

Живопись после Освенцима



Зеэв Кун и диалог с тенями прошлого



В своей изданной ровно полвека назад книге «Негативная диалектика» известный мыслитель Теодор Визенгрунд-Адорно сформулировал важный вопрос: «Как можно писать стихи после Освенцима?» Книга эта была написана на родном для автора немецком языке, при этом этническим немцем он не был, родившись в семье отца-еврея и матери-корсиканки. Пятнадцать наиболее тяжелых для Германии лет XX века, с 1934 по 1949 год, он прожил в эмиграции, избежав ужасов войны и концлагерей. В отличие от Виктора Франкла, чудом выжившего после трехлетнего пребывания в концлагерях и написавшего об этом книгу с точки зрения профессионального психолога, Адорно анализировал эти ужасы сугубо со стороны. Однако именно он

сформулировал важнейшую мысль о том, что лагеря массового уничтожения изменили саму систему интеллектуально-моральных координат человечества.

«Суждение «смерть всегда одинакова» так же абстрактно, как и неистинно, — отмечал Адорно. — Со времен Освенцима смертью называется страх; ужаснее бояться, чем умереть». Много написано о тех, кто погиб, Адорно же писал о тех, кто «выжил», ибо гитлеровская Германия проиграла войну до того, как машина массового уничтожения успела перемолоть их, — выжил, пережив нечто большее, чем смерть. Из жизни в условиях, где сама жизнь была явлением временным — выход откуда был возможен только через трубу крематория, — нередко потеряв там всех своих родных и близких, эти люди вернулись в полуразрушенный, но более или менее «нормальный» мир. Как нам, всех этих ужасов и кошмаров не переживших, понять их, вернувшихся оттуда, где исчезло само понятие «человечность»? Что им, чьи соседи по бараку на их глазах отправлялись в газовые камеры, что им, рывшим рвы, в которых хоронили расстреливаемых, и где каждый день могли найти свою смерть и они сами, проблемы Анны Карениной или Андрея Болконского?

Наверняка никогда не читавший Теодора Адорно русский писатель Варлам Шаламов, отсидевший семнадцать лет в Колымских лагерях, писал в 1971 году: «Человек второй половины двадцатого столетия, человек, переживший войны, революции, пожары Хиросимы, атомную бомбу, самое главное — венчающее все — позор Колымы и печей Освенцима, ...просто не может не подойти иначе к вопросам искусства, чем раньше. Бог умер. Почему же искусство должно жить? Искусство умерло тоже, и никакие силы в мире не воскресят толстовский роман».

«Человек второй половины двадцатого столетия, человек, переживший войны, революции, пожары Хиросимы, атомную бомбу, ...позор Колымы и печей Освенцима, ...просто не может не подойти иначе к вопросам искусства, чем раньше. Бог умер. Почему же искусство должно жить?»

Однако должны ли мы, современники и потомки тех, кто вернулся из мира смерти, помещать себя в его систему координат? Можно ли одной силой сознания и воображения, пусть и основанной на тех или иных книгах и фильмах, «пережить» Освенцим? Можем ли мы — и хотим ли — жить в мире, где не будут писать стихи? Где умерло искусство? Стоит ли такой мир того, чтобы в нем жить? Не станет ли он зримой и окончательной победой гитлеризма и сталинизма над жизнью как таковой, над всем человечеством?..

Вопрос о том, как нам, людям из «мира жизни», сосуществовать с теми, кто вернулся из «мира смерти», — на самом деле отнюдь не праздный. Литература и искусство могут создать язык, на котором эта коммуникация станет возможной и продуктивной. Цель, при этом, состоит не только в том, чтобы *описать* «мир смерти», его повседневность, обыденность ужаса; может быть, даже более важно — и эта задача кажется наиболее сложной — помочь нам увидеть нашу повседневность, наш мир глазами тех, кто вернулся *оттуда*.



Ночной сюрреалистический пейзаж

Видный философ и антрополог Валерий Подорога справедливо указал в одной из своих статей, что «лагерный узник теряет связь с прежним временем и бытием: для него больше нет родины, нации, семьи и многих других экзистенциально необходимых позиций жизни». Из этого, однако, он сделал неочевидный вывод: «Время же, приходящее после, — не только время страданий и неутраченной боли, но и время забвения. Все должно быть забыто: не вспоминать, а выживать — вот что главное. Забвение эффективно только тогда, когда срабатывает механизм темпоральной перестановки: *после* уходит назад в прошлое, а *до* захватывает будущее, меняясь местами с прошлым, — то, что было, того не было».

Подорога родился спустя год после окончания Второй мировой войны и Холокоста, он никогда не был ни в сталинских, ни в каких других лагерях и, возможно, поэтому обсуждает забвение в категориях эффективности. Я бы сказал обратное: не забыто не должно быть ничего, нам не дано забыть что бы то ни было по воле нашего желания, даже если таковое у нас есть. Куда важнее поэтому не стараться достичь невозможного, а выстраивать общение с современниками, ужасов Освенцима не пережившими, на базе того общего прошлого, той общей памяти, той общей системы этических и эстетических координат, которая позволит вернувшимся из мира смерти рассказать об этом мире тем символическим языком, который нам станет понятным... «Механизм темпоральной перестановки» является средством не забыть о пережитом ужасе, а, наоборот, рассказать о нем.

Зеэв Кун провел в мире смерти год, будучи подростком. Он родился 16 апреля 1930 года в венгерском городе Ньиредьхаза, но его детство было оборвано войной и изгнанием — весной 1944 года Венгрия начала депортацию евреев, и Кун оказался сначала в концлагере Явожно, а затем пережил ужасы Гроссрозена, Бухенвальда и Флоссенбюрга. 23 апреля 1945 года этот лагерь был освобожден американскими войсками, что второй раз подарило Куну жизнь. В том же году он вновь оказался в Венгрии, куда уже не было суждено вернуться десяткам тысяч евреев, ведь даже в его родном городе из восьми тысяч соплеменников к моменту освобождения осталось в живых только

несколько сотен...

Зеэв Кун сумел вернуться к «нормальной» жизни, учился в академиях искусств Будапешта и Вены, иммигрировал в Израиль, где с годами снискал себе славу одного из самых ярких и самобытных художников, провел десятки выставок во Франции, Бельгии, Германии, Голландии, США и других странах. Однако, при всех формальных регалиях, важнейшее значение искусства Куна состоит в том, что ему, как никому другому, удалось создать художественный язык, прокладывающий мост между вернувшимися из «мира смерти» и людьми, этих ужасов не пережившими.

Основными персонажами полотен художника стали старые, заброшенные вещи, разрушающиеся здания, высохшие деревья, а между ними бродят тени прошлого, воспоминания о светлой юности, о мире, разрушенном войной и Катастрофой, и воздух дышит горечью скорби по тем, чьи надежды и судьбы были перечеркнуты Холокостом. Его картины напоминают о том, что после Освенцима и Бухенвальда, после ужасов Второй мировой человечество оказалось в новой системе координат, где пришлось переосмыслить фундаментальные представления о добре и зле, о мыслимом и немыслимом, ибо границы и пределы человечности и жестокости оказались совсем не там, где мы думали.

Картины Куна напоминают о том, что после Освенцима человечество оказалось в новой системе координат, где пришлось переосмыслить фундаментальные представления о добре и зле, о мыслимом и немыслимом

На картине «Ночной сюрреалистический пейзаж» зритель видит старый заброшенный дом с белыми каменными стенами и проломленной — будто в нее попала бомба — черепичной крышей. Перед домом в заброшенном и никому уже не нужном саду растет огромное яблоко, вросшее от времени в сырую землю, рядом с ним стоит огромный зеленый чайник с дырой, напоминающей рану от снаряда, а внизу едва журчит почти высохший ручеек, над которым склоняется мертвенно белое, безжизненное дерево. А над всем этим звенит молчаливое, холодное, не греющее небо, поднимающееся ледяной зеленью от тревожной дымки над горизонтом.



Город из прошлого

Полуразрушенный и пустой дом становится образом утраченного крова, чайник — символом погибшего домашнего очага, яблоко — напоминанием о благополучии и мирной жизни на когда-то заботливо возделываемой,

плодородной и щедрой земле. Все это выписано четко, скрупулезно, так, что предметы, линии, надломы светотени пронзительно вонзаются в сознание со всеми трагическими подробностями разрушения. Все эти образы подернуты изумрудно-бурой, неживой краской, напоминающей о седом дереве, порастающем мхом, и о меди, зеленеющей от времени. Предметы теряют краски, и без того приглушенные и тоскливые, будто на выцветающей фотографии, и лишь память о них еще не растаяла в тумане забвения...

На полотне «Город из прошлого» художник изобразил вид на город, открывающийся через каменную арку в начале улицы, залитой солнечным светом, перед которой стоит человек в синих одеждах, отвернувшийся от зрителя; справа видны цветущие поля, а перед входом лежит огромный тяжелый замок. Этот образ города, отделенный солнечной аркой, — символ прежней, еще не разрушенной Катастрофой жизни в довоенном детстве художника, жизни миллионов людей, чьи судьбы были растоптаны Холокостом. Перед воротами зеленеет газон, улочка выглядит опрятной, ухоженной и благополучной, но дома перед аркой уже смотрятся ветхими, по их стенам ползут трещины, а окна закрыты решетками. В этом будто слышится предзнаменование грядущей трагедии, а массивный замок перед городом — словно та непреодолимая преграда памяти о немыслимом ужасе, которая навсегда отсекала прежнюю жизнь, навеки погасила прежнее солнце и закрыла вход в этот солнечный и спокойный мир для всех, кто живет с болью и памятью об ужасе Катастрофы.

Человечество не может вернуться назад, стерев этот кошмар из памяти, и для людей, разделивших судьбу художника, это светлое и ничем еще не омраченное прошлое, эта жизнь, в которой не было места трагедии, — навсегда закрыта, ибо на их беззаботном детстве и безмятежной юности, полной солнечных надежд, повешен огромный тяжелый замок. Но сердце художника не может смириться с пережитой трагедией. Ему, как и всему человечеству, нужно как-то жить дальше, и поэтому душа возвращается к этому светлому и хранимому в детстве прошлому, когда еще никто не знал о том, что ждет впереди, и поэтому его герой — как и он сам, — облаченный в одеяния цвета надежды, созвучные морю цветов за стеной, созерцает мирную улицу своего детства, стараясь вжиться в нее и хотя бы на время забыть о том, что разрушило этот утраченный мир.

Татьяне Галушко принадлежат пронзительные строки:

*Из Гёте, как из гетто, говорят
обугленные губы Пастернака.*

Обугленные губы нескольких поколений европейских евреев говорят со зрителями и с полотен Зеэва Куна. На его картинах предстают образы мира, оставленного человеком, осиротевшего и брошенного: обреченные на разрушение здания, интерьеры с еще сохраняющейся, но уже ветшающей обстановкой, натюрморты с еще узнаваемыми, но уже ломающимися, полуразбитыми, ржавеющими предметами, увядающие сады, зарастающие дикой травой, исчезающая и рассыпающаяся на глазах жизнь, меркнущие воспоминания...

***На полотнах Куна предстают образы мира,
оставленного человеком: обреченные на разрушение
здания, интерьеры с еще сохраняющейся, но уже
ветшающей обстановкой, натюрморты с еще
узнаваемыми, но уже ломающимися, ржавеющими
предметами, увядающие сады, рассыпающаяся на
глазах жизнь, меркнущие воспоминания...***

Это мир, который мы потеряли безвозвратно; его невозможно восстановить, на месте мира погибшего возник другой мир, и нам, живущим в нем, важно услышать и понять тех немногих, кто, как Зеэв Кун, может рассказать нам, как важно сохранить хотя бы его. Картины этого вдохновенного мастера напоминают о том, что по-настоящему важно и значимо, они не только запечатлевают скорбь по невозвратным утратам, но и воспевают истинные, непреходящие ценности человеческой жизни.

Алек Д. Эпштейн, специально для «Хадашот»