] Ігор Малишевський ділиться своїм першим знайомством із цією світлиною: “Уперше я натраплю на цей знімок у третьому томі семитомника “Нюрнберзький процес” випадково (шукав зовсім інше). І вже не заспокоюся, доки через роки не розкручу історію і самого фото, і зафіксованого на ньому оркестру. Намагатимусь поіменно ідентифікувати зображених на знімку музикантів. Знаходитиму для цього вцілілих в’язнів янівського пекла. Знадобляться кілька поїздок до Львова, тривала праця в архівах, два чи три роки листування та зустрічей з десятками людей” [15].

Ю. Винничук оповідає історію: “Отут трохи далі, де схил, була Долина Смерті. Там розстрілювали. Коли по війні почали розкопувати вали, які утворилися після захоронення в’язнів, то виявили самий попіл... У дощові дні з Долини Смерті витікали струмки, вони були сірі від попелу. А потім Долину Смерті забудували гаражами. Екскаватори, вирівнюючи майданчик під забудову гаражів, з часу до часу натрапляли на кості, але на це вже ніхто не звертав уваги” [6, 127–128]. Автор описує церемонію вбивства, трагедію, те, у що важко повірити, якщо насправді не знати, що це правда. У цьому контексті також зав’язується історія про мелодію танґо, яку виконували в Янівському концтаборі на території Львова, і під час виконання якого людей розстрілювали: “Німці зобов’язали кількох єврейських музикантів створити оркестр і грати різні мелодії приреченим на розстріл. Серед тих мелодій було танґо, яке назвали “Танґом смерті”” [6, 77]. Тут же вступає магічна лінія сюжету – ритуал безсмертя: той, хто чув мелодію перед своєю смертю – у наступному житті зможе пригадати попереднє: “Танґо і стало тією мелодією, яка відігравала роль тунелю для нового перевтілення душі... Нове народження душі відбувалося лише з тими, хто перед смертю чув нашу оркестру. А відтак вони воскресали і жили, і, можливо, досі живуть...” [6, 103].

Отже, факти, які письменник огранив у художньому слові, підкріплюються світлиною на обкладинці. І це – доказ, що те, про що йдеться у книжці – є правдою. А фотографія – це важлива опора пам'яті; впускаючи її у художній текст, автори (не)свідомо конструюють текст як частину правдивої історії.

Р. Барт у своїй “Camera lucida”, присвяченій книзі Жана Поля Сартра “Уява”, з фігуруванням теми образу та пам'яті, зазначав: “Стародавні суспільства докладали всіх зусиль до того, щоб спогад як заміна життя був вічним або, принаймні, щоб річ, яка сповіщає смерть, сама була безсмертною – таким і був пам'ятник. Перетворюючи тлінну фотографію в загальне і природне свідчення того, “що було”, сучасне суспільство відмовилося від пам'ятника. Парадоксальним чином історія та фотографія були винайдені в одне століття. Але історія являє собою пам'ять, сфабриковану за позитивними рецептами, це суто інтелектуальний дискурс, що скасовує міфічний час, а фотографія – це надійне, але швидкоплинне свідоцтво, свідчення. Так що в наш час усе готує людський рід до безсилля: скоро ми вже не зможемо досягти тривалість афективно або символічно. Ера фотографії є одночасно ерою революцій, протестів, замахів, вибухів, тобто всього того, що заперечує повільне визрівання. Безсумнівно, і подив перед “це було” також скоро зникне. Він уже зник” [1, 93-94].

У своєму романі автор може поводитися з архівними матеріалами на власний розсуд: по-перше, з огляду на лідерство смислу, який закладає романіст, а не читачі, а по-друге, з огляду на різницю між художнім та документальним жанром. Проте використання таких матеріалів, як фотографії, та проголошення високої достовірності зображення у художньому творі налаштовує читача на довіру у сприйнятті тексту як правдивого свідчення, тож не випадково виникає трудність у зображенні тих моментів, які не відповідають дійсності або подекуди й суперечать їй.

ЛІТЕРАТУРА

1. Barthes R. Camera Lucida. Reflections on Photography / Roland Barthes. – New York : Hill and Wang, 1981. – 119 с.
2. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / Walter Benjamin. – New York: Schocken Books, 1969. – 26 p.
3. Breton A. Nadja / Andre Breton. – New York: Grove Press, 1994. – 160 p.
4. Sontag S. Regarding the Pain of Others / Susan Sontag. – New York : Picador / Farrar, Straus and Giroux, 2003. – 126 с.
5. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К. : Ніка–Центр, 2012. – 235 с.
6. Винничук Ю. Танго смерті : роман / Юрій Винничук. – Харків : Фоліо, 2015. – 379 с.

7. Вісім тактів забутої музики [Електронний ресурс] : [документальний фільм] // YouTube. – 1982. – Режим доступу до ресурсу : <https://www.youtube.com/watch?v=6NjgCEQsz0>.
8. Галета О. І. Об'єктив проти об'єкта: привласнення образів за допомогою фотографії / О. І. Галета // Вісник Львів. ун-ту : Серія філол. 2004. – Вип. 33. Ч. 1. – С. 253–258.
9. Дискусія “Літературні пограниччя: Як художня література може відобразити й переосмислювати складне минуле?” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lvivcenter.org/uk/chronicle/news/?newsid=1108>
10. Забужко О. Музей покинутих секретів : роман / Оксана Забужко. – К. : Комора, 2013. – 823 с.
11. Зонтаг С. О фотографии / Сьюзен Зонтаг. – М. : ООО “Ад Маргинем Пресс”, 2013. – 272 с.
12. Кортасар Х. Чудесные занятия : Рассказы, пьесы / Хулио Кортасар. – СПб : Азбука-классика, 2001. – 800 с.
13. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Розалинда Краусс. – М. : Ad Marginem, 2014. – 304 с.
14. Літопис УПА. Нова серія. – Т. 16: Волинь і Полісся у невідомій епістолярній спадщині ОУН і УПА 1944–1954 рр. / Ред. рада: П. Сохань (співголова), П. Й. Потічний (співголова), Г. Боряк, В. Лозицький, Р. Пиріг, Ю. Шаповал, О. Удод, С. Кокін, М. Посівнич ; упорядн. : В. Ковальчук, В. Огороднік. НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського ; Видавництво “Літопис УПА”; Галузевий державний архів СБУ. – Київ ; Торонто, 2011. – 1025 с.
15. Малишевський І. Вісім тактів забутої музики. 55 років тому закінчився Нюрнбейський процес / Ігор Малишевський // Дзеркало тижня. – № 39, 06 жовтня 2001.
16. Петровская Е. Антифотография / Елена Петровская. – М. : Три квадрата, 2003. – 112 с.
17. Петровская Е. Непроявленное. Очерки по философии фотографии / Елена Петровская. – М. : Ad Marginem, 2002. – 208 с.
18. Поллак М. Мрець у бункері / Мартін Поллак. – Чернівці : Книги – XXI, 2014. – 248 с.
19. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / Андре Руйе. – СПб. : Клаудберри, 2014. – 712 с.
20. Старовойт І. Бумеранг пам'яті: про стидкі і страшні спогади в українській літературі [Електронний ресурс] / І. Старовойт // Літакцент. – Режим доступу до ресурсу : <http://litakcent.com/2018/02/02/bumerang-pam-yati-pro-stidki-i-strashni-spogadi-v-ukrayinskiy-literaturi/>.
21. Танго смерті. Львів, 1943 рік, Штрайнберг / Штрайсберг Партійний архів, філія ДАЛО. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lvivcenter.org/uk/uid/picture/?pictureid=3162>
22. Шацька Б. Минуле – пам'ять – міт / Барбара Шацька. – Чернівці : Книги – XXI, 2011. – 248 с.

Стаття надійшла до редакції 3 квітня 2018 року