

УДК 94:355.48:356.15(450)

**МУЧЕНИКИ ПЛОЩАДИ ЛОРЕТО
В ЗЕРКАЛЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ
(НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ АЛИДЖИ САССУ, 1944 г.)**

Седакова Е.Н.

Исследование посвящено малоизученной в отечественной историографии теме – казни пятнадцати партизан на площади Лорето в Милане 10 августа 1944 г. В статье подробно реконструированы предпосылки, ход и итоги трагедии. Особое внимание уделено теоретическим аспектам применения визуальных материалов в исторической науке, эволюции представлений о корпусе источников и их классификации. На основе адаптированной методики Л.В. Белгородской и Н.Р. Новосильцева проведен комплексный анализ основных форм коммеморации миланских партизан, в котором акцент сделан на анализе картины итальянского художника-авангардиста Алиджи Сассу «Мученики площади Лорето» (1944). В заключении отмечается не только возможность использования визуальных источников, но и методологическая польза интеграции материалов изобразительного искусства в исторические исследования.

Ключевые слова: Италия, Вторая мировая война, площадь Лорето, 1944, коллективная память, культурная память, репрезентация, визуальные источники, коммеморация, живопись, Алиджи Сассу, экспрессионизм.

**THE MARTYRS OF PIAZZALE LORETO
IN THE MIRROR OF CULTURAL MEMORY
(THE CASE OF ALIGI SASSU'S PAINTING, 1944)**

Sedakova E.N.

The study focuses on a little-studied topic in Russian historiography, the execution of fifteen partisans on Piazzale Loreto in Milan on August 10, 1944. The article reconstructs in detail the background, course and outcome of the tragedy. It pays special attention to the theoretical aspects of visual materials used in historical

science, the evolution of ideas about the corpus of sources and their classification. Based on the adapted methodology by L.V. Belgorodskaya and N.R. Novosiltsev, the author conducted a comprehensive analysis of the main forms of commemoration of the Milanese partisans, which focuses on the analysis of the painting by the Italian avant-garde artist Aligi Sassu “The Martyrs of Piazzale Loreto” (1944). In conclusion it is noted not only the possibility of using visual sources, but also the methodological benefits of integrating visual art materials into historical research.

Keywords: Italy, Second World War, Piazzale Loreto, 1944, collective memory, cultural memory, representation, visual sources, commemoration, painting, Aligi Sassu, expressionism.

Визуальный источник: проблемы и возможности использования в историческом исследовании

Вторая мировая война – одно из тех событий, которое по-прежнему содержит малоизученные страницы. Одной из них является предмет данного исследования: казнь пятнадцати партизан на площади Лорето в Милане 10 августа 1944 г. Отметим сразу, что, несмотря на интерес исследователей к этой теме, наличия итальянских монографий и даже художественных романов посвященных Пьяццале Лорето, данный эпизод все еще остается в тени другого, более известного исторического сюжета, произошедшего на том же месте – демонстрации тел Бенито Муссолини, Клары Петаччи и других фашистских лидеров. Для итальянцев выражение «Пьяццале Лорето» означает, прежде всего, трагический и жестокий конец фашизма. В то же время массовое убийство партизан на этой площади является скорее частью старой, длящейся десятилетиями антифашистской культуры, которая сегодня уже не совпадает с общественным консенсусом и коллективными настроениями населения.

В российской историографии и медийном пространстве это событие практически неизвестно. Цель данного исследования – реконструкция самого факта казни пятнадцати партизан, а также анализ его репрезентации в

живописи, используя современные методы исторического исследования: визуальной истории, *memory studies* и историко-искусствоведческого анализа.

Исторический источник – это свидетельство того или иного временного периода, попадающее в сферу интереса исследователя [2, с. 711]. Таким образом, источником может стать любой предмет, посредством которого исследователь может почерпнуть информацию о прошлом, в том числе и произведение искусства.

Долгое время основой любого исследования историка были письменные материалы. Связано это было, прежде всего, с тем, что историки избирали объектом изучения преимущественно политическую жизнь государства, минуя иные сферы: экономическую, социальную, культурную и психологическую. Но как только историки обратили внимание и на эти стороны жизни общества и государства, круг источников расширился, т.к. для решения новых задач только письменных материалов было недостаточно [11, с. 33-34]. Не зря еще Люсьен Февр отмечал, что историк обязан пользоваться в своих исследовательских практиках материалами, помимо письменных. «Задача историка, – пишет ученый, – постараться понять людей, бывших свидетелями тех или иных фактов...». Следовательно, «...стихи, картины, пьесы: все это тоже источники, свидетельства живой человеческой истории, пронизанные мыслью и призывом к действию» [13, с. 19, 20].

Изобразительные материалы занимают важное место в классификациях известных методологов истории. Так, С.О. Шмидт разделяет эти материалы на: 1) художественно-изобразительные, куда включает произведения искусства, кино и фотографии; 2) изобразительно-графические; 3) изобразительно-натуральные, состоящие, прежде всего, из фотографий и кинокадров. Данная классификация страдает тем, что такие материалы как кино- и фотоматериалы дублируются и попадают сразу в две разные группы [14, с. 21]. Такое же деление находим и у И.Д. Ковальченко [8, с. 135].

Историческая наука, как отмечает Л.Н. Мазур, прошла ряд этапов своего развития: классический (Античность, Средние века), рациональный (XVII-XIX

вв.), модернизм (1-я половина XX в.) и постмодернизм (2-я половина XX-XXI вв.). Последний этап ознаменовался расширением источниковой базы исторических исследований и ориентировкой истории на «реконструкцию образа прошлого в его эмоционально-фактографическом смысле» [9, с. 56].

Необходимость обращения к живописи как к полноценному историческому источнику продиктована тем, что изобразительное искусство фиксирует дух времени на ментальном и эмоциональном уровнях. Художник живет в определенную историческую эпоху, которая оставляет на нем свой отпечаток.

Так, В.В. Дмитриева рассматривает возможность использования картин с историческим сюжетом на занятиях в вузе. Она подробно описывает и интерпретирует изображенные на полотнах сцены, но не заостряет внимание на цветовой палитре картин, что является упущением. Поскольку цветовая гамма изображения способна передать дополнительные смысловые характеристики [4]. Напротив, в исследовании Д.А. Дриаева, изучающего тему Великой Отечественной войны в творчестве отдельного художника, присутствует цветовая характеристика картин, что делает работу более полной [6]. Однако любое изображение, созданное художником, может передавать события в искаженном виде, как отмечает О.Ю. Солодянкина в своей статье [12]. Подобные источники, используемые для исторического исследования, должны проверяться тщательнее других. Тем не менее, и сами искажения могут дать ответы на правильно поставленные вопросы.

Основой анализа живописного произведения выбрана методика Л.В. Белгородской и Н.Р. Новосельцева как предлагающая наиболее развернутый анализ. Авторы предлагают рассматривать картину по следующему плану: 1) биография художника; 2) период написания картины, как он отразился на видении художника; 3) презентация картины, общественный резонанс и место хранения картины; 4) сюжет; 5) отражение исторического материала и находки художника; 6) ошибки художника в изображении события и их возможные причины; 7) современная историческая наука о событиях и лицах, которым

посвящена картина; 8) место ее в памяти народа [см.: 1]. Можно заметить, что здесь ни слова не сказано о цветопередаче образов, а это является также немаловажным аспектом для целостного анализа художественного произведения, который может давать дополнительную интерпретацию образов. В настоящей статье данная методика будет применена с небольшими доработками.

Площадь Лорето: событие и участники

Перед анализом художественного произведения необходимо рассмотреть историческое событие, которое оно отражает.

Итак, 5.45 утра, 10 августа 1944 г., Милан, площадь Лорето. Этот день запомнится итальянцам надолго, т.к. именно в это время и на этом месте были казнены пятнадцать партизан, заключенных тюрьмы Сан-Витторе. Приказ о проведении экзекуции отдал капитан СС, командир полиции безопасности и СД (SIPO-SD) в Ломбардии Теодор Эмиль Заевеке. Поводом для столь жестких мер стал инцидент, произошедший утром 8 августа 1944 г., когда на воздух взлетел немецкий грузовик, припаркованный по дороге на площадь Лорето. Водитель машины получил легкие ранения, никто из немецких военнослужащих в тот день не погиб, однако пострадали и частично погибли миланские мирные жители.

Ответственность за данный взрыв не взяли на себя ни фашисты, ни партизаны. Часть исследователей склонна полагать, что все было подстроено самими немцами для получения повода к публичной казни по принципу «чтоб неповадно было», т.к. партизанское движение ощутимо мешало оккупационным властям. Выбор места также неслучаен: площадь Лорето пересекали трамвайные линии, соединявшие центр Милана с рабочими окраинами. В выходные дни здесь открывался рынок, что делало площадь оживленным местом и гарантировало большое число зрителей казни.

Действия Теодора Эмиля Заевеке пошли вразрез с декретом фельдмаршала Альберта Кессельринга, который гласил: «десять итальянцев за одного убитого немца». Несмотря на то, что в тот день ни один немецкий

военнослужащий не погиб, приказ о казни все равно поступил. Жертвами расправы были выбраны 15 итальянских партизан, томившихся в тюрьме Сан-Витторе. Утром 10 августа 1944 г. их доставили на грузовике на площадь Лорето.

Исполнение приказа поручили служащим Национальной республиканской гвардии (GNR), подконтрольной марионеточной республике Сало, и легиону «Эttore Мутти» (Ettore Mutti). Двое приговоренных, Либерио Темоло и Эральдо Сончини, попытались бежать, но были убиты на месте. Остальных 13 человек также расстреляли. Тела погибших оставили на площади до позднего вечера под охраной караула, заставляя прохожих лицезреть эту картину [27].

Данное событие было отзеркалено 29 апреля 1945 г., когда тела расстрелянных накануне Бенито Муссолини, его любовницы Кларетты Петаччи и других лидеров фашистского режима были также публично вывешены на площади Лорето.

В журнале «*Patria Indipendente*» приведен полный поименный список казненных: 1) Джан Антонио Бравин (Gian Antonio Bravin), 36 лет, гаппист; 2) Джулио Казираги (Giulio Casiraghi), 45 лет, коммунист; 3) Ренцо Дель Риччо (Renzo Del Riccio), 21 год, социалист; 4) Андреа Эспозито (Andrea Esposito), 46 лет, коммунист; 5) Доменико Фиорани (Domenico Fiorani), 31 год, социалист; 6) Умберто Фоганьоло (Umberto Fogagnolo), 33 года, активист; 7) Туллио Галимберти (Tullio Galimberti), 22 года, гаппист; 8) Витторио Гаспарини (Vittorio Gasparini), 21 год, антифашист; 9) Эмидио Мastroдоменико (Emidio Mastrodomenico), 22 года, гаппист; 10) Анджело Полетти (Angelo Poletti), 32 года, антифашист; 11) Сальваторе Принчипато (Salvatore Principato), 52 года, социалист; 12) Андреа Раньи (Andrea Ragni), 23 года, антифашист; 13) Эральдо Сончини (Eraldo Soncini), 43 года, социалист; 14) Либерио Темоло (Libero Temolo), 39 лет, коммунист; 15) Витале Вертемати (Vitale Vertemati), 26 лет, антифашист [25, p. 26].

Данный список демонстрирует, что возрастной состав партизан был достаточно разнообразным (от 21 года до 52 лет).

Визуальные источники и репрезентация события

Итак, картина известна под названием «*I martiri di Piazzale Loreto*» (Мученики площади Лотето), однако это наименование она получила уже после презентации на Венецианском биеннале. Сам художник дал ей другое название – «*Guerra civile*» (Гражданская война) [23]. Здесь стоит дать пояснение. Италия официально вышла из Второй мировой войны 8 сентября 1943 г., о чем гражданам объявил глава Правительства Пьетро Бадольо. Однако, как не парадоксально, война в самой Италии только сильнее разгоралась. Король Виктор-Эммануил III бежал из столицы на юг страны, находившийся под контролем американцев. Север и Центр Италии попали под оккупацию немцев. На Севере сформировалось фашистское государство во главе с Бенито Муссолини – Итальянская социальная республика (Республика Сало). Таким образом, страна оказалась разделена. И партизаны были вынуждены бороться как против оккупантов в лице немцев, так и против своих соотечественников, поддерживавших фашистский режим.

Автор полотна, Алиджи Сассу, родился в Милане 17 июля 1912 г. Его отец Антонио Сассу был родом с Сардинии и являлся одним из основателей Итальянской социалистической партии. Семья с маленьким Алиджи некоторое время жила там, но вскоре вернулась снова в Милан [16]. В Милане Сассу познакомился с представителями итальянского футуризма, вследствие чего писал в этой технике. Стоит кратко сказать об этом явлении.

Футуризм является одним из подстилей авангардной живописи, ворвавшейся в XX в. яркими красками и деструктивными формами, стремящейся создать новое искусство, где целью такового является не воссоздание объекта в его реальности, а в создании этой самой реальности, призванной показать чувства и мысли художника.

Первый Манифест футуризма был написан и опубликован Ф.Т. Маринетти в феврале 1909 г. В нем провозглашались новые ценности: «На

наших глазах рождается новый кентавр – человек на мотоцикле, а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов!...», «Да здравствует риск, дерзость и неукротимая энергия!», «...Наш мир стал еще прекраснее – теперь в нем есть скорость» и т.д. [10, с. 158]. Идеи Маринетти были поддержаны итальянскими живописцами, что привело к созданию в 1910 г. «Манифеста художников-футуристов» и «Манифеста техники футуристической живописи» [5, с. 376].

Алиджи Сассу особенно любил изображать лошадей в движении, что можно назвать его личным почерком. Художник обучался в академии Брера, однако оставил занятия из-за нехватки финансов. Во время поездки в Париж в 1934 г. под влиянием импрессионизма окончательно сформировались его антифашистские взгляды. За участие в работе подпольной типографии Сассу был арестован и освобожден из заключения лишь благодаря содействию своего друга Ф.Т. Маринетти. В годы фашистского режима художник находился под надзором спецслужб как неблагонадежный и был лишен права выставлять свои работы [16]. В 1944 г. он установил контакт с командиром 53-й ударной гарибальдийской бригады по прозвищу «Монтанья» [18] (настоящее имя – Джованни Брази). Художник передавал оружие для партизан.

В послевоенные годы Сассу продолжил творческую деятельность в Милане и провинции Варезе, а в 1954 г. лично познакомился с Пабло Пикассо. С 1964 г. мастер жил и работал преимущественно в Испании (на Майорке), занимаясь не только живописью, но и созданием театральных декораций. Его масштабная творческая деятельность была отмечена выставками в Италии, Германии и Южной Америке, а серия гравюр к «Божественной комедии» Данте была приобретена Государственным музеем изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве. Алиджи Сассу скончался 17 июля 2000 года [18]. В итальянском городе Тиези (Сардиния) создан музей Алиджи Сассу с постоянной экспозицией [17].

Точное время создания картины остается предметом дискуссий. Сам Алиджи Сассу утверждал, что написал ее сразу после трагедии под

впечатлением от увиденных на площади Лорето тел партизан. По воспоминаниям художника, из-за отсутствия чистого холста он работал поверх другого своего полотна и завершил масштабный труд всего за несколько дней.

Однако не все исследователи склонны верить словам мастера. В частности, итальянский историк Серджо Луццато призывает критически относиться к этой информации из уст художника. Он отмечает, что в условиях фашистского режима тайное создание столь крупного полотна (150×200 см) представляло смертельную опасность для жизни неблагонадёжного деятеля искусства [23].

Ещё одним аргументом в пользу этой версии служит неприкрытое сходство картины с фотографией, которая появилась спустя несколько недель после казни. Данный снимок иллюстрировал антифашистскую листовку «Milanesi ricordate» (Миланцы, помните!), изданную Коммунистической партией Италии. Текст воззвания гласил: «Мученики площади Лорето ждут свершения правосудия. Свинец нечистых нацифашистских убийц оборвал их благородное существование, потому что они желали свободы и независимости для итальянского народа. Они призывают вас предпочесть смерть рабству. Уничтожим до последнего человека негодяя, хищника и жадного, головорезов, мучителей, немецких и фашистских злодеев, которые оскверняют своими мерзкими преступлениями землю нашего Отечества!» [28].

На упомянутой фотографии присутствует важная деталь: на стене, у которой лежат тела партизан, отчетливо виден фашистский пропагандистский плакат работы Джино Боккасиле, убежденного сторонника Муссолини. Фамилия иллюстратора расположена в правом нижнем углу изображения. Плакат создан им по заданию Итальянской социальной республики (Республики Сало) в 1944 г. На нем изображена расстрельная команда, стреляющая в мужчину, который привязан к стулу. На плакате есть надпись, выполненная красным цветом: «Ad ogni traditore, ad ogni sabotatore» (Каждому предателю, каждому саботажнику). Плакат наглядно демонстрирует судьбу любого, кто противится нацифашистскому режиму.

Фотографию (как и картину) можно разделить на 2 части. Вверх – это стена с множеством листовок, включая и оговоренный выше плакат. Низ – тела партизан. Часть листовок рекламируют увеселительные мероприятия. Эти листовки усиливают общее впечатление от увиденного, выстраивают определенную мизансцену. Верхняя часть как бы противопоставляется нижней, игнорирует ее, превращая смерть людей в обыденность.

После резонансного показа на Венецианском биеннале 1952 г. произведение «Мученики площади Лорето» было приобретено Национальной галереей современного искусства в Риме. Там она хранится и поныне [23].

Сюжет полотна несложен, он освящает момент уже после свершения казни партизан – на земле, около забора, свалены в кучу тела расстрелянных партизан. Анализируемая картина выполнена в стиле экспрессионизма, который наряду футуризмом, фовизмом, кубизмом, сюрреализмом и т.д. относится к авангарду. Экспрессионизм зачастую путают с фовизмом. Эти стили действительно схожи, но имеют ряд различий. Основное состоит в том, что фовизм был искусством, воспевающим жизнь посредством цвета, а экспрессионизм с помощью того же цвета обличал страдания. Оба направления использовали контрастные оттенки и локальный (чистый) цвет. Ю.Г. Бобров отмечает, что «локальный цвет в живописи ...служит средством воплощения обостренных чувств художника и знаменует собой высший символ смысловой визуальной формы» [3, с.70].

Первое, на что обращает зритель, смотрящий на картину, это красный цвет, символизирующий страдания жертв режима. Нужная автору атмосфера передается при помощи различных контрастных сочетаний. Стоит особо пояснить отличие этого произведения художника от его предыдущих работ.

Как отмечалось выше, Алиджи Сассу изображал, прежде всего, лошадей, но не просто мирно пасущихся животных, а лошадей в движении. В этих работах он также сочетал контрастные, чистые цвета. Зачастую лошади были различных оттенков красного: карминовые, алые, красно-каштановые, огненно-рыжие. Фоном для них служили также сочные, яркие цвета: ярко-зеленый,

лазурно-голубой, синий, желтый. Лошади излучали здоровье и силу, демонстрировали движение и скорость, задор и свободу. Картины обладали высокой контрастностью.

На полотне «Мученики площади Лорето» художник применил схожие колористические решения, но использовал их для достижения противоположного эффекта. Здесь яркие локальные цвета и резкие контрасты вызывают не радость, а смерть, страдание и разрушения. Безжизненные, неподвижные тела партизан, хаотично наваленные друг на друга, превращаются в экспрессивный символ обреченности, на смену которой приходит ярость и гнев за безвременно ушедшие души тех, кто желал мира и боролся против насилия в родной стране, но в итоге пал его жертвами.

Швейцарский художник Иоганнес Иттен выделил 7 видов контраста: контраст светлого и темного; контраст по цвету; контраст холодного и теплого; контраст по насыщенности; контраст дополнительных цветов; контраст по площади цветовых пятен; симультанный контраст [7, с. 35].

На рассматриваемой картине идентифицируются: 1) контраст по цвету – красный, желтый и синий; 2) контраст светлого и темного – красный и синий, черный и желтый, черный и светло-серый; 3) контраст холодного и теплого – красный и синий; 4) контраст по насыщенности – красная куртка и синие брюки одного из партизан контрастируют с его бледной кожей и голубовато-белой рубашкой; 5) контраст по площади цветовых пятен – в композиции доминируют различные оттенки красного, за которыми по масштабу следуют синий, чёрный, жёлтый и оранжевый цвета.

Для полноты картины необходимо обратиться к историографии изучаемого события.

Во-первых, следует отметить книгу Массимо Кастольди «Piazzale Loreto. Milano, l'eccidio e il "contrappaso"» (Площадь Лорето. Милан, резня и "возмездие"), изданную в 2021 г. В ней автор на основе новых архивных документов и свидетельств анализирует казнь пятнадцати партизан и последующий акт возмездия – демонстрацию тел дуче и его соратников.

Примечательно, что Кастольди является внуком одного из казненных участников Сопротивления – Сальваторе Принчипато. Для оформления обложки этого издания был использован фрагмент рассматриваемой картины Алиджи Сассу [19]. В том же 2021 г. вышла коллективная монография «*Il nostro silenzio avrà una voce. Piazzale Loreto: fatti e memoria*» (Наше молчание обретет голос. Площадь Лорето: факты и память), авторы которой рассматривают трагедию сквозь призму исторической памяти [20].

Ряд важных исследований был приурочен к 80-летию Освобождения Италии в 2025 г. Так, Дино Мессина в труде «*Piazzale Loreto: I due volti della Liberazione*» (Площадь Лорето: два лица Освобождения) замечает, что «вторая Лорето» (события 1945 г.) в массовом сознании затмила «первую» (казнь 1944 г.), для которой она стала своеобразным историческим эпилогом [26]. Джованни де Луна «*Una domenica d'aprile. Piazzale Loreto, 1945: una fine, un inizio*» (Апрельское воскресенье. Площадь Лорето, 1945: конец, начало) исследует судьбу Милана как города, с которого итальянский фашизм начался и в котором он завершился. Именно здесь в 1919 г. была основана фашистская партия, в августе 1944 г. на площади Лорето были казнены партизаны, в декабре того же года прозвучала последняя публичная речь Муссолини, а в апреле 1945 г. его тело вернулось на эту же площадь. Наряду с научными трудами важную роль в сохранении памяти играет и художественная литература, основанная на реальных событиях, ярким примером которой выступает книга «*I giorni della libertà*» (Дни свободы) [22].

Множественные упоминания можно найти в известной миланской газете «*Corriere della sera*». Приведем здесь некоторые заголовки из газет разных лет:

- 1) 5 августа 1964 г., с. 4. «*Commemorati i martiri di Piazzale Loreto*» (Увековечивание мучеников площади Лорето);
- 2) 10 августа 1973 г., с. 8. «*Celebrato in Piazzale Loreto il sacrificio dei 15 martiri*» (На площади Лорето почтили 15 мучеников);
- 3) 9 августа 1979 г., с. 10. «*In Piazzale Loreto si ricordano i quindici martiri*» (На площади Лорето вспомнили пятнадцать мучеников);

4) 10 августа 1981, с. 3. *perché Milano non li dimenticherà mai*» (Почему Милан никогда не забудет их) и т.д. [21].

Жизнь рассматриваемого события в коллективной памяти итальянцев подтверждается и существованием монумента. О нем стоит сказать, т.к. скульптурные изображения синтезируют в себе два типа источников: вещественные (материальные) и визуальные. Памятник торжественно был открыт 10 августа 1961 г. на площади Лорето в Милане в память о пятнадцати партизанах. На стеле размером 5×1,3 м расположен барельеф с изображением привязанного к дереву полуобнаженного юноши, олицетворяющего собирательный образ партизана. Лицо его, слегка повернутое, устремлено вверх, выражая немое страдание, а полуобнаженное тело пронзено стрелами. Они изображены без древка с одними острыми наконечниками. Фигура глубоко символична и сакральна. Она отсылает зрителя к иконографии Святого Себастьяна, расстрелянного лучниками за свои убеждения на Марсовом поле в Риме. Подобно святому, партизаны поплатились за то, что считали праведным.

На оборотной стороне монумента – мемориальная табличка с эпитафией заглавными буквами: «ALTA / L'ILLUMINATA FRONTE / CADDERO NEL NOME / DELLA LIBERTÀ...» (С высоко поднятым челом, они пали во имя свободы). После этих строк перечисляются имена пятнадцати партизан, которые мы уже знаем, а ниже таблички находятся 2 герба: Итальянской республики и муниципалитета Милана. Оба из бронзы. На внешней стороне, справа внизу, под барельефом партизана, есть узенькая табличка, на которой указано имя скульптора – Джаннио Кастильони [24].

Памяти погибших посвящено и стихотворение поэта Сальваторе Квазимодо «Ai quindici di Piazzale Loreto» (К пятнадцати площади Лорето), которое заканчивается такими строками: «La nostra non è guardia di tristezza, // non è veglia di lacrime alle tombe: // la morte non dà ombra quando è vita». (Наш страж не печален // Он не дежурит со слезами у могил // Смерть не бросает тени, когда она становится жизнью) [15]. Смысл этой фразы в следующем: партизаны погибли за свободу своей страны от нацифашизма, но мы

(оставшиеся на земле) не должны пасть духом, чувствуя свою печаль, поскольку этот трагический эпизод дает нам силы и призывает нас идти дальше. Наши товарищи не должны погибнуть напрасно, мы должны продолжить их правое дело.

Подводя итог, отметим, что анализ казни на площади Лорето сквозь призму искусства, и в частности картины Алиджи Сассу, раскрывает особую ценность визуальных источников. Живопись и скульптура современников не только отражают дух и пропаганду своей эпохи, но и передают её глубокий эмоциональный подтекст. Интеграция изобразительных материалов в историческое исследование позволяет преодолеть ограниченность текстовых документов, давая более цельное понимание события и механизмов формирования культурной памяти.

Автор выражает благодарность Маттео Петраччи – PhD в области современной истории (Школа юриспруденции, Университет Камерино, Италия) и Раффаэлло Панначчи – PhD в области исторических наук (Университет Перуджи, кафедра гуманитарных наук – древние и современные языки, литература и культуры, Италия) за критический анализ и ценные рекомендации в процессе подготовки рукописи.

The author expresses his deep gratitude to Matteo Petracci, PhD in Modern History (School of jurisprudence, University of Camerino, Italy) and Raffaello Pannacci (PhD in Historical science, Department of Humanities – Ancient and Modern Languages, Literature and Cultures, University of Perugia, Italy) for critical analysis and valuable recommendations during the preparation of the manuscript.

Список литературы:

1. Белгородская Л.В., Новосельцев Н.Р. От визуального поворота в науке - к визуальному повороту в школьных курсах, или «Любите ли вы книги с картинками?» // Преподавание истории в школе. 2018. № 6. С. 40-45.

2. Богданов В.П. Изобразительно-художественные источники в контексте исторического знания // Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки: сборник статей, Москва, 28 февраля 2019 года / Автор-составитель Е.А. Воронцова; ответственный редактор А.Г. Голиков. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2019. С.710-720.
3. Бобров Ю.Г. Локальный цвет в живописи // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2016. № 39. С. 57-71.
4. Дмитриева, В. В. Образы войны в картинах М.А. Савицкого // Севастополь-Сталинград: одна война, одна история. Посвящается 75-летию Победы в Сталинградской битве: материалы II Всероссийской научно-практической конференции ученых, преподавателей, специалистов и практиков, аспирантов, магистрантов, студентов и школьников, Севастополь, 27 апреля 2018 года. Севастополь: Рибест, 2018. С. 69-74.
5. Геташвили Н.В. Атлас мировой живописи. М.: ОЛМА Медия Групп 2015. —
6. Дриаев Д.А. Художественное своеобразие картин на тему Великой Отечественной войны в творчестве А.П. Холмогорова // Pan-Art. 2024. Т. 4. № 2. С. 102-108.
7. Иттен И. Искусство цвета. 5-е изд. М.:Д. Аронов. 2008, 94 с.
8. Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования/ И.Д.Ковальченко; Отделение историко-филологических наук. 2-е изд., доп. М.: Наука, 2003. 486 с.
9. Мазур Л.Н. Визуальный поворот в исторической науке: от текста к образу // Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки: сборник статей / Автор-составитель Е.А. Воронцова; ответственный редактор А.Г. Голиков. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2019. С. 52-62.

10. Называть вещи своими именами: Программа выступления мастеров запад.-европ.лит. XX в. / Сост., предисл., общ. Ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. 640 с.
11. Репина Л.П., Зверева В.В., Парамонова М.Ю. История исторического знания: Пособие для вузов. М.: Дрофа, 2004. 288 с.
12. Солодянкина О.Ю. Изобразительный источник как инструмент искажения исторического факта // Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки: сборник статей / Автор-составитель Е.А. Воронцова; ответственный редактор А.Г. Голиков. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2019. С. 124-132.
13. Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991. 632 с.
14. Шмидт С.О. О классификации исторических источников // Вспомогательные исторические дисциплины. 1985. Т. 16. С. 3-24.
15. Ai quindici di Piazzale Loreto – Salvatore Quasimodo [Электронный ресурс] // Anpi Comitato Provinciale di Vicenza [сайт]. 2026. URL: <https://goo.su/yzCzybe> (дата обращения: 16.06.2026).
16. Aligi Sassu [Электронный ресурс] // Art Gallery Edarcom Europa [сайт]. 2026. URL: <https://goo.su/Zb7n0Vd> (дата обращения: 16.06.2026)
17. Aligi Sassu Museum [Электронный ресурс] // Artsupp.com [сайт]. 2026. URL: <https://goo.su/ORYQU> (дата обращения: 16.06. 2026).
18. Archivio Aligi Sassu [Электронный ресурс] // Archiviosassu.it [сайт]. 2026. URL: <https://goo.su/v3lpo4I> (дата обращения: 16. 06.2026).
19. Castoldi M. Piazzale Loreto. Milano, l'eccidio e il «contrappasso». :Roma Donzelli, .2020 240 p.
20. Colombo E., Modena A., Scirocco G. Il nostro silenzio avrà una voce. Piazzale Loreto: fatti e memoria. Bologna: Il Mulino, 2021. 232 p.
21. Corriere della sera [Электронный ресурс] // Archivio.corriere.it [сайт]. 2026. URL: <https://goo.su/iwKyLpw> (дата обращения: 16.06.2026).

22. I giorni della libertà. Alessandro Milan [Электронный ресурс] // Mondadori [сайт]. 17.01.2023. URL: <https://goo.su/ips0s> (дата обращения: 16.06.2026).

23. I martiri di piazzale Loreto di Aligi Sassu, una delle più note opere della Resistenza [Электронный ресурс] // Finestre sull'Arte [сайт]. 25.04.2024. URL: <https://goo.su/2cCqZj> (дата обращения: 16.06.2026).

24. Monumento a ricordo della strage di piazzale Loreto a Milano [Электронный ресурс] // Federazione Italiana Associazioni Partigiane [сайт]. 2026. URL: <https://goo.su/NDEG> (дата обращения: 16.06.2026).

25. Piazzale Loreto, 10 agosto 1944: quei 15 massacrati, di Daniele De Paolis // Patria Indipendente. 2006. No 10. P. 26.

26. Un libro alla volta – "Piazzale Loreto" di Dino Messina [Электронный ресурс] // YouTube [видеохостинг]. 29.10.2025. URL: <https://goo.su/JEOet> (дата обращения: 16.06.2026).

27. 10 agosto 1944: i 15 martiri di piazzale Loreto [Электронный ресурс] // Patria Indipendente [сайт]. 01.08.2018. URL: <https://goo.su/ME7Ynt> (дата обращения: 16.06.2026).

28. 25 aprile / Piazzale Loreto. Immagini di una strage. Giuseppe Mazzahttps [Электронный ресурс] // Doppiozero [сайт]. 25.04.2020. URL: <https://goo.su/RsqSuo> (дата обращения: 16.06.2026).

Сведения об авторе:

Седакова Елизавета Николаевна – магистрант факультета истории и филологии Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) Ростовского государственного экономического университета (РИНХ) (Таганрог, Россия).

Data about the author:

Sedakova Elizaveta Nikolaevna – master's degree student of Faculty of History and Philology, Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch office) of Rostov State University of Economics (RINH) (Taganrog, Russia).

E-mail: eliza.sedakova@mail.ru.