

Л. М. Макарова

Мариан Колодзей: особенности интерпретации пережитого

УДК 7.011

Мариан Колодзей (1921–2009) был известным сценографом и художником. Арестованный гестапо, он был отправлен в концлагерь Аушвиц. После войны учился в академии изящных искусств в Кракове. Колодзей создал серию рисунков разных размеров, которые повествовали об испытаниях в концлагере. Это был мир символов и знаков. Он совмещал черно-белые рисунки и сценографию к спектаклям, показывая таким образом человеческую трагедию.

Ключевые слова: *концентрационный лагерь Аушвиц, заключенные, сценография, рисунок, символ, образность, телесность, добро и зло.*

L. M. Makarova. Marian Kolodziej: particularities of past interpretation

Marian Kołodziej (1921-2009) was an esteemed set designer and painter. Arrested by the Gestapo he was sent to the Auschwitz Concentration Camp. After War, he began his studies at the Academy of Fine Arts in Cracow. Kolodziej has created a series of drawings of different sizes, which told of the tests in a concentration camp. It was a world of symbols and signs. He combined his black and white drawings and set designs for productions, thus showing the human tragedy.

Keywords: *Auschwitz Concentration Camp, prisoners, design, painting, symbol, imagery, bodily, good and malice.*

М. Колодзей (1921–2009) был очень известным в Польше художником и сценографом. Вначале живописи, а затем сценографии он обучался в Краковской академии изящных искусств.

Его жизненные впечатления представлены в виде рисунков и сценографических эскизов, наиболее привычного для М. Колодзея способа интерпретации как реального, так и пережитого. Это пере-

житое изначально было достаточно драматичным. С 1940 по 1945 гг. М. Колодзей находился в нацистском концлагере Аушвиц. Попал он туда в юности, в возрасте 19 лет, когда человек наиболее восприимчив к полученному опыту.

Колодзей часто вспоминал о воздействии на его жизнь также школьного и харцерского воспитания. В лицее им. Ю. Пилсудского (Острув-Велькопольски), где Колодзей получал образование, доминировали, по его словам, харцерские идеалы, основанные на патриотизме и религиозности. Ксендз Л. Земский, преподававший в лицее Закон божий, воспитывал у учащихся в первую очередь гражданскую позицию и с началом войны убедил часть лицеистов примкнуть к патриотической организации «Союз вооруженной борьбы»¹ [4, s. 1]. Позднее он же установил контакт, необходимый для их перехода через границу и присоединения к польскому антифашистскому движению во Франции. Попытка не удалась: М.Колодзей и двое его друзей оказались в концлагере Аушвиц.

Неприятие оккупационной действительности первоначально проявилось в наивном стремлении М. Колодзея дистанцироваться в концлагере от окружения, сохраняя максимально чистой одежду (лицейский мундирчик) и отказавшись (в условиях постоянного голода) есть не очищенный от кожуры картофель. Уступка навязанным обстоятельствам представлялась ему тогда равносильной отказу от прежних ценностей. Сохранился рисунок, посвященный этому эпизоду. Перед человеком, чистящим картофель, полупустая тарелка, его голова увенчана терновым венцом – одним из символов мученичества Христа.

Впоследствии харцерские идеалы, откорректированные лагерным опытом, наложили отпечаток на жизнь и творчество М. Колодзея, включая как его сценографические работы, так и рисунки [6, s. 503]. Уровень образности этих работ различен, от реалистических произведений до аллегии и сакрального искусства. Исследователи его искусства (в частности, М.Китовска-Лысяк) считают его рисунки символической историей Апокалипсиса XX в. [3, s. 233]. Частично это обусловлено частыми апелляциями М.Колодзея к образам Апокалипсиса, в частности, в его рисунках

¹ Związek Walki Zbrojnej .

часто присутствуют апокалипсический Зверь - демон с лицом прекрасной женщины. Наиболее наглядна эта динамика в музее в Харменжах (недалеко от Аушвица), где находится постоянная экспозиция работ М. Колодзая, интерпретирующих мир концлагеря. Стеклопанельная стена у входа на выставку символически отделяет свободный мир от мира лагерного. Она покрыта сетью трещин, следов катастрофы, уничтожившей довоенную реальность.

В последовавшие после освобождения годы к концлагерным впечатлениям М. Колодзей обращался довольно редко. Правда, первые его иллюстрации на эту тему были сделаны в 1946 г. для готовившегося в Кракове судебного процесса над эсэсовцами лагеря Аушвиц [9, с. 9]. Это были вполне реалистические рисунки небольшого формата, отражавшие разные стороны лагерной жизни. В них еще не было стремления передать эмоциональную насыщенность происходившего.

Это умение пришло позднее, с началом сценографических опытов. В раннем, еще студенческом спектакле по пьесе Т. Холуя¹ «Пустое поле» сценография М. Колодзая представляет наиболее страшное из всех его воспоминаний о концлагере - массовое уничтожение людей. От сценографии 1948 г. сохранился только эскиз более позднего периода. Он представляет пространство, в котором замкнуты тысячи людей, живых и мертвых. Ограниченность концлагерными столбами и вышками имитирует пространство апелля, места длившейся часами ежедневной переключки заключенных, на которой живым и мертвым одинаково полагалось присутствовать (рис. 1). Однако здесь наблюдается явная дистанцированность от происходящего, взгляд извне, поскольку на переднем плане спиной к зрителю расположены три сидящие фигуры, на их спинах надписи: оператор, режиссер, звезда. Концлагерный ужас оказывается лишь его сценической интерпретацией.

Первоначально изображения лагерных сцен были обусловлены скорее попытками их вытеснения, чем интерпретации. Единственной прямой отсылкой к концлагерю М. Колодзей считает свою сценографию 1972 г. к пьесе Й. Сито «Осуждение доктора Фауста». Однако и там лагерь показан не непосредственно, а через сцены из

¹ Также бывшего заключенного Аушвица.

Апокалипсиса А. Дюрера. Больше всего ассоциаций здесь возникает с картинами Ада – клубами дыма и беспорядочно двигающимися фигурами людей. Клубящийся дым или тучи, в которых исчезают люди, по свидетельству М. Грот, часто впоследствии присутствовали в сценографии М. Колодзая [2, с. 93].

Своеобразное отрицание концлагеря, как утверждает М. Колодзей, в его сценографических работах присутствовало всегда. Неявные способы противостояния лагерю – организация театрального пространства или показ относительности времени. Однако этот подход оказался слишком абстрактным, для того чтобы быть воспринятым без обширных комментариев [подробнее см. 11, с. 168–169].

Осмысление концлагерного опыта пришло существенно позднее, когда после тяжелой болезни М. Колодзей нашел в себе силы вновь вернуться к драматическому прошлому, чтобы оценить его влияние на собственный жизненный путь. Рисунки и сценографические работы М. Колодзая, даже вне непосредственной соотнесенности с концлагерем, являются одновременно поиском собственной идентичности через интерпретацию жизненных или сценических ситуаций.

Концлагерь как будто по-прежнему сохранял власть над его воспоминаниями: непосильный труд, издевательства охранников, смерть в самых разных обличьях оставались неизменными. Изменился лишь язык художественного повествования. М. Колодзей считал, что лагерные впечатления нельзя передать словами, их можно лишь интерпретировать при помощи образов [5, с. 18]. Среди рисунков лагерной тематики один, под названием «Ура, я снова здесь!»? символически возвращает Колодзая в Аушвиц. Приведенные слова полагалось выкрикивать пойманным беглецам, которых ждала расправа. Колодзей имел в виду новое погружение в проблематику концлагеря.

Это возвращение прежде всего касалось изображений человека в концлагере. В одном из интервью Колодзей подчеркивал намеренный отказ от традиционного изображения полосатой одежды заключенных, считая, что эта одежда больше говорила бы о лагере, чем о человеке [6, с. 504]. Известно, что обнаженное тело обладает гораздо более значительным уровнем информативности. На его ри-

сунках неясно, есть на узниках какая-то одежда или это просто ожившие скелеты, у которых тщательно выписаны кости, начиная от черепа и заканчивая конечностями. По большей части концлагерь на рисунках представлен как скопление огромного количества непонятных и на первый взгляд совершенно одинаковых существ.

Под впечатлением концлагеря Колодзей стремился всеми возможными способами избегать единообразия, это касалось даже подготовки костюмов для театральных массовок. Все их участники не только должны были быть одетыми по-разному, но и иметь отличительные черты, особую судьбу. Это был протест против превращения в лагерные номера [2, s. 96, 99]. При кажущейся однородности лагерные персонажи в рисунках Колодзеля хорошо различимы. Временами персонификация выражается через подчеркнутый демонстрируемый лагерный номер. Так постоянно изображаются сам автор, его лицейский товарищ М. Кайдаш и один из заключенных, чей духовный подвиг поразил воображение М. Колодзеля, – о. Максимилиан Кольбе, приговоренный к голодной смерти за попытку спасти жизнь другого заключенного.

Номер здесь имеет функциональную заданность – продемонстрировать протест против намеренного обезличивания, изображенные персонажи имеют узнаваемые, ярко выраженные черты. Один из рисунков представляет М. Кольбе с несколькими другими заключенными в камере смертников. Лица всех индивидуальны, М. Кольбе среди них легко различим. В то же время автору удалось даже передать атмосферу камеры смертников, безусловное влияние Кольбе на других заключенных. Как нравственную опору М. Колодзей чаще всего отмечает религиозность. В интерпретации концлагерных сцен доминирует идея крестного пути, по такому принципу была организована выставка работ Колодзеля 1990 г. [1, s. 2]. Зло в человеческом мире М. Колодзей видит всегда, оно достигает кульминации в изображении страданий Христа. Крест, как символ этих страданий, Колодзей вводит также в сценографию многих спектаклей. Например, в сценографии к спектаклю по пьесе Ф. Аррабала «Кладбище автомобилей» (1972), нагромождение разбитых автомобилей приобретает вид креста, символа мученической смерти одного из героев.

Особое место среди рисунков на эту тему занимает цветное изображение празднования Рождества 1940 г. в лагере. Это было первое лагерное Рождество Колодзая. В изображении ясно видны библейские реминисценции. Двенадцать фигур в центре композиции (из которых через год остался в живых только Колодзей) апеллируют к сцене тайной вечери. Однако здесь представлена бинарная оппозиция праздничных рождественских сцен с воспоминаниями о доме и реалий концлагеря, где рождественскую песнь исполняют скелеты во главе со смертью. Даже смерти изображено две, одна – вполне реальная, лагерная, вторая – атрибут рождественских празднеств, маскарадная и совсем не страшная [7, s, 17–18].

При внешнем подобии заключенных в большинстве случаев прослеживаются признаки, передающие индивидуальные, в первую очередь нравственные, особенности конкретного человека. Одни из заключенных, по концлагерным меркам, вполне адекватны: они пишут письма близким, делят крупинки хлеба, стараясь сохранить справедливость в ее лагерном понимании. На рисунках толпы заключенных протягивают свои миски при раздаче похлебки, поднимают их повыше, чтобы набрать дождевой воды для питья (рис. 2). Миска в рисунках М. Колодзая фигурирует достаточно часто. Этот предмет был залогом выживания в концлагере и использовался заключенными для разных целей.

Другие заключенные дошли до степени крайнего истощения, которое влечет за собой утрату интереса к жизни, поведенческие aberrации. Это так называемые мусульмане, в случае отсутствия помощи обреченные на быструю гибель. Колодзей вспоминал, а позднее отразил в своих рисунках помощь, оказанную ему самому и позволившую выбраться из состояния постепенного «омусульманивания».

В этом случае стандартное изображение скелетоподобной телесности заключенных практически ничего не добавляло бы к образу, и Колодзей использует иной прием. Эти люди одеты в своеобразные белые балахоны, напоминающие саваны. Тело закрыто, видны только лишенное всякого выражения лицо и руки, с трудом держащие миску с едой. На фоне балахонов именно лицо и руки подчеркнуты становятся основными носителями информации (рис. 3).

Об этой категории заключенных много писала социолог А. Павелчиньска, также бывшая узница Аушвица. Она считает это состояние проявлением так называемой голодной болезни, при которой человек уподоблялся изголодавшемуся животному, не мог отвечать за свои поступки, осознавать уровень их аморальности [10, s. 94–97]. Двухнедельный голод в концлагере Эбензее (Австрия), куда были в 1945 г. переведены заключенные из Аушвица, привел к случаям каннибализма, свидетелем которых был М. Колодзей. На его рисунке распластано гигантское мертвое тело, в которое с разных сторон впились, наподобие зверей, маленькие относительно него существа, потерявшие человеческий облик. М. Колодзей отмечал, что стремился уйти от изображения того, как одни люди пожирают других, поэтому расположение фигур на рисунке большее соответствует полотнам голландских живописцев с изображением сцен охоты [6, s. 5].

М. Колодзю в первую очередь интересует вопрос о нравственных качествах личности в условиях концлагеря. Проблема добра и зла становится ключевой в его размышлениях на эту тему. Впечатление от вида самых страшных сторон лагерной жизни достигается при помощи минимума выразительных средств. Чаще всего различия между заключенными отмечаются через изображение их лиц. Для этого используются рисунки с изображением сцен аппеля. В ровных рядах построения заметнее становятся те, кто постепенно утрачивает идентичность. Их лица немного расплывчаты, как будто подернуты дымкой. В первую очередь гаснут глаза. Это означает, что человек уже не в состоянии адекватно реагировать на изменение жизненных обстоятельств. Полная утрата идентичности обозначена превращением силуэта человека в подобие мишени для стрельбы.

В некоторых случаях изображение большого количества людей ограничено только показом их глаз [4, s. 23]. В «Объяснении» М. Колодзей рассматривает содержание рисунка. По мере переполненности лагеря заключенные не могли свободно передвигаться по его улицам. В масштабах всего свободного пространства текла толпа, в которой доминировали огромные глаза на исхудавших лицах. В некоторых случаях выражение этих глаз могло свидетельствовать о

скорой смерти их владельца, находившегося в состоянии крайней изможденности (рис. 4).

Контраст живых и мертвых тел на рисунках обозначается разным уровнем их эмоционального выражения. Таким показан труп М. Кайдаша, бывшего соученика М. Колодзая по лицу. Лица обоих искажены, только в одном случае это скорбь по погибшему, а в другом – страдальчески оскаленный в предсмертном ужасе череп погибшего (рис. 5).

В некоторых случаях погибших заключенных автор изображает при помощи побелевших глаз. Так выглядят, в частности, лица евреев. Их возраст различен, они показаны дважды – в момент прибытия, когда подчеркиваются одежды и специфические головные уборы из лисьего меха еврейских священнослужителей (здесь Колодзей стремится отойти от копирования реальности). Затем перед зрителем предстает гора мертвых тел вперемешку с беспорядочно разбросанными личными вещами и ритуальными предметами. Максимальный накал эмоциональности достигается за счет отсутствия границы между рисунками, они практически сплошь покрывают не только стены, но и потолок выставочного пространства. Создается впечатление гигантской бойни, не только находящейся непосредственно перед глазами зрителя, но и окружающей его со всех сторон (рис. 6).

Зло, по убеждению Колодзая, в разной степени присутствует в каждом человеке. Один из рисунков показывает напряженное от ненависти лицо самого Колодзая, его лагерный номер, пустые прорезы глаз. По лицу как символ отрицания изображения проведены темные мазки (рис. 7). Автопортреты М. Колодзей писал достаточно часто, это была потребность неустанного поиска себя настоящего в соотнесении с собой прежним. Часто появлялись двойные автопортреты, молодого и старого Колодзая, – своего рода попытка пройти прежний путь еще раз.

Носителей зла в концлагере автор изображает также дифференцированно. Наиболее часто упоминающиеся капо¹ на фоне истощенных узников отличались неумеренной полнотой (рис 8).

Однако зло в изображении Колодзеля не всегда было антропоморфным. Старший капо, обычно возглавлявший колонну заключенных, выглядел как воплощение смерти (рис. 9). Чудовища, олицетворяющие бесконечное зло концлагерей, вызывают ассоциации с Апокалипсисом или искушением св. Антония. В таких случаях М. Колодзей прибегает к изображению чудовищных морд с оскаленными клыками. Эти чудовища смотрят буквально из каждого угла многих его работ. Из пасти временами торчат головы, руки, ноги десятков заключенных (рис. 10).

Вариант Молоха как безымянной, все уничтожающей силы представлен на рисунке «Каток». Приспособление для утрамбовки болотистой почвы лагеря, которое тянут заключенные, несоизмеримо выше и значительнее их по размерам.

Позднее, в сценографии к спектаклю «Ночь колядок» по пьесе Е. Брыля, подготовленному в 1980 г. для польской «Солидарности» в Гданьске, художественное осмысление современной ему реальности дано М. Колодзеем как изображение концлагеря. Это снова Рождество, празднование которого разворачивается в бараке, напоминающем концлагерный, на нескольких ярусах которого размещены герои спектакля. Фонари размещены на опорах, напоминающих виселицы. В качестве героев появляются люди с одним крылом. В условиях забастовки на гданьской верфи актуальность пьесы была настолько значительной, что гданьские власти запретили спектакль.

Вопрос добра и зла – постоянный сюжет рисунков М. Колодзеля. В концлагере это приобретало особое значение, поскольку жестокость существования придавала дополнительные черты этим качествам. Вначале, непримиримо противопоставляя эти понятия, Колодзей постепенно приходит к пониманию их нераздельности применительно к конкретному человеку. Но не к палачам, в которых доминирует звериное начало.

¹ Сокращенное от Kameradschaftspolizei – лица из числа заключенных, назначавшиеся лагерной или тюремной администрацией нацистской Германии на разные должности. В концлагерях капо часто назначались из уголовников.

Индивидуальные воспоминания М. Колодзая, представленные серией рисунков концлагерной тематики, переплетаются в его творчестве с проблемами послевоенного польского театра. Универсальный язык выражения сделал его творчество полифункциональным, помогающим связать в единое целое личные переживания и гуманистические ценности.

1. Dobosz H. Wystawa-rewelacja! // *Gazeta gdańska*. 1990. 19. XI. N 200.

2. Groth M. Cisza słów rysowanych. W poszukiwaniu formy // Marian Kołodziej. *Theatrum Vitae*. Gdańsk, MNG, 2013.

3. Kitowska-Łysiak M. Kołodziej 432 // *Znak* N 487. Grudzień 1995. S. 233. Dział zbiorów. VII- 850-29/2122/95

4. Kołodziej M. Oświadczenie. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Dział Archiwum. 3561 №180775. T. 160.

5. Kołodziej M. Labirynty Mariana Kołodzieja. Stała wystawa Mariana Kołodzieja – Oświęcim- Harmeże. Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum Zakon oo. Franciszkanów (OFMConv.). Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau. Pelplin- Oświęcim, 2003.

6. Kołodziej M. Wystawa w oczach Mariana Kołodzieja. Wywiad Mariana Kołodzieja dla Włochów z Nova Milanese i Bolzano. Harmeże, styczeń 2006. // *Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Wspomnienia* t. 266, s.499-512). Sygn. Wsp.M.Kołodziej. Nr. inw.187042/1579. 31.01.2012.

7. Kupiec Jolanta. Słowa-obrazy Mariana Kołodzieja // *Pro memoria*. Muzeum Oświęcim- Brzezinka. Biuletyn informacyjny N 9. Czerwiec 1998. S. 9–20.

8. Matynia A. Kołodziej malarz // *Kołodziej w skali 1:20*, katalog wystawy w Pałacu Opatów. Gdańsk-Oliwa, 1990. S. 1–2.

9. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Dział zbiorów. VII-852-2/268/85 S.9. Notatka J.Kupiec 25.VII.1990.

10. Pawełczyńska A. Wartości a przemoc: Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia. Lublin: Test, 2004. S. 94–97.

11. Макарова Л.М. Мариан Колодзей и его лабиринты // *Семиозис и культура: философия и феноменология текста: сб. науч. ст. / под общ. ред. И.Е. Фадеевой и В.А. Сулимова*. Сыктывкар: Изд-во Коми пединститута, 2009. Вып. 5. С. 168–174.