

НАУЧНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР «ХОЛОКОСТ».
КУРСЫ ПО ПОДГОТОВКЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ПО ТЕМЕ
«ХОЛОКОСТ. ИСТОРИЯ И УРОКИ»

ИТОГОВАЯ РАБОТА

**Тема: «Холокост в изобразительном искусстве.
Послевоенное творчество свидетелей Холокоста»**

Выполнил: слушатель курсов Качинская Вера Романовна

Преподаватель: проф. Илья Александрович Альтман

Москва, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

1. Искусство и трагедия.

1.1 Роль искусства в попытке преодоления трагедия через творческие практики (с точки зрения художника)

1.2 Роль искусства в установлении связи между человеком чувствующим (художником) и человеком сочувствующим (зрителем)

2. Зоран Музич

2.1 Биография

2.2 Творческий метод

3. Самуэль Бак

3.1 Биография

3.2 Этапы развития темы Холокоста в качества основного творческого метода

3.2.1 Первые послевоенные годы

3.2.2 Экспрессионизм и абстракционизм

3.2.3 Воспоминания о гетто

3.2.4 Натюрморты

3.2.5 Восстановление семьи

3.2.6 Возвращение к травме. Понары

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приложение

ВВЕДЕНИЕ

Из пепла, тьмы и пустоты, из истощенной человеческой плоти и кровавых подтеков рождается *искусство*. Парадоксальное условие творческого акта – чем глубже безысходность и отчаяние художника, тем дальше он способен выйти за рамки бытия. В сферу запредельного. Искусство Холокоста позволяет нам сегодня увидеть катастрофу изнутри, молчаливо склониться перед ее живым памятником. И хоть изобразительное искусство статично, оно как ничто другое способно передать динамику души того, кто видел абсолютное Зло и сопротивлялся ему. Ведь искусство всегда сопротивляется бытию, его ограниченности и несправедливости, осваивая пространство запредельного бытия, где разливается и не знает границ свобода творчества, свобода мысли.

Перечитав большое количество источников и примерно понимая, о чем я буду размышлять здесь, во введении, а затем и в основной части, я все же не могу ответить себе на один простой вопрос – что толкало человека на творческий акт перед лицом смерти? Какая сила двигала художником в тот момент, как после известия о смерти близких его рука тянулась к карандашу? Неужели, потребность *сказать, выразить* настолько сильна, что не считается даже с инстинктом самосохранения, когда вся витальная энергия человека аккумулируется и направляется на базовые потребности (еда, безопасность, сон).

Тем не менее что бы ни двигало еврейскими художниками во время и после Катастрофы, без них мы бы лишились целого пласта истории, рассказанной нам через образы и символы этого устрашающего темного времени. Изобразительное искусство заполняет разрыв между событием и представлением о нем. В отличие, от документальных, исторических сводок, оно позволяет увидеть *суть вещей*. В то время как исторические данные

лишь описывают, пусть даже фотодокументируют трагедию, произведение искусства позволяет увидеть то, что видит Художник (медиатор общества, которому принадлежит). И пусть на картине порой изображены нереалистичные цвета, абстрактные формы, экспрессионизм, грубые обрывки окостенелых тел, холокост был именно тем, что видел своими глазами еврейский народ. Историю рассказывают субъективные, уязвимые, умирающие. И их история позволяет приблизиться к чувственной составляющей происходящего. К самому важному.

1. Искусство и трагедия

1.1 Роль искусства в попытке преодоления трагедия через творческие практики (с точки зрения художника)

Пока мир рушился, они созидали. Художники, чьи судьбы оказались вплетены в тугие косы беспрецедентного геноцида, остались верны своему призванию и писали то, что видели – в гетто, в лагерях, в исчезающих на глазах семьях. Неужели, они совершали свое дело с беспристрастной циничностью, как учат сегодня тележурналистов или хирургов? Просто наблюдали за гибелью своего народа? Никак нет. Но искусство для них, наоборот, стало способом преодоления собственной и коллективной Трагедии.

Таким образом, можно сформулировать несколько отличительных функций творческого акта, толкающей человека, оказавшегося в пограничной экзистенциальной ситуации, на творчество.

Прежде всего, это **стремление жить вопреки физическому уничтожению.**

Создание произведений искусства в период Катастрофы можно сравнить с попыткой самосохранения, стремлением расширить себя, как бы извлечь

чувство изнутри самого себя и перенести его из мира внутреннего в мир окружающий. Сохранить свое личностное бытие, материализовать себя. «Я есть», «я существую». Даже если моему физическому телу угрожает уничтожение.

Известно, что сам факт нашего существования с точки зрения социальной психологии подтверждается прежде всего другими людьми. Они смотрят в наши глаза, касаются нас, напоминая о границах нашего тела, реагируют на наши действия и слова, как бы *верифицируя наше существование*. Мы же, если и можем охватить взглядом некоторые части своего тела или услышать свой собственный голос, в реальности же не способны посмотреть себе в глаза (только в искаженное отражение зеркала) и услышать свой голос таким, каким он является в действительности. В качестве компенсации этого разрыва со своим собственным Я, которое значительно усугубляется в моменты потрясений, выступает творческая деятельность, которая позволяет обрести связь со все время ускользающим Я-образом.

При этом, в отличие от законов психотерапевтической практики, которая нередко трактует искусство как инструмент освобождения от Травмы, в данном случае я имею в виду совершенно обратное. Художник, создавая произведение – со-размерное (по глубине, высоте и ширине) своему чувству, не только не освобождается от него, но множит тот импульс, который породил это произведение. Таким образом, бывший узник, изображая муки своих знакомых и другие страшные сцены, увиденные в лагере, не освобождается от них, но еще больше погружается в свой опыт, интегрируя его в свою личность и новое мироощущение. Становится в большей мере собой, с учетом того, что произошло с ним когда-то. И происходит снова в момент творческого акта.

Во-вторых, искусство становится оплотом духовной борьбы с рациональностью и утилитарностью системы уничтожения.

Изобразительное искусство, если оно все-таки искусство, а не документальный набросок или предмет дизайна, вещь в крайней степени не утилитарная. Его ценность заключена в нем самом и при встрече со Зрителем, картина не может дать ничего, (совершенно непригодна в хозяйстве), ничего, кроме самой себя. *То, чем являлись евреи для нацистской партии, стало искусство для евреев.* С той лишь только разницей, что СС не были способны познать красоту жизни вне концепции утилитарности.

Так, спустя несколько лет после окончания Холокоста, на основании исследований Франкфуртской школы (в большей степени Хоркхаймера и Адорно) была сформулирована теория цивилизации подавления, определявшей развитие современной западной цивилизации инструментальной рациональностью — то есть *отношением людей к миру и самим себе на основе определения полезности, утилитарной функции вещей.* Но чем более рационален человек (или нация), тем больше он подчинен предписанным стандартным и безличным образцам поведения. Рационализация подавляет внутреннюю — биологическую и психическую — природу человека, который является изначально существом спонтанным, склонным к воображению, игре и немедленному удовлетворению своих влечений.

Поэтому творческий акт, на который шли свидетели Холокоста, стал своего рода духовной борьбой со всем схематичным, немецко-рациональным: неумирающей игрой, всепобеждающим воображением и силой личностного аутентичного начала в противовес грубому нормативу смерти.

В-третьих, искусство как предсмертная записка.

В условиях великой трагедии, когда мир закрылся как 3 японские обезьяны

Мидзару, Кикадзару и Ивадзаруна, для художника оказываются невыносимыми отчужденность и одиночество, в которых единственным способом сказать «нет!» во многом является творчество. Написать и выбросить куда-то за границу времен и поколений, где его, может быть, когда-то услышат и поймут. Оставить след за собой, сказать свое последнее слово художник мог с помощью художественного образа. Поэтому зачастую, картины, созданные в период Холокоста, отличаются крайней сжатостью мысли. Именно так и пишут предсмертную записку. Все слова мира вмещаются в клочок бумаги.

Художник, безусловно, прежде всего мыслитель. И не может мыслителем не быть. Потому что смысл (с-мысль) любого произведения – живая плоть мысли. В начале мира (образа) лежит слово (логос), то есть идея. Но почему же тогда нельзя эту мысль записать на листе бумаги? Описать как есть, не прибегая к изображению этой мысли? Отчасти потому, что эстетика и этика неотделимы друг от друга. *Высшая степень этики эстетична*, и наоборот, высшая степень эстетики не может не быть этичной. Взаимное дополняя, обогащая друг друга: эстетичное (красота точности образа) и этичное (мысль) в картине сливаются воедино, приближая наступления катарсиса.

Художник нуждается в своем искусстве, ведь только так у него остается шанс на преодоление Трагедии. И здесь очень важно сверить определения, к которым мы будем не раз обращаться. Так, ориентируясь на определение Н.Хамитова и С.Крыловой, приведенное в словаре ключевых терминов «Этика и эстетика», *трагедия – это априори неразрешимое противоречие*, которое усугубляется настолько, что может быть преодолено лишь в предельном и запредельном бытии. «В пространстве обыденного бытия трагедия представляется чем-то абсолютно безысходным, злом, тогда как в предельном и запредельном бытии она осознается и переживается и как добро – способ глубинного изменения себя и мира».

И в Катастрофе 21 века – в неограниченном пространстве, казалось бы, торжествующего зла, где сожжение живых людей или изнасилование детей становится нормой, борьба за свою жизнь с помощью клеветы и обвинений также становится повседневностью, жизнь в страхе и глубокой апатии кажется фоном бытия, прыжком из настоящего в вечность, Художник преодолевает Трагедию и передает шифр того, что было и того, что будет, если этот шифр никто так и не разгадает.

1.2 Роль искусства в установлении связи между человеком чувствующим (художником) и человеком сочувствующим (зрителем)

Рассматривая работы Зоран Музича из серии 1970 года «Мы не последние», необходимо все время концентрироваться на убегающей из поля возможного мысли: «это действительно было». С одной стороны, перед нами история одного достоверного рассказчика – того, кто наделен моральным правом множить трагические сцены холокоста на плоскости. А значит мы сталкиваемся с *действительным событием*, облаченным в редкий дар художника (еврея, которого нацисты презирали и не почитали за нечеловеческое существо). С другой стороны, мы должны признать, что перед нами *художественное произведение*. Не фотография, не документальный набросок, а цельное произведение, наделенное художественной ценностью *вне исторического контекста*. И в этом случае нам все же необходимо оставить зазор для возможности художественного изменения действительности с целью усиления образа и передачи главного – памяти.

Искусство способно стать местом встречи *Художника и Зрителя*, судьбоносным знакомством с тем, кто видел Холокост изнутри, через дуло печи. Соприкосновение душ, не знающих тления, происходит когда наша

душа принимает душу художника с его страданием, отчаянием, непосильным одиночеством.

Более того встреча Художника и Зрителя в поле искусства учит последнего золотым моральным законам. Этот уникальный опыт необходим не только

тому, кто интересуется темой Холокоста как историческим фактом, но вообще любому человеку. Ведь духовное преобразование в этом случае достигается с помощью: *очищения через сострадание и чувственное познание истории Холокоста.*

Что ж, как бы нам не хотелось порой избежать негативных чувств и эмоций, спрятавшись от мрачных событий под одеяло, что-то в них влечет нас к себе. В этом нет сомнений. Впервые, оказавшись в музее Гулага несколько лет назад, я, хоть и не раз слышала до этого жуткие советские истории, никогда не думала, что на меня трагедия Других произведет такое сильно впечатление. По щекам текли слезы, очищая изнутри пространство для любви. Но как это происходит? Дело в том, что в момент *Встречи* с трагедией других наши зеркальные нейроны, расположенные в височной коре и миндалине и отвечающие за создание схожих эмоциональных состояний, позволяют нам облечься в страдание и *прочувствовать боль как свою собственную.* «Страдающий плотью перестает грешить» пишет апостол Петр в своем послании, то есть другими словами страдание очищает человека от греха и облачает в праведность. В одежды праведности облачается прежде всего, конечно, страдающий человек, чье сердце размягчается под жестким воздействием обстоятельств, и во вторую очередь со-страдающий человек, каждый из нас, кто смотрит на изобразительное искусство Холокоста и сострадает вместе с этими обреченными людьми.

История холокоста – полная неисчерпаемая чаша. Она полна опубликованных

данных, музеев, памятных маршрутов, фотографий, видео материалов, личных дневников и мемуаров. Но в установлении духовной связи между жертвами Холокоста и нами сегодня нет ничего более надежного, чем искусство. Именно искусство становится «плотью от плоти» своего творца, «окрававленным сердца лоскутом», подаренным нам, чтобы и наше сердце содрогнулось. Подчеркну, не изучило тему и не проанализировало данные, а глубоко содрогнулось. Ведь рационализация (или интеллектуализация) – еще один защитный механизм современной цивилизации, боящейся без медицинских перчаток прикоснуться к открытой ране Катастрофы.

Позволить чувству и образу Художника стать нашим чувством и образом – значит сделать еще один шаг навстречу опыту Холокоста, не абстрактному остывшему событию минувших дней, но живому пылающему огню. Чувственное познание Холокоста это возможность запустить внутрь то, что происходит снаружи. И художник, чуткий посредник между прошлым и будущим, прыгает в пропасть боли, чтобы рассказать нам о ней. Но есть ли у нас желание услышать?

В завершении хотелось бы отметить, насколько для меня было важно уделить внимание общему пониманию Искусства и его роли в контексте Холокоста, прежде чем обращаться к конкретным художникам и примерам – Зорану Музичу и Самуэлю Баку. Что толкало этих и других художников творить перед лицом надвигающейся смерти? Я все так же не понимаю. Хотя может это и не так важно. Наша задача взять на себя ответственность Зрителя и пройти свою половину пути навстречу к произведению искусства.

2. Зоран Музич

2.1 Биография

Зоран Музич (или правильнее — Мушич; словен. Zoran Anton Mušič; 12 февраля 1909, деревня Буковица, Австро-Венгрия, ныне Словения — 25 мая 2005, Венеция) — словенский живописец и график, работал в Италии и Франции.

Зоран Музич родился в семье сельских учителей в Гориции, затем жил чуть севернее — в Штирии и Каринтии, после чего вернулся на Балканы и поступил в Школу искусств в Загребе. Этим его художественное образование

не ограничилось. В Праге Зоран познакомился с работами Климта и Шиле, а также французских импрессионистов. В Испании он в течение сравнительно продолжительного времени изучал творчество Гойи. В Триесте, который уже перестал быть австро-венгерским городом, Музич не только выставлял свои работы, но и встретил художницу Иду Кодорин, ставшую его женой. Потом последовал переезд в Венецию, куда Музич возвратился вновь в 1946 году.

Во время Второй Мировой в 1944 году в Венеции Музич по подозрению в связях с партизанами был арестован гестапо, отправлен в Триест, где месяц провёл в тюрьме, подвергался пыткам. Год был узником концлагеря Дахау, где он соприкоснулся с наиболее трагическими сторонами человеческого бытия. Из более чем двух сотен сделанных там рисунков на обрывках бумаги уцелели тридцать пять.

В 1945 году был освобождён американской армией, перевезён тяжелобольным в Люблянский госпиталь. Спасаясь от преследований коммунистического режима маршала Тито, Музич бежал в американскую зону в Гориции, затем перебрался в Венецию. Нередко совершая выезды в Париж (начиная с 1951 года), он оставался в Венеции до самой своей кончины.

В 1948 году картины Музича были представлены на Венецианской биеннале, в 1950 году он получил на Биеннале первую премию, с этих пор работы Музича экспонируются на крупнейших выставках в Европе и США, приобретаются музеями мира, художник удостоен многих авторитетных наград.

2.2 Творческий метод

Работа Зорана Музича с увиденным в концлагере растянулась на десятки лет. Снова и снова возвращаясь к образам безжизненных человеческих тел,

художник привносил в свои картины новые гаммы красок и усовершенствованные художественные приемы.

В лагере Дохау Музич работает на заводе и, вырывая страницы из бухгалтерских книг, делает беглые наброски (так называемые абрисы) с контурами лежащих в различных позах мертвых евреев. Кажется, художник с трудом удерживает в руке карандаш, то ли от физического, то ли от душевного истощения. Но эти беглые изображения притягивают к себе, не дают оторваться, опомниться от исступления. Сама форма (контуры, грубые линии, ограниченность цветовой палитры) здесь становится частью контекста, художник находится внутри тех же обстоятельств. Все, что отличает его от еще источающего тепло трупа это маленькая толика глупого везения и карандаш в руке.

В одном из позднейших интервью Зоран Музич замечает, что желание рисовать в Дахау — иногда с риском для жизни — было вызвано не стремлением зафиксировать преступления. Это было художническое желание, невозможность противостоять своему призванию. Очень характерно, что Музич не может удержаться от замечания о «трагической элегантности» этих тел. В какой-то степени болезненно слышать от

художника эстетическое замечание о красоте измученных людей. Но Музич здесь в первую очередь смещает акцент на человеческое тело как таковое, уже лишенное души, а значит и страданий.

В этом контексте вспоминается феноменальный пример сложного синтеза смерти и красоты – крипта Капуцинов римско-католической церкви Санта-Мария-делла-Кончеционе, где из монашеских костей выложены убранства подземных помещений. Своды украшены витиеватыми узорами, сверху свисают элегантные лампы из того же материала, разве только что не приходится ходить по человеческим останкам. Рельефы сводов, стен,

потолков – прекрасны с эстетической точки зрения, однако помещение обнаженных костей в контекст Красоты вызывает смешанные чувства. Крипта Капуцинов – высшее проявление слияния этики и эстетики, за которой зияет пропасть. И Музич в своих заявлениях так же ходит по ее краю, потеряв страх перед смертью.

Вынужденно опуская целый пласт творчества художника в Венеции (это, конечно, богатые красками венецианские пейзажи, абстракционизм, балканский колорит с пейзажами родной художнику Далмации), мы останавливаемся в 1970-х. Спустя 25 лет после Дахау Музич достает из недр памяти свои старые наброски и делает на их основе полноценные картины, вбирающие в себя и раскрывающие весь его предыдущий опыт, все накопленное мастерство. Эта серия получает название «Мы не последние» — полемическая отсылка к выкрику безымянного осужденного на смерть в Биркенау: “Comeraden, Ich bin der Letzte”, - о чем рассказывает Примо Леви, и к бессмысленному бесконечным повторением лозунгу “Это не должно повториться”.

Уже при жизни Зоран Музич понимает, что насилие, жестокость и смерть воспроизводятся снова и снова, он становится свидетелем массовых убийств гражданского населения во Вьетнаме и Корее, а значит приходит время напомнить обществу о Холокосте.

На картинах серии «Мы не последние» (см. в прил., рис.: 1, 2, 3, 4, 5, 6) — изображена та же мрачная бежево-черная гамма, к которой Музич естественным путем приходит к концу 1950-х. Их простота и даже можно сказать грубость, почти на грани абстракции, напоминает об опытах художника в 1960-е годы. Давая выход тому, что много лет было заключено у автора в сознании, выпуская наружу теневую сторону жизни, который он

пытался «закрасить» яркими картинами Венеции, энергичными картинами балканской степи, уходом в абстракцию, — Музич наконец находит себя, и его картины обретают силу оригинального высказывания большого мастера.

Как и наброски из Дохау (см. рис. 7,8, 9), картины серии «Мы не последние» отличаются упрощенным, грубым стилем, резкими образами и практически полным отсутствием контекста. В них все так же нет печей, стен, мучителей или даже других жертв, живых, поддерживающих. Все произведения объединяет общее тревожное чувство разрушенного города после непрекращающейся бомбежки. Немцы ушли, у Музича они так и не появляются в пространстве изображаемого, но за собой они оставили разрушенный город Человека — связанные руки, впалые глаза, запутанные пальцы, то вольтом сложенные в гробики тела, то сваленные в кучу.

Интересно обратить внимание на еще один изобразительный метод, к которому прибегает Зоран Музич – использование грубой материи холста в качестве элемента картины. Прежде всего в качестве фона (рис. 10), что

показывает намеренное желание автора избежать излишней художественности. Фактура холста в данном случае обрамляет силуэт человека с его темнотой, напоминая о том, что это только рисунок, технический рисунок на поверхности. И с точки зрения зрителя этот прием (далекий от принципов реализма или обычной фотографии) позволяет долго всматриваться в жертву Холоста, не отворачиваясь от боли. Как это бывает при рассмотрении документальных кадров. Но более символично холст присутствует в технике изображения самих людей (рис. 10, 11). В данном случае фон закрашен, а холст остается обнаженным, чтобы с помощью контуров в нем проявились люди. То есть простыми словами мы видим не рисунок человека, а его силуэт, внутри которого простой коричневый холст. Почему художник отказывается от красок в пользу холста?

Лен, хлопок и джут — сырье, из которого чаще всего изготавливают холсты, где лен — считается все же самым долговечным материалом и скорее всего используется в своих поздних работах Музичем. С точки зрения сельскохозяйственной традиции мы знаем, что культуру льна можно проследить начиная с самых древних времён. После своего пребывания в Египте евреи перенесли лён в Палестину. И в ветхом завете лен не раз упоминается в контексте иерусалимского храма, где многие священные принадлежности изготавливались из полотняных тканей, а еврейские священники носили только полотняные одеяния как *символ чистоты и света*. Лен, в который Музич, одел своих героев, находит в Ветхом Завете удивительные прообразы:

Бытие 41:42 И снял фараон со своей руки перстень с царской печатью и надел на руку Иосифу, облачил его в одежды из тончайшего льна и возложил ему на шею золотую цепь. (пер. под ред. Кулаковых)

Иезекииль 16:10 Бог преображает человека «в чистый лен тебя облек, накинул покрывало из лучшей ткани» (пер. под ред. Кулаковых)

И забегая немного вперед, туда, куда сам Музич вряд ли заглядывал, но тем не менее в Откровении Иоанна Богослова мы читаем: «ей одежда дана — тонкий лен, блестящий и чистый! Тонкий лен — это праведные дела святого народа Божьего» (современный перевод РБО).

Таким образом, можно сказать, что художник пишет столь личных и важных ему персонажей с помощью льна, отказываясь от красок (не полностью, но лишь намечая силуэты). И этот грубый холст, напоминающий грубое, но хрупкое человеческое тело, становится образом освящения и чистоты.

Мрачные пыльные цвета и мысли преследовали Зорана Музича и в последствии. Все чаще в его поздних работах 80-х и 90-х годов прослеживалась тема безысходности смерти, выраженной автопортретами и абстрактными полотнами (рис. 12, 13, 14, 15). Выполненные, как выражаются некоторые искусствоведы, в «трупной» или «концлагерной» технике, но теперь говорящие о жизни и о новых занимающих художника проблемах. Эти темные фигуры, склоненные под тяжестью прошедшей жизни в размышлении о старости, слабости, силе духа, о смерти, но уже не пугающей и ужасной, а о близкой и «естественной»; о смерти, лишенной жала. Это путешествие в глубь себя еще и потому, что в эти годы Музич начинает слепнуть — но не перестает писать. Его многолетняя работа с тьмой, экзистенциальной и живописной, позволяет ему писать из опыта этой тьмы.

В одном из своих интервью Зоран Музич говорит: «Автопортрет не был ни испытанием, ни рискованной попыткой. Я постарался вывести наружу все то,

что скрывалось у меня внутри, хотя иногда это причиняло боль <...> Я пишу только автопортреты и не делаю портреты других людей, потому что не знаю их». И смею предположить, что позднее творчество Зорана Музича, полное одиноких портретов относится к теме Холокоста не в меньшей степени, что и группа картин с изображением узников. У Холокоста было начало, но нет конца. Его действие на душу художника продолжалось до самой смерти. Холокост – след, который не исчезает, но шрамом перечеркивает лицо выжившего на всю жизнь. Что безусловно отражается и на его искусстве.

3. Самуэль Бак

3.1 Биография

Самуэль Бак родился 12 августа 1933 года в Вильно в образованной культурной семье среднего достатка. 24 июня 1941 года нацисты оккупировали город, в сентябре началась депортация евреев в гетто. Отец Самуэля был отправлен в лагерь принудительных работ (Heeres Kraftfahr Park — одно из подразделений инженерных войск Вермахта), а самому мальчику и его матери удалось бежать из гетто и спрятаться в доме сестры его деда. Позже они получили убежище в монастыре бенедектинцев, где монахиня Мария Микульска взяла талантливого ребенка под свое покровительство и даже нашла краски и бумагу, чтобы он мог продолжить рисовать. Когда нацисты стали подозревать бенедектинцев в связи с Советами, они установили в монастыре военный надзор. Семья Бак была вынуждена снова вернуться в гетто.

После ликвидации гетто 24 сентября Самуэль и его мать попали в лагерь, где 27 марта 1944 года состоялась детская акция, было уничтожено 250 детей. Мать Бака оставила ребенка и бежала, воспользовавшись неразберихой. Сам Самуэль прятался под кроватью в одном из барачков. Несколькими днями позже отец вынес его из лагеря в мешке с опилками и договорился о передаче

сына знакомой. Самуэль и его мать воссоединились и снова были вынуждены искать себе убежище. Опять им пришлось проделать путь до монастыря бенедектинцев, где они скрывались 11 месяцев до освобождения.

За десять дней до освобождения Вильно, 2-3 июля, заключенные концлагеря, в их числе и отец художника, были согнаны все вместе и расстреляны в Понарах.

После окончания войны Бак и его мать проживали в американской оккупированной зоне Германии, где с 1945 по 1948 год находились в лагерях для перемещенных лиц (в частности в лагере Ландсберг-ам-Лех). В возрасте 15 лет в 1948 году Самуэль иммигрирует с матерью в Израиль на корабле «Пан Йорк». Вместе с собой он привозит много своих работ, созданных в немецком лагере за последние 3 года.

В последующие годы Самуэль Бак получает образование в Академии художеств и дизайна Бецалель в Иерусалиме, а затем в Высшей национальной школе изящных искусств в Париже. В послевоенное время художник много путешествует и долго не может найти себе пристанище: в Риме, Нью-Йорке, Тель-Авиве, Париже, Лозанне. С 1993 года Самуэль Бак проживает и плодотворно работает в Бостоне. Многие произведения прославленного художника хранятся в знаменитых галереях и музеях США и Европы.

Примечательно, что лишь в 2001 году после долгого отсутствия длиной в 56 лет художник впервые после войны посещает Вильно и потом еще несколько раз возвращается в родной город.

3.2 Этапы развития темы Холокоста в качества основного элемента произведений

3.2.1. Первые послевоенные годы

Оказавшись в лагере для перемещенных лиц Бак еще своей детской рукой пишет этюды о жизни евреев. Оставшись практически без детства в привычном смысле этого слова, Бак сразу же начинает работать с очень сложными темами: обездоленность («На улице», 1946 г. – рис.16), взросление в эпоху неопределенности («Автопортрет», 1945 г. – рис.17), страдания («Мать у постели умирающего сына», 1949 г. – рис. 18).

Набирая творческий оборот, подросток все более уверенно выплескивает накопившиеся чувства и боль. Экспрессивные мазки, неординарная работа с цветом и оригинальное плоское изображение лика достигают в картине «Мать у постели умирающего сына» пика этого периода. На полотне мать,

находящаяся у тела изможденного совершенно не похожа на женщину, поза сдержанная и не по-женски отрешенная, лицо грубое, апатичное. Темные оттенки, с помощью которых художник создает произведение, передают жуткое состояние безжизненности обоих героев. Они по-трупному серые и только теплый свет из окна освещает, освящает, забирает сына. Уже второй раз. Другими словами, перед нами 2 изможденных персонажа, лишенных жизни: умирающий сын в агонии физического страдания и душевно умирающая мать, сломленная катастрофой и пережившая, наверное, уже не одну смерть.

3.2.2. Экспрессионизм и абстракционизм

Как и в случае Зорана Музича, у Самуэля Бака был большой период, в течение которого художник пытается отойти от темы Холокоста к более абстрактным и возвышенным произведениям. Но если для Музича это были великолепные пейзажи Венецианских соборов, то для Бака это прежде всего художественные поиски направления и стиля. В 1956 году Бак отправляется в

Париж, чтобы продолжить свое образование, и здесь знакомится с абстракционизмом художников французского Art Informel. Начинается поиск новых путей создания образа, не в рамках узнаваемых форм. Работы этого периода «На похоронах» 1956 г. (рис. 19), «Из гетто в гетто» (рис. 20) 1963 г. отличаются сложными внутренними концептуальными конструкциями, усеченной темной гаммой красок и сильным неовещественным чувством горечи и отчаяния. Однако данный период, с точки зрения искусствоведов, считается переходным в творчестве Бака. Тем не менее и в нем отражается влияние пережитой Катастрофы. Жгучая боль травмы трансформировалась в разлитую по произведениям нарастающую тревожность.

3.2.3 Воспоминания о гетто

Начиная с 1962 г. Самуэль Бак интегрирует в свои работы символ звезды Давида, как позорный отличительный знак, собирающий воедино многострадальную историю гетто. В работе «Желтое» (рис. 21) мы можем увидеть некий условный переход от абстракционизма к сюрреализму. Так как здесь еще проявляется сложная, несчитываемая абстрактная материя, напоминающая то ли сжатую бумагу, то ли обугленную человеческую кожу. Но уже начинает фигурировать реальный образ-аллегория, который автор будет развивать дальше. Наслаиваясь друг на друга, материя истончается, прорывается, обнажается, а звезда Давида стирается временем.

С каждой работой Самуэль Бак все глубже обращается к аллегории, чтобы выразить невыразимое. В работах, посвященных гетто, еврейский район изображается как углубление в звезде, которая теперь вместо того, чтобы отмечать каждого конкретного еврея в глазах нацистов, охватывает собой целый район (рис.22). И, конечно, эта коллективная Звезда, к которой художник обращается, как к собирательному образу еврейского наследия, становится еще и прообразом нового государства Израиль. Самуэль Бак

прокладывает дорогу между Холокостом и современным Израилем в стремлении отразить идентичность своего народа, своей принадлежности.

Картины этой серии, как правило, лишены признаков природы. Горизонт устранен из пейзажа без перспективы. Взгляд зрителя прикован к звездообразному шраму, оставленному в памяти гетто. Помнить! Снова и снова художник пишет на эту тему, ведь для него Холокост был еще вчера. А главный символ еврейской преемственности — звезда Давида — хоть и с ослабленной силой, но напоминает о том, что еврейские ценности не были побеждены, поскольку они утверждают свое присутствие даже посреди беспокойного мрака. Бак уступает цену, которую немцы отняли у некогда крепких символов еврейского существования, отказываясь даровать окончательную победу нападавшим. Было попорчено все, практически все: ценность человеческой жизни, заветы Господа, основы нравственности. Но что невозможно поправить — стойкость еврейской памяти.

3.2.4 Натюрморты

В галереях можно встретить многочисленные натюрморты Самуэля Бака. В этом жанре он активно работает до сих пор, а перечень тем и символов, которые художник-интеллектуал прячет внутри сюрреалистичных сюжетов пополняются и сегодня. Для тех, кто только начинает знакомство с Баком, наверное, можно посоветовать начать именно с натюрмортов: с одной стороны в них в полной мере выражается мастерство художника, тонкость его работы на стыке искусства ренессанса, сюрреализма, американского поп-арта, с другой стороны сюжеты картины довольно сгруппированны, имеют условный центр (точку развития) и, в отличие, от нагроможденных образами драматических работ, довольно минималистичны.

Основными символами в натюрмортах Бак избирает: *грушу, ключ, шахматы, чашки и чайник, в общем разную кухонную утварь*. И многообразно

использует их в своих работах, самым неожиданным образом. При этом предметы не являются объектами изображения сами по себе. Они наполнены особым символическим содержанием.

Итак, в обширной группе работ, к которым принадлежат и такие полотна, как «Натюрморт» 1969 г. (рис. 23) и «Ритуал» 1968 г. (рис. 24) Бак изображает груши, обращаясь к канонам Ренессанса, в качестве антропоморфных персонажей. Его груши облачены в одежды эпохи Возрождения, они благородны и чисты. Интересно, что на протяжении всей жизни у Бака было смешенное чувство к европейской культуре и наследию: да, конечно, на некоторых картинах он изображает людей с крыльями, сохранив живую память о своем спасении от рук христиан, но в то же время от европейского Ренессанса, положившего начало западной цивилизации, зародилась теория расового превосходства.

Самуэль Бак при этом придает груше двойственное значение: с одной стороны это сочный плод с райского дерева, с другой неминуемая разлука во время войны. Так, например, произношение китайского слова «делить грушу» такое же, как и слова «разлука». Таким образом, возник обычай, согласно которому влюбленные никогда не должны разрезать грушу, чтобы поделиться друг с другом, потому что считалось, что это ведет к разлуке. И надрезы, надломы, которые Бак подсвечивает в своих фруктовых натюрмортах напоминают о том, что каждый еврей потерял кого-то из близких в печи Холокоста. Но это, конечно, не конец. Ведь в «Натюрморте» художник собирает пьедестал из обломков стула и ставит на него единую композицию склеенную из обрезков груш, чтобы однажды возродить новое творение – будущее поколение груш. Цельных, источающих живой сок.

В этом контексте натюрморты Бака являются просто-напросто семейными портретами, на которых всегда он изображает себя в образе груши. Бак, как и

другие, сами уцелевшие, но потерявшие семьи в годы Холокоста, ощущает себя внутри новой семьи. Главное, что объединяет все эти вновь созданные семьи, является их стремление не позволить трещинам снова разрушить заново склеенные части единого целого. Все они убеждены, что единственный путь, который позволит им вернуться к жизни, – это семья.

Бак впервые нарисовал груши, когда готовился к большой выставке в Париже в 1960-х годах. «Я вдруг понял, что образ груши можно использовать для самых разных мыслей», — сказал он.

Ключ и замочная скважина, например в картине «Opening» (рис. 25), олицетворяют надежду. Это очень важный образ в работах Самуэля Бака. Ведь именно чувство надежды наполняет его обреченный, осколочный мир пост-холокоста надеждой на новые двери в новый мир. Также на ключ можно посмотреть как на отсылку к дому, утерянному навсегда. Когда маленький

Самуэль запомнил на всю жизнь, как был вынужден бежать из дома, чтобы прятаться от нацистов, а потом из лагеря во время зачистки. Травма потери своего места и своего ключа оставила глубокий след на мировосприятии художника.

Продолжая тему дома и уюта, Самуэль Бак помещает в пространство натюрморта кухонную утварь: ложки, чайный набор, сосуды, кувшины. В некоторых случаях эти предметы изображаются откровенно насмешливо, как в «Monument to a still life» (рис. 26), где-то же в сюрреалистичной технике разреза, как в «Mauve passage» (рис. 27). И здесь точно так же обычные предметы выражают глубинную потребность автора в устойчивости, безопасности, ощущение дома, семейности. Ведь в еврейской традиции прием пищи всегда связан с общением и поддержанием связи друг с другом за вечерним семейным столом.

Но у Бака присутствуют и более пессимистичные образы, в их числе шахматные фигуры («Transcribed» (рис. 28), «Opening» и многие другие). Шахматы в этом случае отображают противоположную грань социума: расчетливого и рационального. Вооружившись кипами книг, правилами и научными аргументами власть имущие распоряжаются людьми, как пешками, разыгрывая между собой главный приз – звание самого безжалостного диктатора.

В эту категорию можно так же поместить символ хрупкой яичной скорлупы. По философски называя одну из свои работ 1971 года «Life experience» (рис. 29), Бак изображает свой жизненный опыт в виде грубого вторжения ржавого металла, соединительных трубок и заводного механизма в тонкое строение яйца. 7 яиц изображенных в натюрморте неестественно сообщаются друг с другом, каждое из них наделено своим дефектом. От целостности и идиллически-райского назначения объекта снова не остается ни следа.

3.2.5 Восстановление семьи

В своих работах, посвященных теме семьи, Самуэль Бак представляет нам (именно представляет с точки зрения фронтального ракурса) классический семейный портрет европейского образца в постмодернистской интерпретации. Так, все члены семьи на одноименной картине 1974 года (рис.30) собраны из обрывков жизни, фрагментарность каждого из персонажей передает общее состояние художника в надежде восстановить родовую связь с такими же, как и он. Пробелы заполняются фигурками из дерева и бетона, плоскими мольбертами, сюрреалистичными персонажами, изрешеченными проходными отверстиями, сколами и надрывами. На заднем фоне, где-то за границей первичного внимания нам попадаются маленькие обездоленные люди, выстроенные в поток странствующего еврейского народа.

Тема Холокоста в многочисленных групповых портретах художника прослеживается в своем пост-травматическом воздействии. К концу войны, Самуил и его мать были единственными выжившими из всех их обширной семьи. Как говорил сам Бак, *«когда в 1944 году нас освободили советские войска — мы были в числе двух сотен выживших из 70-80 тысяч евреев города»*. Разорванные связи с близкими в период Катастрофы, потеря корней, точнее веры в надежность этих корней, оставили на маленьком мальчике глубокий след. А значит тема Холокоста выходит далеко за рамки гетто и концлагерей, распространяясь на все фундаментальной сферы жизни Свидетеля. Семья, снова и снова изображаемая Самуэлем Баком — это воображаемая семья, в мире, где расовая ненависть навсегда стерла с картины реальные опоры, реальных людей.

«Мои картины, — признавался Бак более десяти лет назад, — передают ощущение мира, который был разрушен, мира, который был разбит, мира, который снова существует благодаря огромным усилиям собрать все воедино, когда он абсолютно невозможно собрать это вместе, потому что сломанные вещи никогда не будут снова собраны. Но мы все же можем сделать что-то, что выглядит так, как если бы оно было целым, и жить с этим. И более или менее это предмет моей живописи, рисую ли я натюрморты, или люди, или пейзажи, в них всегда есть что-то от этого момента разрушения».

Метод лоскутности, шрамированности и наложения дополнительных швов, с помощью которого художник собирает лица в семейную группу поддержки отсылает нас к старинной еврейской традиции поминовения, когда потерявшие своего близкого родственника должны были надорвать элемент одежды в вечную память о невозполнимой утрате разрыва отношений. Происходит этот обряд следующим образом: после произнесения Кадиша на кладбище сотрудник Хевра кадиша подходит к одному из скорбящих и

надрывает воротник или лацкан его верхней одежды, а скорбящий произносит благословение, содержащее в себе признание справедливости приговора, который вынес Всевышний. Затем он с силой тянет этот лацкан сверху вниз, тем самым собственной рукой расширяя разрыв. При этом разрыв более не зашивают.

Так, экстраполируя еврейский культурный символ разреза материи в память о неизлечимой душевной потере, художник подчеркивает в своих работах еще одно последствие Катастрофы – коллективным шрам, навсегда оставшейся на каждой еврейской семье, заставшей Холокост.

3.2.6 Возвращение к травме. Понары

В мае 2001 года Бак вновь прикоснулся к этой земле, впервые он приехал сюда после долгого отсутствия длиной в 56 лет. Возвращение в Вильно неизбежно сопровождалось возвращением к расстрельным ямам Понар – лесов в окрестностях города. Семьдесят тысяч виленских евреев, включая женщин и детей, были хладнокровно уничтожены нацистами и их литовскими пособниками. Дедушки, бабушки и отец Самуэля умерли тяжелой смертью, их останки покоятся в этой ужасной общей могиле.

Произведения, посвященные этому месту, такие как «Под кронами деревьев» 2001 г. (рис. 31) и «Темные слухи» 2002 г. (рис. 32) отличаются от большинства остальных работ Бака. Увидев перед собой пространственный живой лес нового века и тысячелетия, художник рисует полотна, наделенные функцией памяти. В этой серии все зеленые живые деревья (древа жизни) просто не держатся на грешной земле, уносятся куда-то подальше от этого места, оставляя каменистую бездыханную почву со своими грубыми надгробными плитами.

В книге Артура Леви «Искусство еврейских надгробий Восточной Европы» (Берлин, 1923) мы встречаем комментарии к оформлению еврейских надгробий конца XIX – начала XX в. с многократным участием мотива сломанного дерева или ветви. Если дерево – это символ рода, его развития и продолжения (ветвления), то дерево с обрубленными корнями – это символ гибели семьи, невозможности полноценно продолжить жизнь рода.

Оставляя в стороне многозначительность символа дерева как образа райского до-греховного бытия или летающих над Панарами человеческих душ, большее внимание хотелось бы уделить эмоциональной составляющей полотен. Опираясь на свой опыт работы в направлении экспрессионизм, Бака здесь прежде всего передает свое чувство. Чувство возвращения к травме. Столь длительная подготовка к этой встрече говорит о большом пути, который художнику пришлось преодолеть, чтобы набраться силы и увидеть все своими глазами. Чувство, которое переживает мальчик в теле пожилого мужчины – это ни с чем не сравнимая боль, выраженная в головокружительной, уходящей из под ног земле. А летающие камни и деревья – воображаемый внутренний мир Бака, где больше нет ни логики, ни объяснений, почему все в этом мире происходит именно так. Спустя 50 лет после Холокоста и тяжелых раздумий о молчании Бога, о своей семье, своем спасении ответа так и не нашлось. Бесплодные старания.

Подводя некоторый итог творчества Самуэля Бака (который и до сих пор продолжает работать в своей мастерской) можно заключить, что в произведениях художника, которые мы рассмотрели в большей степени фигурирует не сам Холокост, а его последствия, неотвратимые и сокрушающие.

Тема бездомности, разрыва связи с семьей, бессмысленности насилия и невозможности полного восстановления жизни после Холокоста. Его полотна становятся местом противостояния художника своему прошлому – здесь он

может выразить то, о чем невозможно сказать словами. Об этом говорит и сам художник: «мой детский рай был не просто потерян, как некая мечта о райском саде. Он был разрушен человеческой жестокостью и грубым насилием. И в основе моего искусства лежит память и осмысление этого разрушения».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Послевоенное время показало, что искусство может быть не просто некрасивым, но по-настоящему отвратительным, страшным, уродливым, монструозным и беспощадным. Жестокий размах ужаса и великое неразрешимое одиночество, свойственное *современному искусству* (речь в данном случае идет о широком спектре мировых не-еврейских художников), к которому мы может быть уже отчасти привыкли, сформировался во многом под влиянием Холокоста и того, что художники Холокоста смогли рассказать о мире после Шоа. О новом мире, где не осталось места для иллюзий и веры в богоподобие человека. Именно с этого момента искусство перестает быть красивым, если так можно выразиться, оно больше не стремится запечатлеть нежные складки младенца, легкую переливающуюся улыбку женщины, яркие краски осени. В искусство со всех сторон врывается и врезается новая парадигма, экзистенциальный шок.

Оказавшись у раздробленных руин своей нации, еврейские художники вдруг обнаружили, что прежнее классическое искусство ввело человечество в заблуждение, обманывало, представляя западную культуру набором пейзажей, игривого абстракционизма, бытовых безмятежных зарисовок. Не могу избежать аналогии с современной культурой социальных сетей, где пользователем, представляющим миру свою отредактированную, фотогеничную сторону, в этом случае становится традиционное искусство. А

тенивая сторона при этом тщательно маскируется, но, без сомнений, вырывается наружу с оглушительной силой, разрушая на своем пути, как смерч, все живое. Сохраним память...

Спустя 80 лет Холокост стал принадлежать вечности, вечной Травме. Как смерть Христа в каком-то смысле принадлежит вечности, а не конкретному периоду времени, так и холокост невозможно в полной мере отнести к историческому контексту, привязать на поводок к середине XX века и

беспечно уйти належке в XXI. Это Травма, с которой мы сталкиваемся сегодня и выбираем свое положение перед ней, эта Травма, точно та же травма, которая случилась с еврейской нацией. И этот выбор, точно такой же этический выбор, которые совершали очевидцы событий по разным сторонам от газовых камер. Искусство сегодня позволяет Травму воспроизвести, передать состояние жертв, позволить увидеть ее с точки зрения обычного еврея или еврейки. Конечно, лишь в той или иной степени. Потому что ни одно произведение искусства не способно отвести в ядро Травмы, но только дать возможность причаститься к ней.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис.1

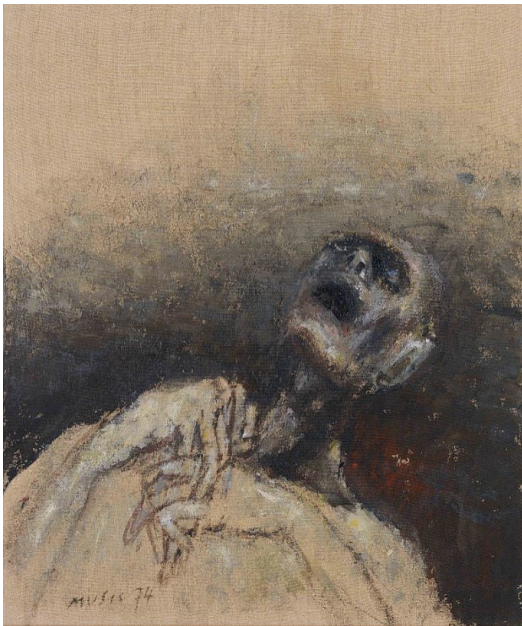


Рис.2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

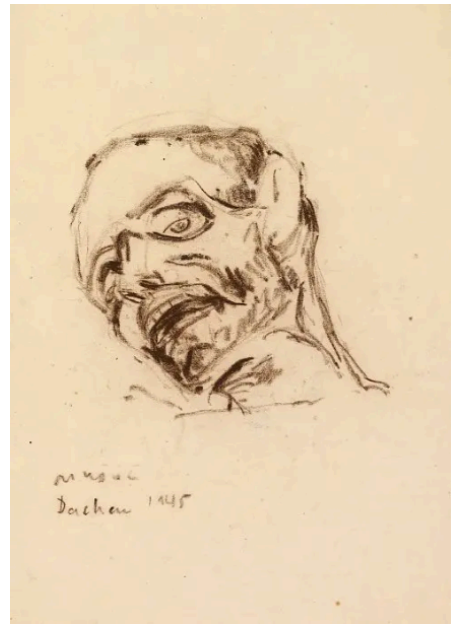


Рис. 7



Рис. 8

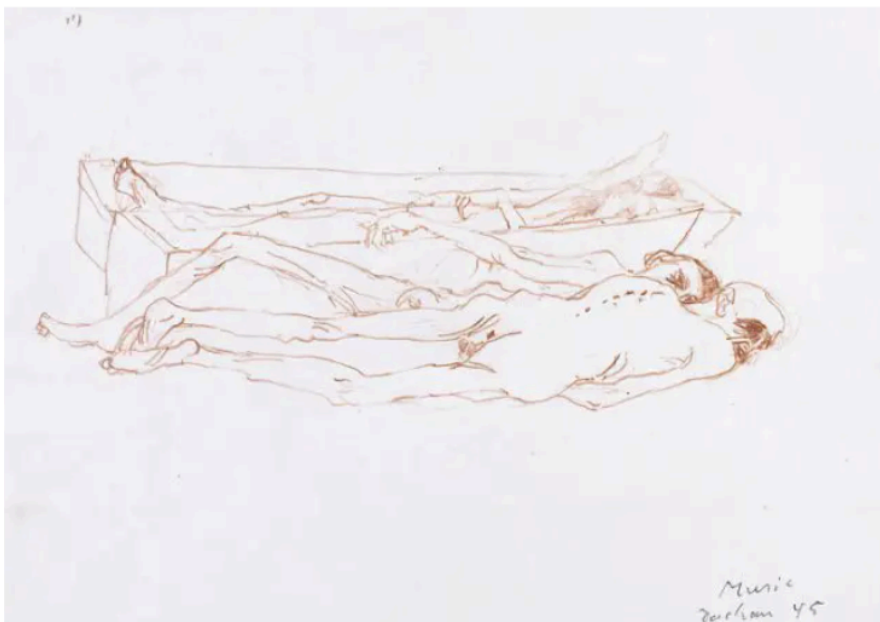


Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

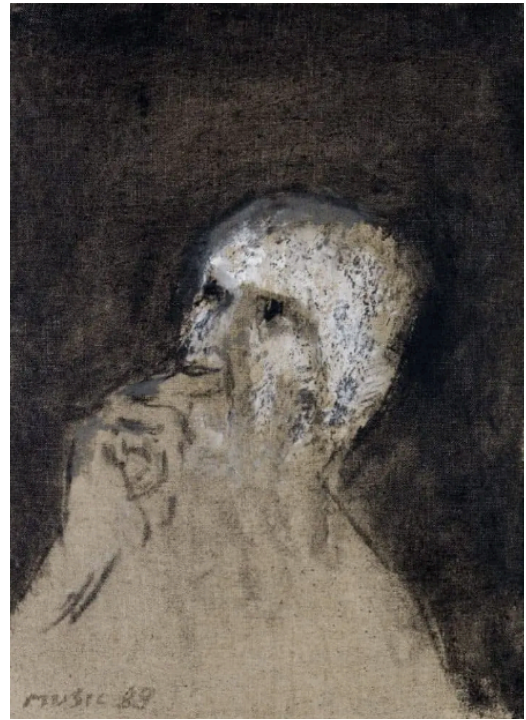


Рис. 13



Рис. 14



Рис. 15



Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18



Рис. 19



Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24



Рис. 25



Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28



Рис. 29



Рис. 30



Рис. 31



Рис. 32