

Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»

На правах рукописи

Березанская Мария Давидовна

**МИФ И ЭПОС
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М. З. ШАГАЛА)**

Специальность 09.00.13 – философская антропология, философия
культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
Свидерская Марина Ильинична

Москва – 2016

Содержание:

Введение.....	4
Глава I. Миф в творчестве Марка Шагала 1900–1930-х годов	19
§ 1.1. К определению понятия «миф».....	19
§ 1.2. Еврейская культура как источник мифа в творчестве Марка Шагала	29
§ 1.3. Русское и европейское искусство начала XX века как источник мифа в творчестве Марка Шагала	44
§ 1.4. Интерпретация мифа в произведениях Марка Шагала 1900-1930-х годов (живопись, графика)	69
1.4.1. Бриколажная логика (принцип «все во всем»)	69
1.4.2. Пантеизм в мифологии Марка Шагала: человек и природа.....	70
1.4.3. Время мифа	76
1.4.4. Мифология пространства	79
1.4.5. Театральное начало в мифологии Марка Шагала	87
§ 1.5 Выводы главы	101
Глава II. От мифа к эпосу: становление эпической линии в живописи и графике Марка Шагала 1900–1930-х годов	103
§ 2.1. О сущности и специфике эпического	103
§ 2.2. «Эпическое» как основа еврейской культуры	109
§ 2.3. Эпическое начало в русском искусстве середины – второй половины XIX века	118
§ 2.4. Интерес к национальному еврейскому искусству.....	131
§ 2.5. Школа Пэна и учеба в Санкт-Петербурге	137
§ 2.6. Развитие эпической проблематики в творчестве Марка Шагала. 1914–1948	143
2.6.1. «Документы».....	143
2.6.2. Иллюстрации к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя.....	148
2.6.3. Автобиография Марка Шагала	152
2.6.4. 1930-е годы.....	153
§ 2.7. Выводы главы	157
Глава III. Синтез эпоса и мифа в «Библейском послании» Марка Шагала	158
§ 3.1. «Исторический поворот» в философии XX века.....	158
§ 3.2. Искусство после Освенцима: миф как природа	164
§ 3.3. «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса как опыт синтеза эпоса и мифа	171
§ 3.4. Церковь в Асси	174
§ 3.5. «Библейское послание».....	178

§ 3.6. Синтез эпического и мифологического начал в витражном творчестве Марка Шагала	196
§ 3.7. Тема цирка у Марка Шагала.....	200
§ 3.8. Выводы главы	203
Заключение	205
Библиография	214
Приложение (иллюстрации).....	228

Введение

Обоснование темы «Миф и эпос в западноевропейской культуре XX века (на примере творчества М.З. Шагала)»

Творчество Марка Захаровича Шагала (1887–1985) – одна из ярких страниц в истории искусства XX века. Художник прожил долгую и многогранную жизнь: он родился в местечке на окраине Российской империи в конце XIX века, жил и работал в Париже в разгар становления авангардного искусства, пережил две Мировых войны и русскую революцию, эмиграцию в США и возвращение в послевоенную Европу. Шагал ушел из жизни в 1985 году, застав современную нам реальность с ее технологическими и информационными достижениями. Весь XX век с его бурями и триумфами отразился в творчестве мастера, три великие культуры преломились в его работах: русская, европейская и еврейская. М. З. Шагал получил всемирное признание как выдающийся художник-авангардист и как самый крупный выразитель еврейской образности в «большом искусстве». Однако его творчество выходит за рамки узконациональных задач и включает в себя проблематику общечеловеческого масштаба.

Творчество Шагала показательно с точки зрения общекультурных изменений в искусстве XX века, через призму работ мастера мы можем наблюдать за важнейшими преобразованиями в искусстве этого периода в целом. Шагал, наряду с П. Пикассо, А. Матиссом и С. Дали, определил пути развития и своеобразие изобразительного искусства XX века.

Выбранная тема предполагает рассмотрение живописи М. Шагала сквозь призму категорий мифа и эпоса. Миф и эпос понимаются в данном случае как способы художественного мировосприятия и представления опыта, как типы образного мышления.

Существует широкий спектр подходов к определению этих феноменов: множество теорий трактует миф с самых разных точек зрения. Например, Дж. Фрейзер считает миф своего рода «преднаукой», которая объясняет мир, исходя из ложных оснований, А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа» (1930) определяет его как «в словах данную чудесную личностную историю»¹, Р. Барт как «высказывание» с особой семиотической структурой², а М. Элиаде как сакральную историю, повествующую о событии, произошедшем в достопамятные времена

¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psylib.org.ua/books/losew03/txt15.htm> (дата обращения: 05.08.2013).

² Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 72-130.

«начала всех начал»³. Такое разнообразие определений демонстрирует сложную и внутренне противоречивую структуру самого феномена мифа. В рамках настоящего исследования на основании теорий крупнейших исследователей мифа, таких как Р. Барт⁴, Г. Гадамер⁵, Э. Кассирер⁶, Л. Леви-Брюль⁷, К. Леви-Строс⁸, А. Ф. Лосев⁹, О. М. Фрейдберга¹⁰, Дж. Фрезера¹¹, К. Хюбнера¹², М. Элиаде¹³, было сформировано собирательное определение мифа, что позволило рассмотреть миф как наиболее общую форму восприятия мира, применимую к произведениям изобразительного искусства.

Миф – это воплощенный в разных конкретных формах тип мышления (видения, восприятия), отражающий единство человека и природы, индивида и коллектива, времени и вечности, мирского и сакрального и потому главным своим атрибутом имеющий целостность, предполагающую не рациональный, причинно-следственный, а ассоциативный характер связи.

Эпос рассматривается большинством исследователей как переходный этап от мифа к собственно литературному творчеству: проистекая из мифологического начала, эпос одновременно порывает с ним, давая совершенно иное представление о времени. В эпосе на первый план выходит историческое содержание, обладающее этической ценностью: прошлое рассматривается как основание для морального выбора в настоящем. Истолкование эпоса в предлагаемом исследовании основывается на текстах М. М. Бахтина¹⁴, Г. Д. Гачева¹⁵, Х. Ортеги-и-Гассета¹⁶, которые рассматривают эпос не только как литературный жанр, но и как особую мировоззренческую установку:

Эпос понимается как особое представление о человеке и мире, характеризующееся имманентным историзмом. Эпос предполагает постоянное соотнесение настоящего с прошлым, причем это прошлое выступает как абсолютная ценность и источник моральных и эстетических оценок для настоящего.

³ Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический Проект, 2000.

⁴ Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000.

⁵ Гадамер Г. Миф и разум // Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.

⁶ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2: Мифологическое мышление. Основные черты морфологии мифа Пространство, время и число. [Электронный ресурс]. URL: http://society.polbu.ru/kassirer_symbolphilii/ch06_iii.html (дата обращения: 05.09.2014).

⁷ Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М.: Изд-во МГУ, 1980.

⁸ Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994.

⁹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001; Он же. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.

¹⁰ Фрейдберг О.М. Миф и литература в древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998.

¹¹ Фрезер Дж. Золотая ветвь. М.: Политиздат, 1980.

¹² Хюбнер К. Истина мифа. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Hubn/01.php (дата обращения: 05.08.2013).

¹³ Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический Проект, 2000; Он же. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994; Он же. Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетейя, 1998.

¹⁴ Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). [Электронный ресурс]. URL: <http://mmbakhtin.narod.ru/eposrom.html> (дата обращения: 05.08.2013).

¹⁵ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр. М.: Изд-во Московского ун-та, 2008.

¹⁶ Ортега-и-Гассет Х. Размышления о Дон Кихоте, [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philosophy.ru/library/ortega/02/0.html> (дата обращения: 05.08.2013).

Миф и эпос находят свое выражение в искусстве и культуре XX века как важнейшая составляющая образного мышления. «Живописный авангард XX в. выбросил из своих сокровенных глубин целый пучок направлений, течений, групп, – пишет С. П. Батракова, – представители которых лелеяли замыслы создания невиданного образного языка, способного стать, подобно языку мифа, шифром универсального знания, охватывающего небо и землю, реальное и “иное” (кубизм, абстракционизм, неопластицизм, супрематизм, оп-арт и так далее). <...>... современный художник-авангардист готов, как правило, мыслить мирами и мирозданиями, изыскивая способ приблизиться к ответу на главные, «последние» вопросы бытия и уподобляя тем самым свое творчество универсальности древнего мифа».

Среди художников, строящих свои произведения по мифологическим принципам, Шагал занимает особое место. Его характерный «детский» взгляд на мир был близок искомой художниками-авангардистами «мифологической точке зрения», открывающей сущность мироздания. Благодаря своеобразной деформации пространства и времени изображаемые художником события обретают космический масштаб: взлетающие над домами крестьяне и зеленолицые скрипачи Шагала существуют в рамках необъятного мирового пространства, подобного живописным абстрактным галактикам В. Кандинского, сюрреалистическим мирам С. Дали и геометричному Космосу Дж. де Кирико. Как будет показано в диссертационном исследовании, миф Шагала включает в себя основные приемы реализации мифомышления в изобразительном искусстве XX века.

Второй обсуждаемый в исследовании аспект творчества мастера – эпическое начало – также является значимой чертой культуры XX века. В середине века ситуация в искусстве резко меняется: две страшные войны, потеря веры во «всесильного» человека-Творца приводят к крушению «мифологической парадигмы» и поиску новых онтологических оснований как для творчества, так и для жизни в целом. Кровавая реальность Мировых войн жестоко возвращает европейскую культуру от фантазий и мифологических грез к суровой исторической действительности. Этот переход от мифа к истории был реализован в литературе в форме эпоса. Именно литература в XX веке породила величайшие романы-эпопеи: «Волшебная гора» (1924), «Иосиф и его братья» (1933–1943) Т. Манна, «Тихий Дон» (1928–1940) М. Шолохова, «Сто лет одиночества» (1967) Г. Гарсия Маркеса. Однако представляется, что не только в литературе, но и в изобразительном искусстве происходит обращение к эпическому началу.

М. Шагал оказывается единственным художником, который смог в рамках изобразительного искусства большой формы перейти от мифологического к эпическому, от

вневременности мифа к квазиисторичности эпоса. В цикле работ, иллюстрирующих Библию («Библейское послание»)¹⁷, Шагал подымается до эпического масштаба видения.

Исходя из описанной культурной ситуации, представляется плодотворным рассмотреть проблему мифа и эпоса в западноевропейском искусстве XX века *именно на примере творчества Марка Шагала* как наиболее крупного представителя *обеих линий, реализовавшихся на почве живописи.*

Актуальность исследования определяется принципиальной значимостью мифологического и эпического начал как *в творчестве Марка Шагала*, так и в контексте *европейской культуры XX века в целом.*

Настоящая работа впервые демонстрирует не исследованный ранее феномен – переход от мифа к эпосу и их синтез, достигнутый в рамках европейской культуры XX века. О мифологической стадии развития в научной литературе сказано достаточно много: от изучения феномена мифа как одной из центральных форм человеческой культуры структуралистами и постструктуралистами¹⁸ до анализа политических мифов, выросших в лоне государственных идеологий¹⁹. Однако самое яркое явление мифа в XX веке мы обнаруживаем именно в искусстве, которое становится самым адекватным средством выражения истин о постоянно меняющемся мире, своеобразной формулой «длящейся Вселенной»²⁰. Не случайно М. Хайдеггер находит примеры «свершения истины» не в творчестве мыслителей или ученых, но у поэтов и художников – Р. М. Рильке, Ф. Гельдерина, В. Ван Гога. Об актуальности проблемы мифа в искусстве свидетельствует рост научного интереса к данной теме: феномен мифа в изобразительном искусстве XX века обсуждается, в частности, в исследованиях К. Акопян²¹, С. П. Батраковой²², В. В. Бычкова²³, В. Б. Мириманова²⁴, В. П. Руднева²⁵.

Мифологическое искусство начала XX века особенно интересно для понимания современной культуры, поскольку именно «мифологический всплеск» конца XIX – начала XX века подготовил базу для создания «новой визуальности» на рубеже XX–XXI веков, «адептами»

¹⁷ Цикл иллюстраций к Библии, созданный в 1950–1960-е годы.

¹⁸ Например, К. Леви-Стросс («Структурная антропология» (1958), «Мифологии (1964–1973)») и Р. Барт («Мифологии» (1958)).

¹⁹ Вопрос о политической мифологии поставлен М. Хоркхаймером и Т. Адорно в работе «Диалектика Просвещения» (1947), социальная мифология также становится предметом обсуждения Ж. Сореля («Размышления о насилии» (1908)), Р. Барта («Мифологии» (1958)), К. Манхейма («Идеология и утопия» (1929), «Эссе о социологии культуры» (1933)), П. Бурдьё («Практический смысл» (1994)).

²⁰ Бергсон А. Творческая эволюция [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psylib.org.ua/books/bergs01/index.htm> (дата обращения: 02.06.2015).

²¹ Акопян К. 3. XX век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений). М.: Академ, проект: РИК, 2005.

²² Батракова С. П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002.

²³ Бычков В. В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2005.

²⁴ Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997.

²⁵ Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997.

которой все мы являемся. Именно благодаря наличию этой внутренней преемственности между культурой мифа начала XX века и мифом «электронного образа» конца века для нас очень важно понять, откуда проистекает тип художественного видения, который актуален до сих пор, а также каковы перспективы его трансформации.

Что касается проблематики эпоса в культуре XX века, то здесь мы можем говорить лишь об отдельных попытках философской саморефлексии, предпринятых в середине XX века Т. Адорно²⁶, В. Беньямином²⁷, М. Элиаде²⁸, К. Ясперсом²⁹. Философы предлагали обратиться к истории как к средству выхода из ценностного кризиса, в котором оказалась европейская культура после Второй мировой войны. Поиски философов продолжились в литературе и искусстве, однако до сих пор не было предпринято попыток целостного научного осмысления описанного феномена.

Обозначенный переход от мифа к эпосу особенно актуален сегодня, когда в современном искусстве намечаются сходные процессы. Современная культура стремится перейти от нестабильности и зыбкости постмодернистской парадигмы (имеющей общие черты с мифологической культурой начала XX века³⁰) к устойчивым бытийным основаниям, и эти основания она ищет именно в культуре прошлого.

Мифологическое и эпическое начала представляются важными не только в рамках общеевропейского культурного контекста, но и в более узких рамках собственно шагаловского творчества. *Направление от мифологического к историческому с последующим возвращением к мифу как к средству синтеза составляет основу творческого развития М. Шагала.* У мастера с самого начала творческого пути выделяются две разнонаправленные тенденции. Первая, мифологизирующая, охватывает практически все периоды творчества художника. Миф находит отражение в уже упомянутом шагаловском «космизме» пространственно-временной структуры произведения, в нарочитой театральности, карнавальности образов, особом взаимопроникновении мира человека и природного мира. Практически все крупные исследователи творчества Шагала³¹ отмечали имманентный мифологизм, присущий работам

²⁶ Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003.

²⁷ Беньямин В. Историко-философские тезисы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.left.ru/2001/7/benjamin.html> (дата обращения: 05.08.2013).

²⁸ Элиаде М. Миф о вечном возвращении [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/_index_Arhetip.php (дата обращения: 05.08.2013).

²⁹ Ясперс К. «Вопрос о вине» (1946), «Нищие и христианство» (1946), «О европейском духе» (1946), «Истоки истории и ее цель» (1948), «Философская вера» (1948).

³⁰ Источник «мифологизма» постмодернистской культуры лежит в авангардном искусстве начала XX века. В XX веке с активным распространением фотографии, кино, телевидения, интернета появляется «мифология электронного образа».

³¹ Каменский А. А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005; Зингерман Б. И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М., 1993; Апчинская Н. В. Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995; Cassou J. Chagall.

мастера, однако задача всеохватного анализа мифологии Шагала и ее истоков в научной литературе до сих пор не ставилась.

Вопрос об эпической составляющей в творчестве М. Шагала исследователями практически не рассматривается. Об эпосе в Библейском послании Шагала писала лишь отечественный исследователь М. А. Бессонова: «Это совершенно уникальный эпос в культуре XX века, живописный эпос. Может быть, в литературе и создавалось что-нибудь подобное, конгениальное, но в изобразительном искусстве, пожалуй, больше нет такого эпического мастера, который бы продлил и задал бы именно эпическую линию. Такого мастера больше я не знаю»³². Однако дальнейшей разработки этой темы в контексте исследования творчества Шагала не последовало³³.

Таким образом, *актуальность настоящей работы* определяется также недостаточной разработанностью ее проблематики в отечественной и зарубежной науке. Если мифологическое начало в искусстве XX века обычно рассматривается достаточно подробно и упоминается многими исследователями, то вопрос об эпической линии в отношении изобразительного искусства даже не ставится.

Степень изученности темы. Заявленная в диссертационной работе проблематика носит комплексный характер и формируется на пересечении широкого спектра самостоятельных дисциплин: философии, культурологии, искусствоведения, истории и культурной антропологии. Для анализа мифа и эпоса в творчестве Шагала автором была привлечена философская литература, посвященная исследованию феноменов «мифа» и «эпоса»; исследования, анализирующие историко-культурную ситуацию в Европе и России в XIX–XX веках; исторические и философские работы, посвященные еврейской традиционной культуре и иудейской религии; тексты самого Шагала и его современников, а также исследовательская литература, посвященная непосредственно творчеству мастера.

Изучение феномена Шагала началось уже в первой половине XX века, когда мастер был еще достаточно молодым художником. Почти все ранние исследования творчества Шагала одновременно являются и свидетельствами о его жизни: авторы книг и статей, как правило, были тесно знакомы с Шагалом и рассматривали его творчество в близкой связи с личностью художника. В 1918 году выходит сборник статей А. Эфроса и Я. Тугендхольда «Искусство

London: Thames and Hudson, 1965; Harshav B. Marc Chagall: The Lost Jewish World. NY: Random House Incorporated, 2006; Leymarie J. Chagall M. The Jerusalem windows. New York, 1962.

³² Бессонова М. Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). Витебск, 2004. С. 139.

³³ Важным представляется и тот факт, что эпическая линия у Шагала возникает задолго до упомянутого М. Бессоновой Библейского цикла (созданного в 1950–1960-е годы).

Марка Шагала»³⁴, в котором авторы стремятся осмыслить место молодого живописца в современном им искусстве. Интересные размышления о раннем периоде творчества художника содержатся в опубликованных в 1914–1922 годах статьях Н. Альтмана, А. Бенуа, Д. Аркина, А. Луначарского, Н. Пунина и Н. Тарабукина³⁵. Еще один современник и французский друг Шагала, Андре Сальмон, в 1928 году издает работу, посвященную творчеству художника³⁶. И, наконец, в 1932 году вышла автобиография «Моя жизнь», написанная самим Шагалом³⁷. Биография является одним из ценнейших источников для исследователей творчества художника, ведь именно в ней Шагал дает ключ ко многим образам своего творчества, выстраивает свою художественную мифологию. Автобиография состоит из ряда эпизодов, посвященных знакомым и близким мастера (его родителям, деду, учителям), отдельным событиям его жизни (назначение комиссаром по делам искусств в Витебске, работа в Еврейском театре в Москве, путешествия в Европу). Часто (слишком часто, чтобы это можно было списать на обычную рассеянность) Шагал путает даты событий, переставляет события своей жизни в нарочито ахронистическом порядке, словно подчеркивая мифологическую вневременность своей истории. Текст, скроенный из противоречий, гармонично сплетенных в единое целое, с удивительной точностью характеризует выражение философа Готхольда Эфраима Лессинга – «беременные моменты». Текст Шагала – это и есть собрание таких «беременных моментов»: из едва намеченных мастером образов разворачивается целостная картина мироздания. Автобиография является ключевым пунктом его литературного наследия, даже в статьях, посвященных европейской культуре, он постоянно возвращается к «примитивному» миру своих родителей, который остается важнейшим источником мифологической образности на протяжении всей его жизни.

В течение жизненного пути Шагал еще не раз обращался к литературному жанру: его многочисленные статьи и речи составляют значительную часть наследия художника. Статьи Шагала, а также его интервью и выступления на русском языке были изданы в сборнике под редакцией Бенджамина Харшавы «Марк Шагал об искусстве и культуре»³⁸. Поздние тексты художника проливают свет на «эпическую составляющую» его творчества: неоднократно

³⁴ Эфрос А., Тугендхольд Я. Искусство Марка Шагала. М.: Геликон, 1918.

³⁵ Altman N. The State Yiddish Chamber Theater // Der Emes. Sept. 29, 1921; Altman N. Mark Chagall and David Shterenberg // Kultur-Lige. Moscow: Kultur-Lige, 1922.; Бенуа А. По поводу «еврейской выставки» // Речь (Пг). №109. 22 апреля 1916.; Ветров А. <Д.Е.Аркин>. Выставка трех // Экран (Москва), №28. 1922. С.11; Луначарский А. Молодая Россия в Париже. Марк Шагал // Киевская мысль. № 73. 14 марта 1914; Пунин Н. Выставка современной живописи // Северные записки. № 12. 1916. С. 26; Тарабукин Н. По художественным выставкам. I. Альтман, Шагал, Штернберг // Вестник искусств. М., 1922. № 5. С. 27.

³⁶ Salmon A. Chagall. Paris: Editions des Chroniques du jour, 1928.

³⁷ Французское издание – 1932 г. Русский перевод с французского был опубликован в России только в 1994 году, уже после окончания холодной войны. Шагал М. Моя жизнь / Пер. с фр. Н.С.Мавлевич. М.: Эллис Лпк, 1994.

³⁸ Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009.

мастер комментирует свои библейские работы, а также обсуждает актуальные задачи современного искусства.

В 1960-е годы искусство Шагала стало предметом анализа как западных, так и отечественных искусствоведов. В начале 1960-х годов была опубликована книга историка искусства Франца Майера³⁹, который приходился художнику зятем и писал книгу в тесном сотрудничестве с самим Шагалом. Выходят также исследования Л. Вентури⁴⁰, Ж. Лассеня⁴¹ и Ж. Касу⁴².

В советской научной традиции интерес к Шагалу также усилился в 1960-е годы, в период «оттепели». В изданной в 1969 году «Истории русского искусства» Д. З. Коган анализирует творчество мастера в соответствии с неопримитивистскими тенденциями русского авангарда, сравнивая творчество мастера с работами Н. Гончаровой и М. Ларионова⁴³. В 1973 году в Третьяковской галерее открылась выставка Шагала, которую посетил сам мастер. Однако серьезное исследование его творчества начинается лишь в конце 1980-х. К 100-летию со дня рождения художника в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина была открыта масштабная выставка работ Шагала, к которой был подготовлен каталог⁴⁴, включавший в себя статьи известных отечественных искусствоведов и деятелей культуры (И. А. Антонова, А. А. Вознесенский, Д. В. Сарабьянов, М. А. Бессонова, Ю. А. Русаков, М. И. Майская). Среди работ, посвященных творчеству художника, необходимо упомянуть статьи и книги А. А. Каменского, которому принадлежит наиболее фундаментальное исследование творчества М. З. Шагала в отечественной научной традиции⁴⁵. Целостное представление об искусстве М. Шагала можно получить в монографии Н. Апчинской «Марк Шагал. Портрет художника»⁴⁶, где автор подробно рассматривает как ранние периоды творчества мастера («витебский», «парижский» и «московский»), так и его зрелое и позднее творчество.

Среди современных зарубежных исследователей творчества художника наиболее крупной фигурой является американский ученый Б. Харшав, подготовивший к публикации ряд монографий, посвященных творчеству художника⁴⁷, сборников архивных материалов и текстов

³⁹ Meyer F. Marc Chagall. Leben und Werk. Köln, 1961.

⁴⁰ Venturi L. Marc Chagall. New-York, 1945.

⁴¹ Lassaigue J. Chagall. Paris, 1957.

⁴² Cassou J. Chagall. Münch. Z., 1966.

⁴³ Коган Д.З. Новые течения в живописи 1907–1917 годов // История русского искусства. М.: Наука, 1969. С. 135–138.

⁴⁴ Марк Шагал. К 100-летию со дня рождения. Живопись и графика из французских и советских музеев и личных коллекций. Каталог выставки. М., 1987.

⁴⁵ Каменский А. А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005.

⁴⁶ Апчинская Н. В. Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995.

⁴⁷ Harshav B. Marc Chagall: The Lost Jewish World. Random House Incorporated, 2006; Harshav B. Marc Chagall and the Jewish Theater. New York: Guggenheim Museum, 1992; Marc Chagall on Art and Culture. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Шагала⁴⁸. Творчеству мастера посвящены также работы таких современных исследователей, как С. Т. Гудман⁴⁹, О. Меле⁵⁰, Э. Ньюман⁵¹, П. Провайор⁵², Э. Л. Смит⁵³, С. Фракели⁵⁴, Ф. Р. Эмерт⁵⁵.

Поскольку исследование творчества мастера неразрывно связано с культурными контекстами, внутри которых он жил и работал, то важным аспектом рассмотрения фигуры Шагала является анализ этих культурных влияний. Формирование мифологической и эпической линий в творчестве Марка Шагала происходило под влиянием русской, европейской и еврейской культур.

Еврейская культура, с которой связано детство художника и первые его шаги в искусстве, стала базисом равно для мифологической и эпической линии искусства Шагала. Шагал родился и вырос в местечке⁵⁶ в окружении традиционного быта и уклада жизни. Богатая информация о жизни еврейских поселений этого времени, национальном искусстве и религии представлена в работах Б. Харшава⁵⁷, Б. Натанса⁵⁸, С. М. Дубнова⁵⁹, Г. И. Казовского⁶⁰, Ф. Кандель⁶¹, А. С. Шатских⁶², а также в статьях В. Голосова⁶³, В. А. Дымшица⁶⁴.

Особенно сильное влияние на мировоззрение художника оказал хасидизм, мистическое направление в иудейской религии. Хасидизм утверждал идею имманентности Бога всему сущему, бытовая среда и природа понимались как сфера пребывания Божественного⁶⁵, и этот

⁴⁸ Шагал М. Мой мир : первая автобиография Шагала: воспоминания. М.: Текст, 2009; Шагал М. Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст: Книжники, 2009.

⁴⁹ Goodman S.T. Chagall: love, war, and exile. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2013.

⁵⁰ Meslay O. Chagall: beyond color. Dallas, Texas: Dallas Museum of Art, 2013.

⁵¹ Neumann E. A note on Marc Chagall // Neumann E. Art and the creative unconscious: four essays Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.

⁵² Provoyeur P. Marc Chagall, biblical interpretations. New York: Alpine Fine Arts Collection, 1983.

⁵³ Smith E.L. Modern masters: Chagall, Leger, Matisse, Modigliani and Picasso. NY: Hammer Galleries, 2011.

⁵⁴ Fraquelli S. Chagall: modern master. NY: Abrams, 2013.

⁵⁵ Emert Ph. R. Marc Chagall Detroit: Lucent Books, 2013.

⁵⁶ Поселение городского типа с преимущественно еврейским населением, располагавшееся в среде других таких же в черте оседлости на территории современной Белоруссии, Латвии, Литвы, Польши, Украины и западной части России.

⁵⁷ Harshav B. Marc Chagall: The Lost Jewish World. New York: Rizzoli, 2006.

⁵⁸ Nathans B. Beyond the Pale: the Jewish encounter with late imperial Russia. Berkeley, 2004.

⁵⁹ Дубнов С. М. История евреев в Европе от начала их поселения до конца XVIII века. В 4 т.. Иерусалим: Гешарим, 2003.

⁶⁰ Казовский Г. И. Шедевры еврейского искусства. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. М.: Имидж, 1992; Казовский Г. И. Еврейский художник на рубеже веков. Статья М. Л. Маймона. Кто виноват? // Вестник Еврейского Университета в Москве. 1993. №2.

⁶¹ Кандель Ф. Очерки времен и событий: Из истории российских евреев. Ч. 1: До второй половины восемнадцатого века. М.: Слово, 1992; Кандель Ф. Очерки времен и событий. Ч. 2: 1772-1882 гг. М.: Слово, 1992. С. 126-131.

⁶² Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М.: Языки рус. культуры, 2001; Шатских А.С. Марк Шагал. Творящая ностальгия // Наше наследие. 1995. № 34. С. 118-127.

⁶³ Голосов В. Культура и быт евреев на земле Шагала. Шагаловский сборник. Материалы I-V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). Витебск: издатель Н. А. Паньков, 1996. С. 94-100.

⁶⁴ Дымшиц В.А. Рассуждение о еврейском искусстве // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства. М.: Дом еврейской книги, 2003. С. 85–94.

⁶⁵ Осененный Божественным присутствием материальный мир рассматривался хасидской религией как сфера выполнения священных заповедей (мицвот), а потому даже самые простые вещи и повседневные дела обретали сакральное значение.

своеобразный пантеизм хасидской религии роднит ее с мифом. О мифологической, пантеистической подоснове хасидизма писали и М. Бубер⁶⁶, и Г. Шолем⁶⁷. Шагал воспринял это пантеистическое восприятие мира и сделал важнейший для хасидизма переход от быта к бытию основой своей художественной мифологии. Жизнь простых обитателей местечка, образы-символы коров и кур, влюбленные пары, скрипачи на крышах, покосившиеся от старости заборы – все эти элементы бытовой жизни в интерпретации мастера становятся равновелики планетам и звездам и органически входят в шагаловский «космос». В хасидской культуре берет начало и важнейшая для мифа Шагала театральная-цирковая линия.

Эпическое начало в творчестве Шагала также связано с еврейской культурой. Об имманентном историзме иудейской традиции пишет И. Х. Иерушалми в известной книге «Захор» («Помни». Тель-Авив, 1988)⁶⁸. Труд Иерушалми получил широкий резонанс среди исследователей еврейской культуры и философии, наиболее яркие и интересные комментарии к книге «Захор» были собраны в сборнике статей «История и коллективная память»⁶⁹, который также стал одним из источников для настоящего исследования. Важность исторического начала в еврейской культуре обсуждается в работах Сало Барона⁷⁰ и Дж. Бара⁷¹.

Еще один важнейший культурный контекст, в котором существует творчество М. Шагала, – это русская культура. Наиболее подробное и глубокое рассмотрение «русских влияний» в творчестве Шагала предпринято в упомянутой выше монографии А. А. Каменского. Автор анализирует «русский период» творчества художника и его роль в дальнейшей творческой эволюции Шагала, утверждая важность «русской эстетической подосновы» в искусстве мастера. «Россия на протяжении всей долгой жизни Шагала, – пишет А.А. Каменский, – была для него не только биографической родиной (что, разумеется, тоже крайне важно). С ней у художника навсегда связались исходные моменты его искусства – не одни лишь черты живой природы, пейзажей, облаков, но и сами понятия красоты, любви, жизненного призвания, наконец, пластической формы и «химии» колорита, о которой так часто говорил сам мастер. Вся инстинктивная, “подтекстовая” стихия его творчества, вся почва разнородных, иногда бессознательно воспринятых традиций имеют российское происхождение»⁷².

С учетом предложенной А. А. Каменским стратегии рассмотрения творчества Шагала как основанного именно на русском искусстве эпическая проблематика мастера представляется

⁶⁶ Бубер М. Хасидские истории. Иерусалим: Мосты культуры, 2004; Бубер М. Избранные произведения. Иерусалим: Библиотека-Алия, 1989.

⁶⁷ Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М.: Мосты культуры, 2004.

⁶⁸ Иерушалми И. Х. Захор. Еврейская история и еврейская память. М.: Мосты культуры, 2004.

⁶⁹ История и коллективная память. М.: Мосты культуры, 2008.

⁷⁰ Барон С. У. Социальная и религиозная история евреев. Т. I. Древний мир: до зарождения христианства. М.: Книжники, 2012.

⁷¹ Barr J. Biblical Words for Time. London: Wipf & Stock Pub, 1969.

⁷² Каменский А. А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2005. С. 20.

в настоящем исследовании как логическое продолжение национальных поисков русского искусства середины-второй половины XIX века. Раздел исследования, посвященный русским корням эпической линии у Шагала, был написан с привлечением литературы о русской культуре и искусстве XIX века, в частности работ М. М. Алленова⁷³, Я. Брука⁷⁴, Н. Н. Коваленской⁷⁵, М. Н. Пожарской⁷⁶, Г. Г. Поспелова⁷⁷, Д. В. Сарабьянова⁷⁸, Г. Ю. Стернина⁷⁹.

Монография А. А. Каменского также стала основанием для поисков «русских» культурных оснований шагаловского мифологизма. В работе Каменского дан исчерпывающий анализ театральной составляющей шагаловского мифа и проанализирована культурная среда, в которой он сложился. А. А. Каменский прослеживает истоки витебских и театральных тем в творчестве художника, вписывая его искусство в широкий культурный контекст. В частности, исследователь отмечает связь между ранними театральными мотивами мастера и петербургской постановкой В. Э. Мейрхольдом «Балаганчика» А. Блока. Петербургский период творчества мастера наиболее полно описан в сборнике статей «Марк Шагал и Петербург. К 125-летию со дня рождения художника»⁸⁰. Мифологический контекст русского авангардного искусства подробно представлен в работах Н. Адаскиной⁸¹, Е. А. Бобринской⁸², Е. Деготь⁸³, Д. В. Сарабьянова⁸⁴, В. С. Турчина⁸⁵, а также в сборнике «Русский авангард»⁸⁶.

Третьим источником шагаловского творчества становится европейская, а точнее французская, культура. О европейском контексте творчества мастера и его взаимодействии с французскими авангардистами написано в исследовании Б. И. Зингермана, посвященном

⁷³ Алленов М. М. Василий Суриков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tphv-history.ru/books/allenov-vasily-surikov.html> (дата обращения: 05.08.2013); Алленов М. М. Русское искусство XVIII – начала XX века. М.: Трилистник, 2000.

⁷⁴ К истории Госетовских панно Марка Шагала. Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 21. Витебск, 2013. С. 42 - 48.; Марк Шагал и Еврейское общество поощрения художеств. Сб. Марк Шагал и Петербург. К 125-летию со дня рождения художника. СПб., "Европейский Дом", 2013. С. 16 - 28.; Яков Каган-Шабшай и Марк Шагал. Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 16-17. Витебск, 2009. С. 85-101.

⁷⁵ Коваленская Н.Н. История русского искусства первой половины XIX века. М.: Искусство, 1951.

⁷⁶ Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1970.

⁷⁷ Поспелов Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. М.: Наука, 1999.

⁷⁸ Сарабьянов Д.В. Русское искусство // Москва-Париж. 1900–1930 в 2 т., Т. 1. М.: Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду, 1981; Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М.: Сов. художник, 1980.

⁷⁹ Стернин Г.Ю. От Репина до Врубеля. М.: Галарт, 2009.

⁸⁰ Марк Шагал и Петербург. К 125-летию со дня рождения художника / Составление и научная редакция: О.Л. Лейкинд, Д.Я. Северюхин, Л.В. Хмельницкая. СПб.: Европейский дом, 2013.

⁸¹ Адаскина Н. Художественная теория русского авангарда: (К проблеме языка искусства) // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 20-30.

⁸² Бобринская Е.А. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков: Очерки. М., 1999.

⁸³ Деготь Е. Русское искусство XX века М.: Трилистник, 2002.

⁸⁴ Сарабьянов Д.В. Русский и немецкий авангард 1910–1920-х годов во главе международного авангардного движения // Каталог выставки Москва – Берлин. М.: Галарт, 1996.

⁸⁵ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.

⁸⁶ Русский авангард: Изобразительное искусство. Литература. Театр: Хрестоматия / Сост.: Загянская Г. А., Иванова М. С., Исаева Е. И. М.: ГИТИС, 2007.

ключевым фигурам Парижской школы⁸⁷. При работе над диссертационным исследованием автор также обращался к работам Л. Вентури⁸⁸, М. Германа⁸⁹, М. Жиру⁹⁰.

Предметом исследования выступают черты мифологического и эпического мировидения в творчестве М. З. Шагала, а **объектом исследования** – живопись, графика и тексты художника.

Цель настоящего исследования состоит в анализе принципов реализации мифологического и эпического начал в творчестве Марка Шагала, а также культурных контекстов их возникновения.

Для достижения поставленной цели в ходе диссертационного исследования необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) рассмотреть миф и эпос как особые структуры сознания и организации художественного материала, выявить основные характеристики «мифологического» и «эпического» в художественной культуре;
- 2) рассмотреть культурные источники сложения мифа в творчестве М. Шагала (миф в еврейской культуре, русское и европейское искусство начала XX века как среда формирования «нового мифологизма» и его влияние на творческие установки Шагала);
- 3) проанализировать принципы реализации мифа в искусстве М. Шагала.
- 4) рассмотреть культурные источники сложения эпоса в творчестве М. Шагала (эпическое начало в еврейской культуре, историзм в русской культуре середины – второй половины XIX века);
- 5) исследовать переход от мифа к эпосу в творчестве М. Шагала;
- 6) проанализировать цикл «Библейское послание» М. Шагала как пример синтеза мифологического и эпического начал, а также рассмотреть историко-культурный контекст возникновения цикла.

⁸⁷ Зингерман Б. И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М.: Союзтеатр, 1993.

⁸⁸ Venturi L. Modern painters. Scribner: First Edition edition, 1947.

⁸⁹ Герман М. Парижская школа. М.: Слово, 2003.

⁹⁰ Жиру М. Искусство во Франции с 1900 по 1930 // Москва–Париж. 1900–1930: каталог выставки. В 2 т. М.: Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду, 1981.

Методология диссертационного исследования основывается на системном принципе, интегрирующем исследовательский материал и подходы различных областей научного знания (философии, искусствознания, истории, культурной антропологии и культурологии).

На основании данных философии и культурной антропологии были сформулированы понятия мифа и эпоса, применимые не только при анализе текстов, но и в отношении произведений изобразительного искусства. Исходя из заявленных характеристик этих понятий, проводился анализ произведений М. Шагала. При рассмотрении творческого наследия М. Шагала применялся также иконологический метод анализа, позволяющий не только рассмотреть сюжетную коллизию и историко-культурные истоки формирования образа, но и раскрыть идейно-символическое значение образа в его синтетическом единстве.

Значимым для рассмотрения эволюции творчества М. Шагала от мифа к эпосу стал принцип историзма, который предполагает изучение феноменов культуры в процессе изменений в конкретно-исторических условиях в их связи с другими культурно-историческими явлениями.

Научная новизна исследования состоит прежде всего в самой постановке проблемы перехода от мифа к эпосу как в рамках творчества М. Шагала, так и в контексте европейского изобразительного искусства XX века в целом. В настоящем исследовании миф и эпос были осмыслены и представлены как ключевые формо- и смыслообразующие факторы в изобразительном искусстве XX века. Новизна настоящего исследования конкретизируется в его основных научных результатах:

- впервые были проанализированы культурно-исторические источники сложения мифа в творчестве М. Шагала, включая имманентный мифологизм хасидской традиции и его влияние на сложение онтологии шагаловского художественного мира;
- были подробно рассмотрены принципы реализации мифа в творчестве М. Шагала, а также их трансформация на протяжении творческой эволюции мастера;
- впервые в научной традиции была исследована историческая проблематика в творчестве мастера и рассмотрен переход от мифологических принципов построения образов к эпическим;
- были изучены историко-культурные предпосылки создания эпической линии в творчестве Шагала;
- был исследован ключевой для позднего творчества мастера цикл иллюстраций «Библейское послание» как синтез эпического и мифологического начал.

Положения, выносимые на защиту:

1. Творческий метод М. Шагала складывается как совокупность мифологического и эпического принципов построения художественного образа. Мифологический принцип построения художественного произведения предполагает единство мира и человека, особое «космогоническое» устройство пространства и времени, акцентирование театрального, карнавального начала, выстраивание внутренних и внешних взаимосвязей в соответствии с мифологическим принципом «всего во всем». Эпическое начало у Шагала проявляется в выдвижении на первый план исторического содержания, причем историческое понимается им в ценностном измерении как неразрывная связь прошлого и настоящего, как пространство морально-этического выбора.

2. Миф в творчестве Шагала сформировался, с одной стороны, под влиянием еврейской культуры (особенно хасидизма с его пантеистическими представлениями о мире и развитым фольклорным началом) и традиционной русской культуры (лубок, иконопись), а с другой – под влиянием русского и европейского авангардного искусства начала XX века с присущей ему ориентацией на примитивное и экзотическое искусство.

3. Для Шагала миф является важнейшим основанием его художественной системы, именно через миф Шагал достигает синтетического единства разнородных элементов своей художественной вселенной. Шагал близок генеральной линии развития авангардного мифологизма в выстраивании пространственно-временной структуры произведения, введении театральных мотивов, использовании бриколажной логики и ориентации на народное искусство, но вместе с тем принципиальное неприятие авангардистской «борьбы с историей», ориентация на человека и сохранение фигуративности выделяет мастера среди работ его современников.

4. Эпос у Шагала сформировался под влиянием представлений об истории в иудейской религии, иудейской философии, а также эпической линии в классическом русском искусстве середины – второй половины XIX века.

5. Миф и эпос в позднем творчестве Шагала являются выражением глобальных мировоззренческих тенденций в культуре второй половины XX века. После катастрофы Второй мировой войны происходит резкая актуализация нравственного вопрошания в европейском сознании, адресованного в первую очередь истории. Мифологические (утопические)

миростроительные установки начала века сменяются поиском бытийных и ценностных оснований во второй его половине с опорой на общечеловеческие принципы и возрождение онтологических основ природного мира.

6. Мифологическое и эпическое начала достигают синтеза в позднем творчестве Шагала (начиная с 1950-х годов), в созданном им цикле «Библейское послание». Основа достигнутого Шагалом синтеза заключается в универсальном, наднациональном и надрелигиозном характере «Послания».

Научно-практическая значимость исследования. Материалы исследования и его основные выводы могут быть использованы при разработке теоретических и специальных курсов, посвященных еврейской культуре, авангардному искусству и проблемам реализации эпоса и мифа в культуре, а также в издательской, музейной и выставочной деятельности. Данная диссертация имеет значение для исследователей, занимающихся изучением искусства XX века: культурологов, искусствоведов, философов, историков культуры.

Апробация работы. Основные положения работы нашли отражение в 4 научных публикациях автора (три из которых опубликованы в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации) общим объемом 3,56 п.л. Автором был составлен и прочитан цикл лекций «История западноевропейского искусства конца XIX – начала XX века» (2011) на отделении культурологии философского факультета МГУ, где были изложены некоторые аспекты настоящей диссертации. Ряд положений о мифе в искусстве были также отражены в циклах лекций «Миф в искусстве авангарда» и «Евреи в авангарде», прочитанных автором в Еврейском музее и центре толерантности в 2013 и 2014 годах. Отдельные проблемы и фрагменты работы докладывались на научных конференциях «Проблемы исторического и теоретического религиоведения»⁹¹ в 2011 и 2012 годах.

Структура исследования. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии из 296 позиций и приложения. Объем основного текста диссертации – 227 страниц.

⁹¹ Институт Св. Фомы совместно с МГУ им. Ломоносова.

Глава I. Миф в творчестве Марка Шагала 1900–1930-х годов

§ 1.1. К определению понятия «миф»

Миф в искусстве Марка Шагала представляется важнейшим творческим инструментом, именно мифологическая ориентированность мастера составляет одну из основополагающих черт его образного мышления. Мифологическая проблематика в наиболее ярком виде проявилась в раннем творчестве мастера и получила развитие в работах Шагала 1920–1930-х годов. В настоящей главе будут рассматриваться принципы реализации мифа в произведениях мастера указанного периода, а также культурные источники шагаловского мифологизма. «Миф Шагала» сформировался под влиянием нескольких культурных традиций: хасидской культуры с ее пантеистическим представлением о природе и мире, русского модерна и авангарда, ориентированных на новый мифологизм и, наконец, европейской культуры, в которой мифологическая линия в начале XX века стала определяющей.

Однако прежде чем перейти к рассмотрению культурных истоков шагаловского мифа и анализу творческого наследия художника, представляется необходимым оговорить, что понимается в данной работе под «мифом».

К настоящему моменту какая-либо всеобъемлющая теория мифа отсутствует. С растущим числом попыток ее построения становится все сложнее ответить на вопрос, что такое миф. «Расплывчатость и множественность определений мифа, которые формулируют антропология, история, филология, религия, философия и т.д., тот факт, что словесный знак “миф” коррелируется сегодня со взаимоисключающими значениями и употребляется не только как нечто многозначное, но как весьма неопределенное, отражает конечно же сущность самого феномена»⁹², – замечает В. Мириманов. Как пишет Р. Барт, «носителем мифического слова способно служить все – не только письменный дискурс, но и фотография, кинорепортаж, спорт, спектакли, реклама»⁹³. Мифологическое мышление продолжает существовать в лоне религии, в политике, повседневной практике и, конечно же – в искусстве.

В настоящем исследовании задача исследования мифа как самостоятельная проблема не ставится, и феномен мифологического рассматривается лишь применительно к искусству М. З. Шагала. Миф понимается в данном случае не как литературная и устно-поэтическая форма (и поэтому нет необходимости дифференцировать миф со сказкой или легендой), но как

⁹² Мириманов В. Искусство и миф. М.: Согласие, 1997. С. 7.

⁹³ Барт Р. Мифологии. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2000. С. 234.

«особый вид мироощущения, специфическое, образное, чувственное, синтетическое представление о явлениях природы и общественной жизни, самая древняя форма общественного сознания»⁹⁴. В качестве рабочей гипотезы, релевантной для анализа мифа в творчестве Шагала, можно предложить следующее определение мифа:

Миф – это воплощенный в разных конкретных формах тип мышления (видения, восприятия), отражающий единство человека и природы, индивида и коллектива, времени и вечности, мирского и сакрального и потому главным своим атрибутом имеющий целостность, предполагающую не рациональный, причинно-следственный, а ассоциативный характер связи.

Рассмотрим подробнее характеристики мифа, применяемые исследователями при анализе художественных произведений, в частности – изобразительного искусства. Миф как элемент современного культурного сознания упоминается Э. Дюркгеймом, Л. Леви-Брюлем, А. Ф. Лосевым, К. Леви-Строссом, Е. Мелетинским, О. М. Фрейденом, М. Элиаде. Одним из крупнейших искусствоведов, рассматривающих проблему мифомышления в рамках изобразительного искусства, является отечественный исследователь искусства Е. И. Ротенберг. По его справедливому утверждению, художественные образы находятся в теснейшей связи с мифом на протяжении всей истории развития искусства:

«Художественный образ – это всегда типизация действительности, и в такой мере, в какой искусство тяготеет к обобщению, миф всегда привлекателен для художника как первичное и потому наиболее типизированное воплощение главных проблем и коллизий бытия. В мифе многое происходит впервые, в неразрывной связи с космическими стихиями и начальными актами творения, и первые же действия и поступки человека, находящегося еще в непосредственной близости к божеству, приобретают характер *всеобщей значимости*»⁹⁵.

В интерпретации Е. И. Ротенберга миф обладает синтезирующим свойством: он утверждает нерасторжимость единичного и общего, человеческого и космического. Построенное как миф произведение искусства выходит за пределы конкретной сюжетной коллизии и стремится передать универсальное общечеловеческое содержание. Исследователь определяет миф в искусстве как «образную память человечества в масштабе его исторического существования. На протяжении целого ряда эпох, в условиях преемственности культур, – продолжает Е. И. Ротенберг, – созидательный инстинкт художника всегда действовал в органическом единстве с этой образной памятью. Именно из такого взаимного единства возникло специфическое качество творческого мышления мастеров многих эпох – постоянство изначальной образной основы, которое можно назвать имманентным мифологизмом и за

⁹⁴ В данном случае Н. А. Хренов апеллирует к характеристике мифа, данной Ф. Кесседи в работе «От мифа к логосу», см. Хренов Н.А. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе // Миф и художественное сознание XX века. М.: Канон-плюс, 2011. С. 69.

⁹⁵ Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись 17 века. М.: Искусство: 1989. С. 13.

которым стоит обязательная и словно бы самопроизвольная способность художника облекать всякую значительную тематическую коллизию в мифологический образ»⁹⁶.

Важнейшим выводом Ротенберга стало положение о том, что миф является не только сюжетной основой произведения искусства, но и *способом* художественной типизации и организации образной структуры произведения. Рассматривая миф как форму сознания и как поэтическую форму, можно говорить о его реализации в изобразительном искусстве. Характерным признаком «нового мифологизма» становится создание индивидуальных авторских мифологий: мифы творятся конкретными художниками.

Теория мифа в искусстве особенно актуальна при анализе искусства XX века. По словам отечественного исследователя Н. А. Хренова, «в истории мифологическое сознание можно фиксировать всегда. Но, тем не менее, существуют исторические эпохи, для которых миф особо актуален»⁹⁷. Одной из самых ярких мифологических эпох в истории культуры стал период конца XIX – начала XX веков. Именно в это время проблема мифа в культуре выходит на первый план. Как отмечает исследователь, «неоромантизм рубежа XIX–XX вв. следует рассматривать лишь опережающим объективные процессы культуры прозрением, связанным со сменой тех культурных типов, что была сформулирована в фундаментальном диагнозе современности и в прогнозе на будущее П. Сорокиным. Интерес к мифу оказывается не только проблемой проблем науки о человеке в XX в., но и одним из основных признаков возникновения и становления альтернативной культуры, названной П. Сорокиным идеациональной. Иначе говоря, интерес к мифу является выражением актуализации сверхчувственной стихии культуры, которая, начиная с эпохи Средневековья, продолжала угасать»⁹⁸.

Если первая половина XX века была посвящена становлению мифологического начала в культуре, то вторая половина XX века – это период активной философской рефлексии о мифе. Проводились неоднократные попытки проинтерпретировать функционирование мифа в современной культуре. В работе «Словарь культуры XX века» (1999) В. Руднев предложил термин «неомифологическое сознание», который он охарактеризовал как «одно из главных направлений культурной ментальности XX века»⁹⁹. «Неомифологическое сознание» в интерпретации Руднева отличает интерес к классическому и архаическому мифу, активное использование мифологических сюжетов при создании современных произведений и особая, «мифологическая», структура самого художественного произведения. «Основными чертами

⁹⁶ Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись 17 века. М.: Искусство, 1989. С. 14.

⁹⁷ Хренов Н.А. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе // Миф и художественное сознание XX века. М.: Канон-плюс, 2011. С. 42.

⁹⁸ Там же. С. 60-61.

⁹⁹ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М: Аграф, 1997. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt> (дата обращения: 05.05.2015).

этой структуры, – пишет В. Руднев, – являются циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка художественного текста мифологическому предъязыку с его “многозначительным косноязычием”»¹⁰⁰. В «Словаре культуры XX века» тезис о главенстве неомифологического сознания в культуре XX века является ключевым: «мифологическое пронизывает не только политику, но и фундаментальную культуру, которая в XX в. становится тотально мифологической»¹⁰¹. При этом само понятие мифа В. Руднев определяет как такое «состояние сознания, которое является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными оппозициями, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью»¹⁰².

Продолжает линию рассмотрения неомифологизма монография «Искусство и миф» (2002) С. П. Батраковой. Автор рассматривает культуру XX века как преимущественно мифологическую. Миф понимается как своеобразный «инструмент структурирования» произведения (и жизненной реальности). В числе важнейших характеристик «мифомышления» художника XX века С. П. Батракова отмечает «космизм», особый пространственный характер мифа, использование архетипов и особую бриколажную логику построения. Автор анализирует работы многих авангардных художников, а также писателей и поэтов XX века. Среди них появляется и Марк Шагал как один из наиболее характерных примеров «живописи мифа». «Детскость Шагала, его легкая, естественная, ничуть не натужная мечтательность, – пишет С. П. Батракова, – ...вскормлена поэзией волшебной сказки, в которой все возможно: великаны, карлики, люди-звери, ожившие вещи, преодоление любых расстояний и силы тяжести»¹⁰³.

Рассмотрим подробнее основные *характеристики мифа* в искусстве XX века:

1) Крупнейший исследователь мифа К. Хюбнер¹⁰⁴ писал о мифе как об *онтологической структуре*, определяющей основание «бытия» предметов, которое всегда заранее предпослано некоторому типу опыта. При этом основание мифа, которое ощущается обыденным сознанием как постоянное и бесспорное, тем не менее пребывает в процессе непрерывной трансформации. Обновление необходимо для того, чтобы, учитывая постоянно меняющуюся конфигурацию знания, миф выполнял свою основную функцию – соединял несоединимое, объяснял принципиально необъяснимое. Таким образом, *ключевая характеристика мифа* заключается в отраженной в нем *целостности восприятия мира и человека*. Мифологическое мышление

¹⁰⁰ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt> (дата обращения: 05.05.2015).

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. С.34.

¹⁰⁴ Хюбнер К. Истина мифа. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Hubn/01.php (дата обращения: 05.08.2013).

органически слитное, нерасчлененное, человек в нем еще не отделяет себя от мира природы, существуя с ней в неразрывном единстве. Следствием этого является очеловечивание окружающей среды и распространение зооморфных черт на людей, всеобщая персонификация и одушевление предметов и явлений, а также широкое сопоставление, взаимопроникновение и взаимообмен природных и культурных объектов. Мир, воспринимаемый мифом как сфера бытования божественного, объемлет в себе все и вся, именно это обожествление природного и человеческого универсума делает возможным их целокупное восприятие. «... С точки зрения мифа каждый предмет является тем, что он есть, только благодаря тому, что участвует в божественной субстанции. <...> Это означает, что в этом смысле нет никакой разницы между целым и частью, как это бывает в материальном мире, когда материя каким-то образом распределена в пространстве так, что мы всегда имеем дело лишь с частью целого»¹⁰⁵, – пишет К. Хюбнер.

Для творчества Шагала мифологическая целостность имеет принципиальное значение, поскольку позволяет органично соединить в одном образе легенду и быт, иудейские и христианские символы, Париж и Витебск, цирк и распятие, человека и животное.

2) Важное место в мифологическом искусстве занимает *космогонический характер* создаваемого образа. Провозглашаемый авангардными художниками «мир заново или мир впервые»¹⁰⁶ есть мир только что созданной Вселенной, мир, где время еще не родилось или только сейчас творится. В творчестве Шагала эта творящаяся здесь и сейчас мировая целостность проступает особенно явно: «Шагалу же удалось воссоздавать въяве картины становящегося космического всеединства, когда будто на глазах во всеобщую круговерть втягиваются реалии общественной жизни», – пишет Батракова¹⁰⁷.

Представление о мифе как о творящем, неразрывно связанном с актом космогонии феномене восходит к трудам известного румынского исследователя М. Элиаде. «Миф излагает сакральную историю, повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена “начала всех начал”, – утверждает Элиаде. – Миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления <...>. Это всегда рассказ о некоем “творении”, нам сообщается, каким образом что-либо произошло, и в мифе мы стоим у истоков существования этого “чего-то”»¹⁰⁸. В логике рассказа о творении объяснить устройство вещи – это значит рассказать, как она делалась, описать окружающий мир – значит рассказать о его происхождении. Объекты, входящие в художественную

¹⁰⁵ Хюбнер К. Истина мифа. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Hubn/01.php (дата обращения: 05.08.2013).

¹⁰⁶ Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. С.47.

¹⁰⁷ Там же. С.51.

¹⁰⁸ Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический Проект, 2000. С. 45.

космогонию, приобретают статус «изначальных» первоформ и первообразов. Как пишет исследователь Н. В. Злыднева, «в изобразительном искусстве “начальностью” структурно проникнута любая редукция формы, будь то Черный квадрат или другой минимализм в живописи, сведение архитектурного объема к чисто геометрическому телу или скульптурной массы к ее конструктивной основе (спираль “Башни III Интернационала”). К той же редукции можно отнести и обнаженные фактуры в живописи, введение до-живописного (незагрунтованный открытый холст и т.п.) или вне-живописного как пограничного предсостояния (введение букв и надписей в живописное произведение). В стилевом выражении “начало” может быть обозначено как выбор языка примитива, цитат из африканского искусства или первобытной скульптуры»¹⁰⁹.

Следствием космогонизма мифа является особое *циклическое представление о времени*. Благодаря связи с «началом мира» мифическое время – «сильное», сакральное. Мифическое прошлое – это не просто предшествующее время, а особая эпоха претворения. Мифическое время, предшествующее началу эмпирического времени – это эпоха перводействий и первопредметов. Все, происходившее в это время первотворения, приобретает значение парадигмы. Для мифологического сознания все, что есть сейчас, – результат развертывания первоначального прецедента. Как пишет М. Элиаде в работе «Аспекты мифа», «это необычайное, “сакральное” время, когда обнаруживаются явления новые, полные мощи и значимости. Пережить заново это время, воспроизводить его как можно чаще, заново присутствовать на спектакле божественных творений, вновь узреть сверхъестественные существа и воспринять их урок творчества – такое желание просматривается во всех ритуальных воспроизведениях мифов»¹¹⁰. При воспроизведении мифов их слушатель (зритель) становится соучастником рассказываемых событий, а по сути – соавтором творения. Вовлекая в круг постоянного воспроизведения «начала времен», миф одновременно лишает происходящие события исторической линейной перспективы, время мифа – это время вечности. Для мифологического сознания изменение существует только как повтор: всякое действие есть повторение, в конечном счете, имеющее онтологический характер. Как справедливо отмечает Н. А. Хренов, «времени больше нет, оно остановилось, трансформировалось в вечность. Но это и есть мифологическое время»¹¹¹.

¹⁰⁹ Злыднева Н.В. Мифологема начала в позднем авангарде // От конструктивизма до сюрреализма. М.: Наука, 1996. С.146.

¹¹⁰ Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический Проект, 2000. С. 65.

¹¹¹ Хренов Н.А. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе // Миф и художественное сознание XX века. М.: Конон-плюс, 2011. С. 67.

3) Пространство в мифе¹¹² также понимается как *пространство сакральное*, построенное не по законам физического мира, а подчиняющееся лишь духовным, идеальным принципам. Миф ликвидирует разрыв между пространством осознаваемым и пространством, чувственно воспринимаемым¹¹³. Э. Кассирер утверждает, что «мифологическое пространство занимает своеобразную среднюю позицию между чувственным пространством восприятия и пространством чистого познания, пространством геометрического созерцания»¹¹⁴. С точки зрения Кассирера, в мифе форма пространства предопределена содержанием мифа и связь «между тем, что “есть” вещь, и местом, где она находится, <...> никогда не бывает чисто “внешней” или случайной»¹¹⁵.

Пространство было особенно важно для художественного мира М. Шагала, именно мифологизм пространства делает возможным чудесные полеты его героев, замешанные воедино планетарные пейзажи и улицы местечка. С. П. Батракова справедливо утверждает, что «искусство М. Шагала – это поэзия пространств. Странных, реальных и фантастических одновременно <...> Шагала замкнутому пространству предпочитал бескрайнее, овеванное дыханием космической беспредельности <...> Пространство, где случаются чудесные события и метаморфозы, пространство, где разгулялось воображение художника, оно похоже на готовое исчезнуть пространство сна, бреда или компьютерного изображения (сейчас бы его назвали виртуальным). В таком пространстве может быть череда событий, но время над ним не

¹¹² К. Хюбнер дает следующее определение мифологическому пространству: «Во-первых, мифическое пространство не является всеобщей средой, в которой находятся предметы; пространство и пространственное содержание образуют неразрывное единство. Во-вторых, оно не представляет собой сплошной множественности точек, а состоит из явно дискретных элементов, так называемых теменосов, которые располагаются рядоположенно и конституируют пространство. В-третьих, мифическое пространство не гомогенно, так как места в нем различаются не только в силу их относительного, но и абсолютного положения (вверху, внизу и т. д.). В-четвертых, оно не изотропно, так как отнюдь не все равно, в каком направлении распространяется последовательность событий (справа по кругу или слева по кругу). В-пятых, священное пространство отличается в мифе от профанного; священное пространство встраивается в профанное. В-шестых, не все места священного пространства оказываются встроенными в профанное, они образуют, выражаясь математическим языком, сингулярности (Олимп, Тартар и т. д.). Это встраивание ведет к тому, что священные места могут повторяться в профанном пространстве многократно и идентично (Омфал). В-седьмых, профанное пространство топологично исключительно благодаря шестому пункту. Таким образом, оно распознается только в силу того, что священные теменосы с их прерывностью, неоднородностью и анизотропностью отчасти недостижимы для смертных, отчасти в некоторых видах могут быть доступны, несмотря на то, что они остаются теми же самими. Хотя человек и может созерцать профанное пространство и даже жить в нем, но при профанном “внешнем рассмотрении” он видит его разорванным и искаженным, чего не знает “внутреннее рассмотрение”. В-восьмых, в мифе нет совокупного пространства, в котором все имеет свое место, в котором все может быть расположено, а есть только последовательно расположенные элементы пространства, одни из которых – священные (теменосы), а другие – профаные. В-девятых, в то время как профанное пространство метрически определено тем, что каждый предмет метрически определен в трех измерениях, это не относится к священному пространству» (Хюбнер К. Истина мифа. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Hubn/01.php (дата обращения: 05.08.2013).

¹¹³ Стеблин-Каменский М.И. Миф. Пространство и время в эдических мифах [Электронный ресурс]. URL: http://ulfdalir.narod.ru/literature/Steblin_M_Myth/space.htm (дата обращения: 05.09.2014).

¹¹⁴ Кассирер Э. Философия символических форм, том 2: Мифологическое мышление. Основные черты морфологии мифа Пространство, время и число. [Электронный ресурс]. URL: http://society.polbu.ru/kassirer_symbolphilii/ch06_iii.html (дата обращения: 05.09.2014).

¹¹⁵ Там же.

властно.<...> Пространство в картинах позднего Шагала, как правило, “космично” и в то же время многосоставно и “лоскутно”, оно может в принципе разрастаться и пополняться все новыми и новыми образами, реальными и фантастическими»¹¹⁶.

4) Еще одной важной характеристикой мифа является его *ритуальный характер*. Связь с ритуалом обеспечивает близость к мифу таких художественных форм, как *балаган*, *карнавал* и, наконец, *театр*. Эта проблема была упомянута в приведенном выше исследовании С. П. Батраковой «Искусство и миф», а также становится предметом отдельного рассмотрения в ее работе «Театр-Мир и Мир-Театр»¹¹⁷. По словам С. П. Батраковой, ритуалы органически связаны с мифологическим сознанием, миф повествует об онтологически значимом моменте сотворения космоса, рассказывая о сотворении всего, что в нем содержится: от светил до предметов быта, а ритуал в форме театрализованного действия воспроизводит сам акт первотворения.

Таким образом, театральность в художественном творчестве является своеобразным «проводником мифологического», что можно наблюдать и в искусстве Шагала, театральное начало у которого завязано на мифологическом основании.

5) Миф обладает *амбивалентным характером*: с одной стороны, являя собой частный случай *символа*, а с другой – оставаясь для реципиента наиболее яркой и подлинной *действительностью*. Этот амбивалентный характер мифологического мышления особенно подчеркивает А. Ф. Лосев. С точки зрения Лосева, миф – это «жизненно ощущаемая и творимая вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность»¹¹⁸ и в то же время «принцип бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления»¹¹⁹. Мифу присуща вещественность, это одна из его главных черт, однако она не лишает миф его сверхъестественного характера, миф всегда остается символом. Знаменитая формула Лосева подчеркивает именно «символическую сторону» мифа, его «словесную» природу: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история»¹²⁰. Подход к определению мифа А. Ф. Лосева при рассмотрении современного искусства использует его ученик В. В. Бычков, который исследует мифологизм в структуре художественного опыта в искусстве XX века¹²¹.

¹¹⁶ Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. С.132-133.

¹¹⁷ Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. Драма о драме. М., 2010.

¹¹⁸ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. С. 79.

¹¹⁹ Там же. С. 20.

¹²⁰ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 1994. С. 195.

¹²¹ Бычков В.В. Миф в пространстве художественной символизации [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=823&Itemid=52

Исследователь творчества Шагала Сидни Александр писал, что «физический акт видения для Шагала только трамплин для акробатического кульбита в реальность метафизического. Он визионер, а не наблюдатель. Его мир – трансформация в миф»¹²². Тем не менее Шагал никогда полностью не отрывается от вещного мира, и бытовая среда всегда играет в его работах важнейшую роль. Постоянные переходы между *символическим* и *вещным*, описанные А. Ф. Лосевым, у Шагала приобретают форму взаимоотношений быта и бытия.

б) Исследователи современного мифологизма также указывают на прием «*все во всем*» или бриколажную логику построения произведения. Сочетание аллюзий на различные произведения, метафорические переключки, лейтмотивы и пересечения внутри произведения и за его пределами составляют аналог «первобытного хаоса» смыслов, способного породить новую Вселенную. Живопись мифа (как и само мифологическое мышление) основывается на принципе ассоциативного восприятия, о котором писал Л. Леви-Брюль¹²³. Ученый рассматривал миф как феномен «паралогического мышления». Мышление в мифе определяется логикой *сопричастия*, основным «логическим законом» становится принцип: «После этого, значит – вследствие этого», который заменяет принцип причинно-следственной связи. В мифе каждый объект или действие сопричастно другому объекту или действию, причем речь не идет о причинно-следственных связях. Например, тени от пальцев на стене оказываются соотнесены с удачной рыбалкой или портрет, появившийся в деревне, оказывается причиной неурожая. Для мифа также характерно оборотничество: всеобщая взаимосвязь и отражение всего во всем. Об особом характере связи между явлениями и предметами в рамках мифа писали также Е. М. Мелетинский и С. А. Токарев: «Для мифа весьма характерна замена причинно-следственных связей прецедентом – происхождение предмета выдается за его сущность (генетизм мифа)»¹²⁴.

Бриколажная логика мифа описана и в статье А. А. Пелипенко, который связывает ее с искусством XX века: «Акт партиципации – это ситуативное снятие субъект-объектного

¹²² Sidney A. Mark Chagall. NY, 1978. P. 80.

¹²³ Оппонентом Л. Леви-Брюля был К. Леви-Стросс, рассматривавший миф как строгую и логически выстроенную структуру (хотя эта логика могла быть и неочевидна на первый взгляд). В рамках теории Леви-Стросса бриколаж является одним из структурных принципов организации мифа и предполагает создание условно вторичной структуры: «суть мифологического мышления, – пишет антрополог, – состоит в том, чтобы выражать себя с помощью репертуара причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного; как-никак, приходится этим обходиться, какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками. Таким образом, мышление оказывается чем-то вроде интеллектуального бриколажа (что объясняет отношения, наблюдаемые между ними)» (Леви-Стросс К. Первобытное мышление. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lev-Str/11.php (дата обращения: 05.06.2015). Однако такой подход к мифу, с успехом применяемый при анализе первобытной мифологии, для мифов, созданных в рамках авангардного искусства, будет малопродуктивен. Поэтому в настоящем исследовании термин бриколаж понимается не столько в контексте произведений Л. Леви-Брюля или К. Леви-Стросса, но как важнейшая характеристика постмодернистского дискурса применительно к искусству XX века (о которой, в частности, пишет С. П. Батракова).

¹²⁴ Мелетинский Е.М. и Токарев С.А. Мифология [Электронный ресурс]. URL: http://mitencyklopedia.w.interia.pl/tokariew_meletinski_mifologija.html (дата обращения: 05.08.2013).

дуализма или, если речь идет о более ранней, протосубъектной стадии, снятие отчуждающей дуализации, еще не достигшей уровня рефлексивного полагания субъект-объектных отношений.<...> Переживание партиципации ... возвращает психику в не-дуальное состояние, приближенное к первичной нераздельности с миром, на некоторое время восстанавливает всеобщую эмпатическую связь <...> Это вечно вожденное состояние было многообразно концептуализовано в философской и эстетической мысли XX в.»¹²⁵.

В частности, Шагал широко использует изложенные выше приемы мифопозтики в своих произведениях. В его работах встречаются метаморфозы и превращения, смешения различных эпох и культур, аналогии, аллюзии и переклички, переворачивания и смешение оппозиций.

¹²⁵ Пелипенко А.А. Искусство XX века в контексте эволюции мифологического сознания // Миф и художественное сознание XX века. М.: Канон-плюс, 2011. С. 224.

§ 1.2. Еврейская культура как источник мифа в творчестве Марка Шагала

«Корыто – вот мое первое зрительное впечатление. Самое обыкновенное, местами слегка помятое прямоугольное корыто. Такие продаются на базаре. Я помещался в нем целиком.

Не помню кто, наверное мама, рассказывала, что, когда она рожала меня на Песковатиках, за тюрьмой, в крохотном домике у дороги, в Витебске вспыхнул пожар. Квартал, где жила еврейская беднота, тоже горел. Нас с мамой (я лежал на матрасе у нее в ногах) прямо на кровати перенесли в безопасное место, в другую часть города.

Но самое главное: родился я мертвым...

Мне не хотелось жить. Представьте себе маленький бледный пузырь, отказывающийся жить на этом свете. Словно напичкан картинками Шагала. Его кололи булавками, щипали, окунали в ведро с водой, и, наконец, он слабо запищал. Но фактически я мертворожденный»¹²⁶, – именно таким странным и фантастическим рассказом Марк Шагал представляет историю своего рождения в автобиографии «Моя жизнь». Художник, как герои древних мифов и сказаний, переживает чудесную историю возрождения из мертвых. Шагалу с самого начала было важно подчеркнуть, что ему, как художнику, в отличие от простых смертных, доступна граница между жизнью и смертью, между бытием и небытием, между тем миром и этим.

Первый период жизни, связанный с Витебском, стал для Шагала важнейшим источником художественных мифологем. Отец, таскающий тяжелые бочки с сельдью, дед, сидящий на крыше, как и герои шагаловских картин, пророк Илья, мерещившийся юному художнику за праздничным пасхальным столом, – все эти образы стали штрихами в созданном мастером мифе. Характерной особенностью художественной мифологии Шагала является то, что он строит свой миф как продолжение еврейской мифологии. Вдохновленный культурой и религией своего детства, Шагал на основе национального мифотворчества возводит свой собственный *авторский миф*.

Марк Шагал родился 6 июля¹²⁷ 1887 года в Витебске и при рождении получил имя Мойше (которое сменил на более европейское «Марк», уже приехав в Санкт-Петербург). Именно Витебск и традиционный образ жизни еврейского местечка стал для художника определяющим фактором в сложении его художественной мифологии¹²⁸.

Витебск, где родился и вырос Марк Шагал, находился в черте оседлости – так назывались губернии на западной границе Российской империи с преимущественно еврейским населением. Здесь жили евреи в небольших поселениях городского типа – штетлах (или

¹²⁶ Шагал М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 31.

¹²⁷ Хотя сам художник утверждал, что родился 7-го июня.

¹²⁸ Об этом раннем периоде жизни художника мы знаем в основном из автобиографии «Моя жизнь».

местечках). Штетлы существовали в основном за счет торговли, ремесел и городских промыслов. Местечко давало определенную степень корпоративной защиты, поддерживало «чистоту» семьи, сохраняло культуру и разговорный язык.

Родной город Шагала Витебск входил в число крупнейших еврейских поселений Российской империи. История города восходит к XII веку. Витебск рос и развивался благодаря своему удачному географическому положению: через него проходили дороги, связывающие север и юг, запад и восток России, а во времена Киевской Руси пролегал «путь из варяг в греки». Население города было разнообразно: здесь проживали люди самых разных культур, национальностей и вероисповедования: католики, протестанты, православные, иудеи. Расположенный недалеко от границы, Витебск часто становился спорной территорией. Так, в 1654 году Витебск был завоеван русскими войсками под предводительством Василия Шереметева, но уже в 1667 году возвращен Речи Посполитой. Окончательно Витебск вошел в состав Российской империи лишь в 1772 году после раздела Польши. В 1796 году город стал центром Белорусской губернии, а в 1802 году был объявлен главным городом только что созданной Витебской губернии. В начале XX века Витебску удалось избежать разрушений во время Первой мировой и Гражданской войн, что предопределило его послереволюционный расцвет.

В городе было много фабрик, мануфактур, магазинов, банков и посреднических контор. Центрами духовной жизни города были учебные заведения, которые собирали вокруг себя местную интеллигенцию.

Религиозными центрами города были христианские храмы и синагоги, которые являлись собственностью еврейских общин. Соседство синагог с многочисленными христианскими церквями, маковки которых часто появлялись в картинах Шагала, было характерной чертой родного города художника. Архитектура Витебска была представлена как старинными церквями XII–XIV веков (каменный Благовещенский храм, Свято-Духовская церковь), так и более поздними барочными сооружениями XVIII столетия. «Благовещенский собор на протяжении столетий был для витеблян тем же, чем храм святой Софии для киевлян и новгородцев»¹²⁹, – пишет А. С. Шатских. Из окна дома семьи Шагалов можно было увидеть Спасо-Преображенский храм, построенный в начале XIX века. В шагаловских работах, где пейзажи Витебска – основа мироздания, часто возникает эта характерная церковь с зеленым куполом как своеобразный символ родной земли.

Успенский собор также постоянно фигурирует на полотнах М. Шагала. Он был изначально воздвигнут как католический храм, отсюда прихотливые формы его барочной архитектуры. Затем костел был передан базилианскому ордену униатской церкви, а после

¹²⁹ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 10.

воссоединения в 1839 году православной и униатской церквей здание было освящено для православных богослужений. В годы юности художника в городе еще сохранялись остатки развалин средневековых замков. Такое смешение веков также влияло на художника, формируя у него особое чувство времени, имеющее обратную перспективу, упирающуюся в бездонную вечность и бесконечность прошлого.

Как пишет А. С. Шатских, «было что-то в Витебске, побуждавшее творчество не только урожденных витеблян, но понуждавшее и пришлых и проезжих, гостей и визитеров – пусть даже мимоходом увидевших город – оставить воспоминания о нем, своего рода “образы Витебска”»¹³⁰.

Вот как виделся город писателю И. А. Бунину: «В Витебск я приехал к вечеру. Вечер был морозный, светлый. Всюду было очень снежно, глухо и чисто, девственно, город показался мне древним и не русским: высокие, в одно слитые дома с крутыми крышами, с небольшими окнами, с глубокими и грубыми полукруглыми воротами в нижних этажах. То и дело встречались старые евреи, в лапсердаках, в белых чулках, в башмаках, с пейсами, похожими на трубчатые, выющиеся бараньи рога, бескровные, с печально-вопросительными сплошь тёмными глазами. На главной улице было гулянье – медленно двигалась по тротуарам густая толпа полных девушек, наряженных с провинциальной пышностью в бархатные толстые шубки, лиловые, голубые и гранатовые. За ними, но скромно, отдельно шли молодые люди, все в котелках, но тоже с пейсами, с девичьей нежностью и округлостью восточно-конфетных лиц, с шелковистой юношеской опушкой вдоль щёк, с томными антилопьиными взглядами... Я шёл как очарованный в этой толпе, в этом столь древнем, как мне казалось, городе, во всей его чудной новизне для меня»¹³¹. Литературные портреты города есть также в прозе А. И. Куприна, С. Анского, В. Б. Шкловского, С. М. Эйзенштейна, К. Г. Паустовского и других деятелей русской культуры. И. Е. Репин называл Витебск «русским Толедо»: как и в испанском городе, прославленном Эль Греко, в Витебске архитектурный облик создавался причудливым сочетанием церквей, костелов, синагог, колоколен.

Шагал родился в одной из еврейских семей Витебска и был самым старшим из девяти детей¹³². Семья художника была небогатой, но дружной. Отец художника Хацхель (Захар) Мордох работал грузчиком в селедочной лавке. «Он перетаскивал огромные бочки, и сердце мое трескалось, как ломкое турецкое печенье, при виде того, как он ворочает эту тяжесть или достает селедки из рассола заочеченными руками, – вспоминает художник, – А жирный

¹³⁰ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 9.

¹³¹ Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1986. С. 105.

¹³² Одна из сестер Шагала, Рахиль, умерла в раннем детстве, а его брат Давид – в молодости скончался от туберкулеза.

хозяин стоит рядышком, как чучело. Одежда отца была вечно забрызгана селедочным рассолом. Блестящие чешуйки так и сыпались во все стороны. Иногда же его лицо, то мертвенно-, то изжелта-бледное, освещалось слабой улыбкой. Что это была за улыбка! Откуда она бралась?»¹³³ Отец Шагала стал колоритным персонажем не только его воспоминаний, но и картин: его усталый и серьезный облик появляется в рисунке «Отец, мать и я» 1911 года, в работе 1914 года «Отец и бабушка» (ГРМ, Санкт-Петербург), а также в выполненных художником иллюстрациях к автобиографии «Моя жизнь».

Мать Шагала Фейга-Ита была дочерью мясника из соседнего местечка Лиозно, днем она работала в бакалейной лавке, а в остальное время занималась хозяйством и воспитанием детей. Она родила Марка Шагала в шестнадцать лет, сама еще будучи почти ребенком. Благодаря небольшой разнице в возрасте у нее со старшим сыном сложились теплые, дружеские отношения. Именно мать Шагала впоследствии поддержала его «бунтарское» желание стать художником и отвела в рисовальную школу Иегуды Пэна.

Жизнь родителей Шагала, как и остальных обитателей местечка, зачастую была очень непростой: бедность, антисемитизм соседей-христиан и тяжелый гнет антиеврейских законов. Вот как описывает быт обитателей местечка писатель Йозеф Рот:

«Евреи не видят красоты восточных земель. В деревнях им жить запретили, в больших городах – запретили. Они ютятся в трущобах на грязных улицах. Сосед-христианин грозит еврею. Барин его колотит. Чиновник сажает под стражу. Офицер по нему стреляет, причем безнаказанно. Собака его облаивает – своим нарядом еврей раздражает животных не меньше, чем примитивных людей. Воспитание евреи получают в сумрачных хедерах. С ранних лет узнают они мучительную безысходность еврейской молитвы; страстную войну с Богом, который больше наказывает, чем любит, а всякое удовольствие заносит тебе в «дебет» как прегрешение; узнают непреложный долг – учиться и юными, жадными до впечатлений глазами искать отвлеченное. За пределы родного местечка выбираются разве что нищие да коробейники»¹³⁴.

Детство и юность Шагала¹³⁵ пришлись на то время, когда жизнь евреев в Российской империи была *строго регламентирована*: государственные законы затрагивали почти все стороны жизни евреев. В частности, существовали серьезные ограничения на передвижение: евреям разрешалось селиться лишь в черте оседлости, включавшей в себя 25 юго-западных

¹³³ Шагала М. Моя жизнь [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.m-chagall.ru/library/Moja-zhizn.html> (дата обращения: 13.05.20015).

¹³⁴ Йозеф Р. Дороги еврейских скитаний [Электронный ресурс]. URL: http://loveread.ws/read_book.php?id=35672&p=4 (дата обращения: 24.09.2014).

¹³⁵ Для Шагала постоянный антисемитский фон повседневной жизни евреев стал важной темой его поздних работ (особенно – Библейского послания). Образы разграбленного местечка, разбегающиеся в страхе жители, горящие синагоги и хижины бедняков – все это стало в творчестве мастера художественной квинтэссенцией страдания и отчаяния перед ужасами истории.

губерний от Балтийского до Черного моря. Еще в 1796 году Екатериной II была ограничена территория проживания евреев, которая и получила название «черты оседлости». Антисемитские настроения всегда были очень сильны, и евреи часто становились первой мишенью русских государей в случаях «ужесточения режима». Можно вспомнить жесткие законы в отношении воинской службы, принятые при Николае I (так называемый институт кантонистов). Они фактически вынуждали евреев на срок службы отказываться от традиций и религии. Единственным способом смягчения положения было принятие православия: выкрестов освобождали от муштры и лучше кормили (но многие из них продолжали тайно исповедовать иудаизм и после окончания срока службы возвращались к традиционному образу жизни). После временного смягчения национальной политики при Александре II, при Александре III начинается новая волна репрессий еврейского населения. В частности, в 1882 году были изданы так называемые «Временные правила», положение Комитета министров «О порядке приведения в действие правил о евреях». В начале XIX века треть евреев жила в сельской местности, власти же стремились вытеснить их оттуда и сконцентрировать в местечках. «Временные правила» осуществили это давнее желание правительства. Были установлены ограничения в отношении места жительства, права приобретения и аренды недвижимого имущества, права управления имениями и права торговли.

Антисемитские настроения искусственно разжигались при помощи показательных процессов (таких как «дело Бейлиса» в 1913 году), существовали даже особые организации правого толка, которые провозглашали антисемитизм своей главной целью («Союз Михаила Архангела», «Союз русского народа» и т.д.). Но некоторым евреям все же удавалось преодолевать законодательные заслоны и становиться фабрикантами, купцами, врачами, адвокатами, жить в крупных городах. Для остальных (зачастую – выдающихся) представителей еврейского народа большие города, такие как Петербург и Москва, по-прежнему оставались закрытыми. Здесь можно вспомнить инцидент с великим живописцем И. Левитаном, который был дважды выслан из Санкт-Петербурга за свое еврейское происхождение, да и сам Шагал однажды оказался в тюрьме в связи с истекшим сроком разрешения на жительство в столице.

Однако несмотря на все сложности и притеснения, в еврейском мире черты оседлости сложилась уникальная, ни на что не похожая *культура идишкайта*, довольно сильно замкнутая на самой себе и охраняемая нормами иудаизма. Она включала в себя религию (бывшую ее основой), этническое самосознание, развитую структуру религиозных и социальных институтов и, наконец, коллективную память проживания в диаспоре, актуализированную в традициях народного творчества. Домашняя бытовая жизнь являлась частью духовной жизни. Она состояла из встреч и проводов субботы, утренних и вечерних молитв, ежегодных праздников.

Праздники занимали особое место в еврейской культуре: они структурировали время человеческой жизни¹³⁶. Повседневная жизнь строилась на основе соблюдения религиозных ритуалов и обрядов. В доме для выполнения обрядов находилось большое количество религиозных атрибутов, на стенах развешивались портреты законоучителей, в доме хранили священные тексты. Все это определенным образом организовывало жизнь каждого обитателя местечка, в том числе и жизнь семьи Марка Шагала.

В идишской культуре Восточной Европы и Российской империи довольно важное место занимало изобразительное искусство. До XIX века еврейское искусство было анонимно и существовало, прежде всего, как декоративное искусство: религиозная утварь и предметы быта. Еще одним важным «местом реализации» для декоративно-прикладной еврейской культуры было кладбище¹³⁷. По традиции на могилах устанавливались надгробия, почитавшиеся как святыни, существовал даже специальный обряд их освящения. Надгробия в виде стел (мацев) отличались богатством декора и разнообразием символики: их по праву считают одним из ярчайших проявлений еврейского национального искусства. Тематика оформления мацев достаточно разнообразна, но всех их объединяет попытка указания на духовную сущность человека. Изображения на надгробиях часто повторяли рисунки пинкасов (актовых книг еврейской общины) и зооморфную символику амулетов, защищавших от злых духов. Здесь сформировался свой собственный лаконичный язык символов, отсылавших к кастовой и родовой принадлежности человека. Изображения старинных музыкальных инструментов или кувшина можно увидеть на могиле левита (потомка священнического рода), руки над зажженными свечами или горящие субботние свечи над могилой женщины, цепочки или другие украшения – над могилой ювелира и так далее. Имена погребенных могли быть зашифрованы в изображенных животных. В Восточной и Центральной Европе сложился особый стиль орнамента с изображением растений и животных, особенно в рамке вокруг эпитафии. Да и сами буквы идишского алфавита изображались как самостоятельные элементы орнамента и обладали декоративными качествами.

Помимо декоративно-прикладного искусства важной частью местечковой культуры были музыка и театральные представления. Музыка являлась важнейшей частью еврейской жизни, она сопровождала все значительные события в жизни еврея от рождения до смерти. Настоящим гимном местечку служит картина Шагала «Музыка» (ГТГ, Москва. 1920) (рис. 1)¹³⁸. Здесь в прямом смысле этого слова звучит национальная мелодия. Поэтическое восприятие витебской жизни заключено в этом образе-символе. Литературной аналогией картины является

¹³⁶ Можно выделить два цикла праздников – календарные (ежегодное повторение истории) и семейные (жизненный путь отдельного человека – рождения, свадьбы, похороны).

¹³⁷ В творчестве Шагала образ еврейского кладбища возникает в работе 1917 года «Ворота еврейского кладбища» (Париж).

¹³⁸ Здесь и далее в тексте указаны иллюстрации, содержащиеся в приложении к диссертационной работе.

повесть Шолом-Алейхема «Стемпеню», рассказывающая о талантливом еврейском музыканте и печальной истории его любви. «Евреи любят музыку и знают в ней толк, – вряд ли кто будет оспаривать это... евреи умеют ценить и музыку, и пение, и прочие искусства. Приедет к нам в местечко известный кантор – не иначе как по билетам пускают в синагогу. А уж о свадьбах и говорить не приходится – свадьбы, как известно, без музыки не бывают. Слушать, как заливается оркестр за свадебной трапезой, играя что-нибудь жалобное (веселое будет после), – за это мы готовы все отдать! Народ сидит и благоговейно слушает. А музыканты играют грустную, заунывную, за сердце хватающую мелодию. Скрипка то жалобно стонет, то плачет, остальные инструменты поддерживают ее, издавая такие же скорбные звуки. ...У каждого свое горе, своя забота: забот еврею не занимать стать. Так сливаются воедино печальные мелодии и грустные думы, и каждый вздох скрипки стоном и болью отдается в сердцах свадебных гостей. Человеческое сердце вообще, а еврейское в особенности, что скрипка: нажмешь на струны – и извлекаешь всевозможные, но больше скорбные звуки... Но под силу это лишь большому музыканту, подлинному мастеру – такому, каким был Стемпеню»¹³⁹, – писал Шолом-Алейхем. Такого же музыканта, из под смычка которого льется не музыка, но сама жизнь с ее горестями и радостями, изображает Шагал. Музыкальное начало было важно и в связи с хасидской традицией, к которой принадлежала семья Шагала. В хасидизме существуют особые музыкальные напевы, нигуны, которые распевали верующие. Нигун мог содержать фразу из священного текста или молитвы, а мог вообще не содержать слов и представлять собой лишенный смысла звук. Такое возвращение в «лепечущее детство» было особенно важно для Шагала, который стремился к тому, чтобы вернуться к изначальным смыслам и эмоциям, к «детскому взгляду» на мир.

Не менее важным в традиционной еврейской культуре было театральное начало. Еще в Средние века широко распространилась традиция проведения пуримшвилей, театральных постановок, воспроизводящих библейскую историю Амана и Эсфири (в честь которой праздновался еврейский праздник Пурим). В Пурим было принято устраивать маскарад, верующие евреи надевали яркие костюмы, перевоплощаясь на один вечер в совершенно иных людей, распевали песни и веселились. Пурим вызывает ассоциации с карнавальной традицией, пробуждающей силы первобытного хаоса. И действительно, привычные законы обыденной жизни в этот день можно было нарушать. В частности, в Талмуде существует предписание напиваться в этот праздник так, чтобы «перестать отличать Амана от Мордехая»¹⁴⁰. С точки зрения крупнейшего теоретика культуры М. Бахтина, священное опьянение является одним из важных элементов карнавала, именно оно дает возможность выхода за пределы границ и

¹³⁹ Шолом-Алейхем. Стемпеню. [Электронный ресурс]. URL: <http://knigger.com/texts.php?bid=23121&page=3> (дата обращения: 05.08.2013).

¹⁴⁰ Мегила 7б.

законов. Пурим переворачивает традиционные законы и нормы поведения, отменяет традиционные запреты и табу, стирает в карнавальной кутерьме сословные различия.

Имманентная карнавальность еврейской культуры видится отечественному исследователю творчества Шагала Н. Апчинской одним из важнейших оснований театральной тематики в творчестве мастера. Речь идет, прежде всего, о хасидской культуре с присущим ей пониманием «мироздания как игры божественного Промысла, с равнозначностью «высокого» и «низкого», одинаково содержащих в себе искры божественного огня, и с верой в возможность приближения к Богу с помощью экстаза, достижению которого способствовали музицирование и танцы с элементами цирковой акробатики»¹⁴¹.

Религиозным основанием народной культуры жителей местечек Восточной Европы и еврейской части Российской империи был, как уже упоминалось, хасидизм. Поскольку именно *хасидская религия стала одним из важнейших факторов в сложении шагаловского мифа*, ей будет уделено особое внимание. Шагал сформировался в хасидской среде (убежденным хасидом был отец художника и многие его родственники), хотя он и не увлекался хасидизмом в «традиционном» смысле – не читал книг, не соблюдал исправно все установления иудаизма, но хасидизм, несомненно, был важен для него как мировоззрение, воплотившееся в фольклоре и традиционном укладе жизни евреев. Религиозные идеи входили в жизнь и творчество Шагала через быт, повседневную жизнь. Как пишет крупнейший исследователь творчества художника А. Каменский, «именно хасидизм оказался одним из тех связующих моментов, которые соединили кровными узами молодого художника с древним национальным фольклором»¹⁴².

Шагал всегда относился с уважением и почтением¹⁴³ к миру религиозной науки, в частности восхищался своим дедом, который, в отличие от грубого необразованного отца, был ученым человеком и учителем Торы: «Мой дед, учитель в хедере, не нашел ничего лучшего, чем с самого детства определить своего старшего сына, моего отца, рассыльным к торговцу селедкой... Говорят, он (*дед – М. Б.*) пользовался всеобщим уважением. Когда в последний раз, лет десять назад, я вместе с бабушкой был на его могиле, то, глядя на надгробие, лишний раз убедился, что он и впрямь был человеком почтенным. Безупречным, святым человеком»¹⁴⁴.

¹⁴¹ Апчинская Н. В. Образы цирка в творчестве Марка Шагала // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск, 2006. С. 61.

¹⁴² Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2008. С. 34.

¹⁴³ Хотя многие выдающиеся ученые и писатели еврейского происхождения прошли в юности через религиозное образование, впоследствии они выступили против него как против всего «старого», увлекшись революционными идеями. Среди них были идишские поэты Х. Левик и А. Лесин, стихи которого Шагал иллюстрировал, и поэт Хаим Нахман Бялик, которого Шагал знал лично и талантом которого восхищался.

¹⁴⁴ Шагал М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 46.

Само слово «хасид» переводится как «набожный», «благочестивый». «Позднее» хасидское движение было основано в первой половине XVIII века¹⁴⁵ Израэлем Бен Элизером (Баал-Шем Тов или Бешт)¹⁴⁶ (ок. 1700–1760). В этот период особенно резко обозначился процесс расслоения в еврейских общинах, как в экономическом, так и в культурном и даже духовном смысле. Упадок и разделы Польши (1648–1795) значительно ухудшили положение евреев, породили социальные проблемы, затруднили деятельность руководителей общин и раввинов. В тяжелой социально-экономической ситуации все более популярными стали мессианские движения (саббатизм, франкизм). Простой народ часто чувствовал себя отчужденным от верхов общества, где религиозность измерялась степенью талмудической учености, а не глубиной религиозного чувства¹⁴⁷. Все эти факторы создали благоприятную атмосферу для появления новых идей, возникновения новых социальных отношений, распространения экстатической мистики и в конечном итоге привели к созданию нового хасидского течения в иудаизме.

После смерти Баал-Шем Това в 1760 году хасидизм начал распространяться по территории Украины, наиболее известные его ученики Яков Иосиф Коген и волынский проповедник Бер из Межерича развили учение Баал-Шем Това. К концу века хасидизм с невероятной быстротой распространился среди евреев Украины и Галиции и даже проник в Литву и Белоруссию. На севере, в Литве и Белоруссии, было сильно господство раввинизма, между тем как на юге, на Украине, оно уже поколебалось. На юге евреи искали эмоциональной, а не интеллектуальной веры. Восторженное поклонение цадикам-чудотворцам, появлявшимся во многих еврейских местечках и обещавшим избавление от всех бед и болезней, привлекало к новому учению толпы простых евреев. Народ рекой тек к местным святым, порой отдавая им последнее.

¹⁴⁵ Ранний хасидизм зародился еще в средневековой Германии в XIII веке и связывался с именем Иегуды Хасида. Он представлял из себя сплав оккультно-мистических учений, магии и местного фольклора в сочетании с философскими трактовками Галахи. Интересно, что в рамках средневековой мистики рождается метафора отношения к Богу, как страстной любви к женщине, именно эта метафора станет для Шагала решающей в интерпретации Песни Песней (в Библейском послании). Земная любовь была в глазах представителей раннего немецкого хасидизма абсолютной аллегорией неземной страсти. Первоначальный немецкий хасидизм требовал от своих последователей не интеллектуализма или учености, а благочестия, которое проявлялось в аскетической отрешенности от мирских дел, душевной уравновешенности и альтруизме. Хотя исследователи отмечают, что между хасидами XIII века и поздним хасидизмом Речи Посполитой XVIII века не было прямой преемственности, все же необходимо подчеркнуть определенное сходство их сверхзадачи – оба они стремились воспитать крупные национальные коллективы в духе мистического морализма.

¹⁴⁶ «Владелец святого имени».

¹⁴⁷ Историк С.М. Дубнов приводит свидетельство уроженца Литвы Соломона Маймона: «Изучение Талмуда составляет у нас главную цель научного воспитания. Богатство, физические преимущества и таланты всякого рода, хотя и ценятся народом, не могут, однако, сравниться в его глазах с достоинством хорошего талмудиста. Талмудист первый может претендовать на всякие должности и почетные места в общине. Когда он приходит в какое-либо собрание, все встают перед ним и ему отводится первое место. Он – доверенный, советник, законодатель и судья простого человека» (Цит. по: Дубнов С. М. История евреев в Европе от начала их поселения до конца XVIII века. М.: Гешарим, 2003. С. 347).

Хасидизм – это своего рода демократический мистицизм, доступный и понятный народу. Человек постоянно ощущает присутствие Бога, в материальных вещах и мелочах, окружающих его, он видит лик Бога. Цель религии, согласно хасидскому учению, достигать слияния человека с божеством при помощи восторженной, радостной молитвы, хасиды стремились к непосредственному общению с Богом – общению живому, эмоциональному. Молитва для хасидов – это средство, которое позволяет слиться с Богом, проникнуться его волей и гармонией. Страстность по отношению к Богу в хасидском учении практически доходит до состояния экстаза: во время молитвы рекомендуется покачивание из стороны в сторону, вскрики, дрожь. Хасидизму были свойственны оптимизм и восторженное отношение к жизни, любовь к музыке и танцам. Г. Шолем в своей книге о еврейской мистике отмечает, что первые хасиды «кувыркались на улицах и базарных площадях Колиска и Лиозно»¹⁴⁸. *Именно хасидская традиция, высоко ставящая радость жизни, дала Шагалу ощущение бытия как сакрального праздника.*

С помощью такого постоянного эмоционального и интенсивного внутреннего общения с Богом, полагали хасиды, можно достигнуть способности к ясновидению, чудотворству и пророчеству. Наиболее приблизившиеся к Богу праведники получают в хасидской традиции имя цадиков. Это посредники между Богом и простыми людьми. Самой яркой фигурой был легендарный Баал-Шем Тов – «простачок» из маленького местечка на границе Молдавии, ставший величайшим учителем и основателем крупнейшего религиозного течения современного иудаизма. В соответствии со своей любимой фразой из Талмуда «Бог вожделеет сердца» (Сангедрин, 106б), что значило приоритет искренней веры над ученостью, Баал-Шем Тов наполнил мистические идеи Каббалы конкретным этическим содержанием и сформулировал свое учение в доступной для большинства форме. Баал-Шем Тов призывал восхищаться красотой Божественного творения и видеть его в каждом явлении жизни, радоваться ей.

В основе хасидизма лежало представление об имманентности Бога всему сущему. В классическом иудаизме между человеком и Богом существует пропасть, позволявшая воспринимать Бога и священную историю как источник моральных установлений, как абсолютную ценность. Мистические же учения стремятся преодолеть эту пропасть, перебросить через нее мостик, вернуться к первоначальному (по сути – мифическому) слиянию с миром и Богом. Мистическое учение, как замечает Руфус Джонс, – это «религия в ее наиболее действенной и живой стадии»¹⁴⁹. Мистика стремится восстановить первоначальное единство человека и Бога, но уже на новом уровне, соединив знание, данное Откровением, с мифом.

¹⁴⁸ Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Т. 2. Иерусалим, 1989. С. 172.

¹⁴⁹ Rufus J. Studies in Mystical Religion. London: MacMillan, 1909. P.15.

Поэтому возникновение мистики означает возрождение мифа. Как отмечает исследователь хасидизма Г. Шолем, «расцвет нового мифа в мире хасидизма – факт, на который уже указывали многие авторы»¹⁵⁰. В частности, как мифологию интерпретирует хасидскую литературную традицию известный немецкий философ М. Бубер. «Объект моего труда – не воссоздание исторической атмосферы. Мои устремления основываются исключительно на еврейском мифе»¹⁵¹, – такими словами он предваряет свою работу «Легенды Баль Шема». Бубер считал, что миф выражает полноту существования с точки зрения хасидизма и «непрерывно пьет из источников жизни»¹⁵². «Поскольку хасидизм в первую очередь представляет собой категорию не науки, а жизни, наш главный источник изучения хасидизма есть его легенды и сказки <...> Я не смею конкурировать с общим постулатом нашего времени — демифологизировать религию. Но миф – не последующая “одежда” истины веры; он есть произвольность творческой памяти и творческого мироощущения, и концептуальный аппарат не может быть выведен из него»¹⁵³, – пишет М. Бубер. Миф хасидизма, по Буберу, был способен преодолеть отчужденность и сухость исторического и научного подходов к жизни. Этот миф был «вызван в немалой мере наличием связи между двумя способностями в его героях: магической и мистической. После того, как все сказано и сделано, этот миф сам по себе служит великолепнейшим творческим выражением сущности хасидизма. Вместо теоретического изыскания или, по крайней мере, наряду с ним, предлагается хасидский рассказ»¹⁵⁴.

Хасидские рассказы стали самым ярким воплощением хасидского мифа: невероятные истории о чудесах, происходивших с цадиками (праведниками) легли в основу хасидской литературы. Согласно преданиям, основатель хасидизма Баал-Шем Тов говорил с Мессией и Иллей-пророком, а также ему приписывалось совершение чудес:

«Рассказывают. Когда рабби Исраэль бен Элиезер жил в селении Кошиловице, он часто окунался в источник неподалеку от селения. Когда источник замерзал, Баал Шем Тов делал полынью и окунался в нее. Однажды крестьянин, дом которого был поблизости, увидел, что во время окунания нога рабби примерзла ко льду и, отдирая ее, он содрал кожу до крови. Тогда крестьянин вышел и постелил соломы, чтобы Баал Шем Тов мог впредь купаться спокойно. Вскоре рабби Исраэль спросил этого крестьянина: “Чего бы тебе больше хотелось: стать богатым, умереть в старости или получить власть?”

Крестьянин ответил, что он желает и того, и другого, и третьего. Тогда Баал Шем Тов построил ему рядом с источником баню. Вскоре разнесся слух, что больная жена крестьянина

¹⁵⁰ Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Т. 2. Иерусалим, 1989. С. 428.

¹⁵¹ Buber M. The Legends of the Baal Shem. New-York: Schocken, 1969. P. 10-11.

¹⁵² Там же. P. 10.

¹⁵³ Buber M. Hasidism and Modern Man. New-York: Humanities Press International Inc., 1988. P. 41.

¹⁵⁴ Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Т. 2. Иерусалим, 1989. С. 428.

искупалась в источнике и выздоровела. Слава о целительной воде расходилась все шире и шире, покуда о ней не прослышали врачи. Они пожаловались властям, и баню закрыли. Но к тому времени крестьянин, владевший баней, уже достаточно разбогател за счет посетителей, и местные жители выбрали его своим старостой. Он продолжал купаться в источнике каждый день и дожил до глубокой старости»¹⁵⁵.

Еще одна характерная черта хасидской мифологии – *это ее близость пантеистическому мировоззрению*. Как уже было отмечено, отличительным свойством хасидизма является представление об имманентности Бога всем вещам. Истинный хасид служит Богу, не только соблюдая обряды, но и во всяком житейском деле, во всех помыслах отдавая себя Богу. «...Невозможно служить Богу только в отдельные часы и только посредством определенных слов и жестов. Богу нужно служить всей жизнью, всем своим существом. <...> Так как первичный источник Божества связан со всеми душами-искрами, разбросанными в мире, значит все, что мы делаем для своих ближних, в конечном счете есть то, что мы делаем для Бога», – пишет М. Бубер¹⁵⁶.

Любое действие может быть священнодействием, внутри всех существ и вещей этого мира хасидское учение видело божественную искру. Божественное присутствие (Шехина) наполняет собой мир, делая его сакральным объектом поклонения, что означает возврат к мифологическому мировоззрению. Баал-Шем Тов учил, что все существующее священо и что любой человек, независимо от его положения в обществе и уровня образования, может актуализовать этот «потенциал святости» в своей повседневной жизни. Хасидизм стремился преобразовать не религиозный закон, а самого верующего. В традиционных обрядах иудаизма акцент сместился с правильности и точности выполнения обряда на эмоциональное состояние, внутреннее устремление человека в момент совершения обряда. В хасидской литературе собрано множество историй об истинно верующих людях, которые не тратили свое время на изучение Торы и Талмуда. Хасидизм, не создавший как таковых теоретических источников, оперирует в основном полухудожественной письменной традицией: это философские притчи, рассказы. Повествуя о жизни вообще, хасидизм рассказывает и о религии: все в человеческой повседневности является религиозным актом.

Поскольку хасидизм не был плодом какой-либо философской теории, а происходил из непосредственного спонтанного религиозного опыта, то и формулировки, в которые облекали свои мысли и чувства верующие, были достаточно примитивны. Именно это предопределило мощную пантеистическую окраску хасидизма. Как пишет Г. Шолем, «доктрина имманентности была выдвинута задолго до хасидов некоторыми великими еврейскими мистиками и

¹⁵⁵ Бубер М. М. Иерусалим: Мосты культуры, 2004: Он же. Хасидские истории. М.: Мосты культуры, 2009. С. 66-67.

¹⁵⁶ Buber M. Hasidism and Modern Man. New-York: Humanities Press International Inc., 1988. P. 50.

каббалистами. Мне кажется новой не доктрина, но примитивный энтузиазм, с которым она воспринималась, и истинно пантеистическое ликование, вызванное верой в то, что Бог “объемлет все и проникает во все”. Именно этот пантеизм и возмутил глубоко Гаона из Вильны, несмотря на то, что он сам был ревностным каббалистом»¹⁵⁷.

В 1772 году началась борьба против хасидов, возглавляемая учеными талмудистами и раввинами. Самой яркой фигурой раввинистического иудаизма стал Элияху Виленский¹⁵⁸ (более известный под именем Виленского Гаона) – глава литовских раввинов, который особое внимание уделял трудным для понимания каноническим арамейским текстам Талмуда. Виленский Гаон возглавил яростную борьбу традиционного раввинистического иудаизма с новым течением. В новом течении талмудистов возмущало пренебрежение к серьезному, рациональному изучению Торы и Талмуда и как следствие – отклонения от строгих традиций иудаизма. Если Баал-Шем Тов восторгался неграмотным мальчиком, не умевшим выразить свою любовь к Богу иначе, чем громким свистом¹⁵⁹, то для раввинистического иудаизма свист во время молитвы был не более, чем клоунадой.

На юге хасидизм без труда завоевывал целые области, а на севере под влиянием раввинской религиозной философии хасидизм приобрел оттенок интеллектуализма. Так, в Восточной Литве возникло особое направление хасидизма, сочетавшее в себе раввинистический идеал учености с хасидским мировоззрением – это движение Хабад. Ученики Бера Межиричера Арон Карлинский, Мендель Витебский и Залман Шнеерсон создали своеобразный «рациональный хасидизм»: на смену слепой, нерассуждающей вере Бешта пришел синтез веры и познания. Девизом учения Залмана были слова: Мудрость, Понимание и Познание (Хохма, Бина, Деа – сокращенно ХБД, отсюда название ХАБАД, присвоенное северному хасидизму). Основатель Хабада ребе Шнеур – Залман (1745–1813) родился в родном для семьи Шагала Лиозно, а его потомки переехали в местечко Любавичи Могилевской губернии (отсюда название – любавические хасиды). Хабадское направление в хасидизме отличало удивительное сочетание экстатического поклонения Богу и пантеистического истолкования вселенной с интенсивной погруженностью в размышления о человеческой душе.

¹⁵⁷ Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Т. 2. Иерусалим, 1989. С. 426.

¹⁵⁸ Элияху бен Шломо Залман (1720–1797) – раввин, каббалист и общественный деятель, один из выдающихся духовных авторитетов ортодоксального еврейства. Основатель миснагедского (или литовского) направления в иудаизме.

¹⁵⁹ См. Телушкин И. Еврейский мир. М.: Мосты культуры, 2005. С. 405: «О Беште (*Бал-Шем-Тов* – М. Б.) рассказывают, что однажды в Йом-Кипур в синагогу, где он молился, вошел бедный еврейский мальчик – неграмотный пастух. Мальчик был глубоко растроган службой, но не мог сам прочесть текст молитвы. И тогда начал делать то, в чем он был мастер, – свистеть: он хотел сделать свой свист приношением Б-гу. Молящиеся пришли в ужас от такого нарушения службы. Некоторые кричали на пастушка, другие хотели вышвырнуть его вон. Бешт тут же остановил их. “До сегодняшнего дня, – сказал он, – я чувствовал, что наши молитвы не доходят до небес. Но свист этого юного пастуха был так чист, что он донес наши молитвы сквозь все преграды прямо к Б-гу”».

К любавическому ребе стекались сотни людей, чтобы попросить совета, он был для них, как святой. Духовное влияние любавических ребе было очень велико: к ним обращалось за советом множество простых людей, в их числе и Марк Шагал. Летом 1915 года Марк Шагал и его супруга Белла провели медовый месяц в Заольше, месте, где любавический ребе снимал дачный домик. Но встреча с ребе Шнеерсоном не стала для художника поворотной:

«В деревне, где мы с женой проводили лето, жил великий раввин Шнеерсон.

К нему съезжались со всей округи. Каждый со своими бедами. ...не зная, на что решиться, совсем запутавшись, я тоже рискнул пойти за советом к ученому раби. (Возможно, мне припомнились раввинские песни, которые пела мама по субботам.) Вдруг он и вправду святой? ...Вот наконец подходит моя очередь... Раби читает мою записку. И поднимает на меня глаза.

– Так ты хочешь ехать в Петроград, сын мой? Думаешь, там вам будет лучше? Что ж, благословляю тебя, сын мой. Поезжай.

– Но, раби, мне больше хочется остаться в Витебске. Понимаете, там живут мои родители и родители жены, там...

– Ну, что ж, сын мой, если тебе больше нравится в Витебске, благословляю тебя, оставайся.

Поговорить бы с ним подольше. На языке вертелось множество вопросов. Об искусстве вообще и о моем, в частности. Может, он поделился бы со мной божественным вдохновением. Как знать? Спросить бы: правда ли, что, как сказано в Библии, израильский народ избран Богом? Да узнать бы, что он думает о Христе, чей светлый образ давно тревожил мою душу. Но я выхожу, не обернувшись. Спешу к жене. Ясная луна. Лают собаки. Где еще будет так хорошо? Чего же искать? Господи! Велика мудрость раби Шнеерсона!»¹⁶⁰

Хасидизм оказал значительное влияние на мироощущение Шагала и его творчество, но был для него важен не как религия, а как своего рода эмоциональный стимул и источник знаний о национальной культуре.

Вообще отношение Шагала к религии – это очень сложный и многоаспектный вопрос, не имеющий однозначного решения. Шагала на протяжении его жизни окружали три религиозных культуры и две религии: христианская (с православием в России и католичеством во Франции) и иудаизм. Конечно, ближе всего ему была последняя – ее он воспринял как свое, родное, исконное, через призму иудейской культуры и традиции Шагал создал свое Библейское послание. Можно ли сказать, что он был соблюдающим традицию иудеем? Ни в коем случае! Хотя ему и были близки мистические традиции, но он никогда не был настоящим мистиком в

¹⁶⁰ Шагал М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 91-92.

духе каббалы, ни вообще истово религиозным человеком. Для него священная история имела по преимуществу художественный и нравственный характер.

Сам Шагал не заключал свои отношения с Богом в рамки какой-либо конфессии, для него, как он сам утверждал, единственной религией, его способом служения было творчество. Отношение Шагала к религии и искусству созвучно словам Н. Бердяева: «Последние глубины всякого подлинного искусства – религиозны. Искусство религиозно в глубине самого художественного творческого акта»¹⁶¹.

¹⁶¹ Бердяев Н. Смысл творчества. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/tvorch/10.html> (дата обращения: 05.08.2013).

§ 1.3. Русское и европейское искусство начала XX века как источник мифа в творчестве Марка Шагала

Важнейшим источником Шагаловского мифа стала среда русского изобразительного искусства, в которую мастер погружается во время обучения в России в 1900–1911 годах. С русской культурой Шагал впервые столкнулся во время обучения в русском училище, куда он попал он в 1900¹⁶² году по настоянию своей матери. Понимая, что именно русская культура и русский язык были для еврейского мальчика своеобразным мостом в большой мир, она дала взятку, и Шагала приняли в витебское четырехклассное училище. Такую же роль сыграла и русская культура для профессионального развития художника: русское искусство стало тем трамплином, который затем позволил ему впрыгнуть в искусство европейское. Свидетельств об окончании Шагалом училища не сохранилось, вероятнее всего, он покинул училище в 1904–1905 гг.¹⁶³. Известно, что среди школьных предметов Шагал успевал лишь по геометрии и по рисованию.

Обучение Шагала продолжилось уже в специализированном учебном заведении – рисовальной школе Иегуды Пэна. Ученик П. П. Чистякова и друг И. Е. Репина, Пэн был довольно известным художником, хотя он работал еще в академической манере, чего сказочник-Шагал перенести не мог, поэтому период учебы у Пэна был совсем непродолжительным. Тем не менее о своем первом учителе мастер всегда вспоминал с теплотой.

В конце 1906 года молодой художник уехал в Санкт-Петербург. Шаггал попытался поступить в Училище технического рисования барона Штиглица, но провалился на экзаменах. Первое время художник работал то ретушером у фотографа, то вывесочником, перебиваясь случайными заработками и нередко голодая. Это было время тяжелых испытаний и невероятной бедности: «В Петербурге я жил без всяких прав, без крыши над головой и без гроша в кармане. И часто с завистью посматривал на керосиновую лампу, зажженную на его столе. «Вот, – думал я, – горит себе и горит. Съедает сколько хочет керосина, а я?» Еле-еле сижу на стуле, на самом кончике. Стул, и тот не мой. Стул есть, комнаты нет. Да и посидеть спокойно не могу. Мучает голод. Завидую приятелю, получившему посылку с колбасой. Не один год мне снился по ночам хлеб с колбасой»¹⁶⁴.

Кроме того, Шаггал не имел права долгое время оставаться в столице, поскольку евреям требовалось на это специальное разрешение (на которое он мог рассчитывать, будучи студентом). Свою петербургскую «карьеру» Шаггал начал с унижительной службы в качестве

¹⁶² Апчинская Н. В Портрет художника. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 9.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Шаггал М. Моя жизнь. СПб.: Азбука, 2012. С. 103.

слуги у адвоката Гольдберга. Впрочем, именно последнему Шагал обязан знакомством с еврейской элитой Петербурга, в том числе и художественной (именно так Шагал узнал депутата Государственной Думы Максима Винавера, который впоследствии стал его покровителем).

Через некоторое время художнику все-таки удалось поступить в студию при обществе поощрения искусств (под руководством Рериха), а затем в частную школу Званцевой. Именно там Шагал знакомится с Л. Бакстом и М. Добужинским, которые ввели его в мир современного русского искусства.

Оба петербургских учителя Шагала принадлежали миру театра, они занимались созданием театральных декораций и костюмов к новаторским постановкам. Л. С. Бакст (1866–1924), одна из наиболее значимых фигур известного художественного объединения начала XX века – «Мира искусства»¹⁶⁵, был выдающимся театральным декоратором, его изысканные стилизации составляли одно из самых ярких достижений «Дягилевских сезонов» в Париже. Бакст имел за плечами опыт и навыки академической школы, а также испытывал особое уважение к живописи середины XIX века. Он активнее других сблизился с западным искусством и органично усвоил приемы западноевропейской модернистской живописи. Вместе с тем Л. Бакст¹⁶⁶ писал о том, что «новый вкус идет к форме неиспользованной, примитивной; к тому пути, с которого всегда начинают большие школы – к стилю грубому, лапидарному». Еще один петербургский учитель Шагала, М. В. Добужинский (1875–1957), также принадлежал к мирискусникам и занимался созданием театральных декораций.

Театрализация жизни особенно увлекала мирискусников, многие из них включали в свое творчество нарочито театральные образы. Так, один из основателей «Мира искусства», А. Бенуа выводит на первый план театральное начало в таком, казалось бы, далеком от сцены произведении, как иллюстрации к алфавиту. Вышедшая в 1904 году «Азбука» с иллюстрациями А. Бенуа демонстрирует огромное количество отсылок к театральной теме: здесь и шут, и карлик, и фокусник. «И какое иное слово, как не “Театр”, мог бы дать Бенуа на букву “Т”? Это “Театр” со всеми театральными чудесами: кулисы – деревья, задник – море и скалы; из люка

¹⁶⁵ Во время учебы Шагала в Петербурге «Мир искусства» являлся ведущим русским художественным объединением. В. Н. Петров в статье «Мир искусства» справедливо сравнивает его роль в русской культуре начала XX века с ролью Академии в веке XIX: «В борьбе художественных течений, необыкновенно обострившейся в предреволюционные годы... “Мир искусства” заменил... Академию художеств, давно дискредитировавшую себя в глазах художественной общественности» (Петров В. Н. «Мир искусства» // История русского искусства. Т. X. Кн. I. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. С. 364). «Мир искусства», созданный С. Дягилевым и А. Бенуа, существовал с 1900 г. по 1924 г. С ним связаны в той или иной степени все самые крупные русские художники предреволюционного десятилетия. На страницах журнала, издаваемого мирискусниками, и в каталогах их выставок можно встретить не только активных членов группы, таких как К. Сомов, Л. Бакст, Е. Лансере, А. Головин, М. Добужинский, но и М. Врубеля, В. Серова, К. Коровина, И. Левитана, М. Нестерова, К. Петрова-Водкина. Новое движение впервые (хотя еще не так радикально, как впоследствии авангардное искусство) отвергает предшествующий ему академизм и живопись передвижников. В отличие от последних, на первый план в «новом искусстве» выходит индивидуальное, субъективное начало. «Мир искусства» делает акцент на творческом самовыражении художника, в представлении мирискусников искусство максимально субъективно.

¹⁶⁶ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 50.

показывается зеленое чудовище с огромными горящими глазами — от него в ужасе бегут маски комедии дель арте (тут и Панталоне, и Труффальдино, и Пьеро, и Доктор, и Солдат), и только смелый и грациозный Арлекин в традиционном костюме, в полумаске и с дубинкой в руках, бросается на защиту Коломбины, ярко освещенной лучами прожектора»¹⁶⁷.

Активная работа членов художественного объединения «Мир искусства» в качестве театральных декораторов, их «театральные» аллюзии в искусстве и «Русские сезоны» Дягилева восходят к более широкому феномену «всеобщей театрализации» искусства на рубеже XIX–XX веков. Эти процессы подробно описаны в исследовании Батраковой «Театр-Мир и Мир-Театр» (2011), в котором автор рассматривает искусство XX века как искусство по преимуществу театрализованное. Театральность становится важнейшим художественным принципом не только для русской, но и для европейской культуры, а мотивы оборотничества, травестики приобретают роль ключевых для многих художников этого периода. Именно через театральность искусство XX века приобщается к мифу: становится ярмарочным, балаганным. Мастера искусства уверены, что только в первобытном ритуале можно уловить крупинцы смысла, скрытые за бесконечными ширмами и декорациями. Художник-авангардист вступает со зрителем в игру, он одновременно и лицедей, и режиссер.

Исток этой тотальной театрализации бытия — в утрате устойчивых ценностных ориентиров и постоянном изменении картины мира. То, что раньше казалось реальностью, в результате научно-технических открытий и их философского осмысления оказывается лишь фикцией¹⁶⁸. Театр выходит за пределы одной только сцены и становится предметом обсуждения мыслителей и художественных деятелей начала XX века. В 1908 году Анатолий Луначарский, Александр Бенуа, Валерий Брюсов, Андрей Белый, Всеволод Мейерхольд опубликовали сборник статей «Театр. О новом театре», в котором они, каждый на свой лад, предлагали модели театра будущего.

Начиная с 1906 года персонажи итальянской комедии дель арте — импровизационного театра масок — появлялись в работах художников «Мира искусства» Константина Сомова и Александра Бенуа, а также молодой художницы Натальи Гончаровой. У Н. Гончаровой и М. Ларионова возникают мотивы масок. Примерно в то же время известный поэт-символист Вяч. Иванов на литературных бдениях, которые он устраивал в своей знаменитой «Башне»,

¹⁶⁷ Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1970. С. 176.

¹⁶⁸ С появлением квантовой механики были окончательно подорваны основы «ставшей» вселенной Ньютона — Лапласа. В начале XX века А. Пуанкаре математически обосновал теорию динамических систем, а в 1929 г. вышла книга английского математика и философа А. Уайтхеда «Процесс и реальность», где он, основываясь на новейших открытиях физики, описывал материальный мир как неостановимый процесс становления. Движение, изменение становится ключевой характеристикой бытия. Уайтхед пишет даже о «развивающемся Боге». А. Бергсон еще в конце XIX века выдвигает концепцию постоянно становящейся Вселенной, жизни как потока. З. Фрейд исследует изменчивые процессы подсознания, а русские психологи Л. Выготский, А. Леонтьев и И. Павлов в середине века начнут изучать динамику психических явлений.

объяснял собравшимся, что театр как самый мощный вид творчества, должен стать базисом для нового искусства. От традиционного разделения актеров и зрителей Иванов предлагал перейти к единому «коллективному действию»: хоровому пению, групповым танцам и эйфорическому движению. Подобные, почти дионисийские, мистерии должны были привести к духовному катарсису.

Несомненно, театральнo-карнавальная тема впервые входит в творчество Шагала (и остается там до последних дней жизни художника) именно во время учебы в Санкт-Петербурге. Когда Шагал только приехал в Санкт-Петербург (в конце 1906 года) сенсацией театрального сезона была постановка В. Э. Мейерхольдом «Балаганчика» А. Блока. Пьеса Блока была создана в духе комедии дель арте с ее условными масками Пьеро, Арлекина, Коломбины, Паяца и Автора. Мейерхольдовская интерпретация «Балаганчика» заострила мотив всеобщей игры. Прямо на сцене был установлен аналог подмостков, театр в театре. Онтологический характер театрального действия подчеркивается самим режиссером:

«Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму»¹⁶⁹, – утверждал В. Э. Мейерхольд. Пафос искусства как отражения театральной природы бытия – говорить о самом важном с помощью балагана.

Очевидно, что эта постановка Мейерхольда оказала влияние на художника. Как утверждает Сьюзен Комптон¹⁷⁰, в работе «Деревенская ярмарка» («Кермесса», 1908, Галерея Пьера Матисса, Нью-Йорк) (рис. 2) Шагал воспроизводит свои впечатления от постановки «Балаганчика». Картина состоит из трех уровней. В верхней части изображены карусель и акробаты, балансирующие на руках. Центральный дом украшен русским флагом. В центре картины – похоронная процессия: женщина и дети. А на переднем плане изображен клоун, прообраз блоковского Арлекина, с зажженной лампой в руках. Уличная клоунада смешалась здесь с сакральным ритуалом, венчающим таинство смерти.

Еще одним важнейшим источником мифа в творчестве Шагала становится *символистское движение*, с которым он также столкнулся в российской столице. Главным кумиром начинающего художника был крупнейший русский символист М. А. Врубель (1856–1910), который, наряду с В. А. Серовым¹⁷¹, считается родоначальником новой живописи в России¹⁷². Врубель был для Шагала по-настоящему знаковой фигурой, в своей автобиографии Шагал называл себя последователем Врубеля, тем самым художником, кто встал на место

¹⁶⁹ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 222.

¹⁷⁰ Compton S. Chagall. London: Royal Academy of Arts, 1985. P. 106.

¹⁷¹ Серов и Врубель, как и первый учитель Шагала, Иегуда Пэн, были учениками П. Чистякова, преподававшего в Академии художеств.

¹⁷² Модерн у Врубеля был «обратной стороной» символизма, который в русском варианте почти не опирался на романтизм (романтизм в России был счтен мощным реалистическим движением и затерялся в истории).

Врубеля: «Утонул наш сын Врубель, – слышит художник таинственный голос своего отца, – У нас остался только один сын-художник – это ты, сынок. То есть я», – пишет Шагал¹⁷³.

Действительно, творчество М. А. Врубеля с его мистическими предчувствиями, мифическими и сказочными персонажами оказало сильное влияние на становление мифа у Шагала. В 1890-е годы Врубель, как и другие художники того времени, обращается к мифологическим героям: на его картинах появляются Демон, Пан, Царевна Лебедь. Демоническая тема стала квинтэссенцией художественного мифа Врубеля. В течение многих лет художника влекло к образу Демона: он был для него не однозначной аллегорией, а целым комплексом сложных переживаний – это герой, бросающий вызов целому миру. Врубель ищет поддержки своего романтического чувства у великого романтика русской культуры – М. Ю. Лермонтова. И здесь, конечно, вспоминается работа Шагала над иллюстрациями к «Мертвым душам» Н. Гоголя (1923–1925): близкий художнику гоголевский эпос стал для него не только сюжетным основанием, но и важнейшим художественным принципом. Параллелизм творческого пути Врубеля и Шагала заметен и очевиден, недаром свою связь с ним Шагал определяет как родственную.

Обращение Врубеля к национальному преданию (Принцесса Греза, Микула Селянинович) составляет еще одну грань мифологии Врубеля. В письме Н. А. Римскому-Корсакову Врубель писал: «Благодаря Вашему доброму влиянию решил посвятить себя исключительно русскому сказочному роду»¹⁷⁴. Влечение к русскому сказочному фольклору и, шире, к национальным истокам возникало в это время у многих художников абрамцевского круга¹⁷⁵, которые искали «неорусский» стиль в архитектуре, строили церковку, «избушку на курьих ножках», «теремок», в мебели и резьбе по дереву использовали образцы крестьянского искусства, Е. Д. Поленова делала иллюстрации к русским сказкам. Вершиной «сказочного периода» в творчестве Врубеля стали знаменитые картины «Царевна Лебедь» и «Пан». Однако лишь в конце жизни Врубель получил признание как у художников старшего поколения, так и у совсем юных, начинающих живописцев, к числу которых относился и М. Шагал.

Другие представители русского символизма вряд ли оказывали на Шагала столь значительное и непосредственное влияние, как Врубель. Здесь можно говорить не столько о влиянии конкретных художников на Шагала, сколько об общей атмосфере, которая царила в художественных кругах Санкт-Петербурга. Символистское движение одним из первых делает

¹⁷³ Шагал М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 37.

¹⁷⁴ Цит. по: Дмитриева Н. А. Врубель. М.: Художник, 1990. С. 30.

¹⁷⁵ Абрамцевский кружок – объединение русской творческой интеллигенции (художников, музыкантов, театральных деятелей, ученых), действовавший в 1870–1890-х гг. в Абрамцево – усадьбе предпринимателя и мецената С. И. Мамонтова. В него входили: В. Д. Поленов, М. М. Антокольский, В. А. Серов, К. А. Коровин, И. Е. Репин, В. М. Васнецов, М. А. Врубель, Е. Д. Поленова, М. В. Нестеров. Деятельность Абрамцевского художественного кружка положила начало неорусскому стилю в архитектуре.

миф основой своей художественной философии. Как отмечает В. В. Бычков, «заслугой символистов <...> является ощущение глубинной слитности мифа, символа и художественного образа; понимание, что историческое забвение искусством своих сакрально-мифологических, или мифо-мифологических, истоков дорого ему обошлось, привело к современному кризису искусства, выход из которого они усматривали на путях нового возвращения к мифо-символическому сознанию»¹⁷⁶.

Культура рубежа веков рассматривалась символистами как переходная, переломная, современность воспринималась как переживание историко-культурного кризиса. Этот кризис нашел свое отражение в разнообразных мифологемах «исторического порога». Многие философы и деятели искусства в России писали о конце гигантской эпохи и наступлении новой эры – то есть, по сути дела, о возвращении к мифологической эпохе созидания. Такие мифотворческие мотивы возникают сначала на Западе (у К. Маркса, Ф. Ницше¹⁷⁷, О. Шпенглера), а затем и в России (у Ф. Достоевского, Д. Мережковского, Вяч. Иванова, А. Блока). В «русском варианте» мифа приход новой эпохи был связан с мессианскими судьбами России. Кризис эпохи переживался и как кризис онтологический. Казалось, что сама материя бытия стала неустойчивой, зыбкой: по Бердяеву «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, расплывается. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются»¹⁷⁸. «Смерть Бога», провозглашенная Ницше, давала свободу для самых разных игр, спекуляций и мифологических построений. На смену Абсолюту, долгие века бывшему критерием истины, высшей моральной инстанцией и отчетливым онтологическим горизонтом, пришло временное и неопределенное. А. Белый писал: «Мы живем в мире сумерек,

¹⁷⁶ Бычков В.В. Миф в пространстве художественной символизации [Электронный ресурс]. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=823&Itemid=52 (дата обращения: 24.08.2015).

¹⁷⁷ Философским истоком противопоставления позитивного, логического, рационального и эмоционального, чувственного, экстатического, имевшем место на рубеже веков, стала знаменитая работа Ф. Ницше (1884–1900) «Рождение трагедии из духа музыки», где он развивал свою теорию дионисийского (по сути мифологического) и аполлонического искусств. Ницше писал о синтетическом, универсальном характере мифологического. И здесь его философия смыкается с концепцией композитора и теоретика искусства – Р. Вагнера (1813–1883). Синтетическое произведение искусства, в котором соединена мощь всех искусств, по Вагнеру, было способно подняться до подлинной духовности и воздействовать на формирование свободной, красивой, сильной личности. Вагнеровская идея «единого произведения искусства» (Gesamtkunstwerk) была воспринята и русской культурой. Художественная интеллигенция в России бурно обсуждала вагнеровские идеи, особенно в символистских кругах. «Вагнеровское искусство пошло от мифа, хотело стать мифом, и к мифу возвращал Вагнер современное искусство... Русское искусство бессознательно жаждет той правды возрожденного мифа, правды искусства символического, мифотворческого и религиозного одновременно, – в котором весь Вагнер» – писал в 1913 году русский исследователь творчества немецкого реформатора С. Дурылин (Дурылин С. Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М.: Мусагет, 1913. С. 7, 56). Идея художественного синтеза, одна из основополагающих в эстетике символистов, имела и другой важный источник – творчество русского философа В. Соловьева (1853–1900). Вслед за Соловьевым русские деятели искусства стали использовать термин «мистерия», понимая под ним и некое синтетическое произведение с главенствующей ролью музыки, и эстетическое учение, провозглашающее подчинение искусства мистике.

¹⁷⁸ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. С. 9.

ни свет, ни тьма – серый полумрак; бессолнечный день или не вовсе черная ночь»¹⁷⁹. «Кризис конца века» усугублялся политическими изменениями, происходящими в начале XX века в России. События 1905 года нашли у деятелей искусства живой отклик: горькое разочарование смешивалось с расплывчатыми иллюзиями о возможности лучшей жизни. Уходящий из-под ног мир теряет ценностное основание, прежние «абсолютные ценности» оказываются в прошлом, и в деятелях искусства просыпается мифологическое стремление к универсальности, синтезу.

Петербургский период – это и начало приобщения Шагала к западноевропейской живописной традиции. «Для меня, не имевшего ни малейшего представления о том, что такое Париж, школа Бакста олицетворяла Европу»¹⁸⁰, – писал художник.

К 1905 году даже представителям академического искусства стало очевидно, что новая европейская (в особенности французская) живопись оказывала решающее влияние на русских художников. Вот что писал один из преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества С. Д. Милорадович о повальном увлечении французской культурой: «Революция 1905 года значительно потрясла основы московской школьной жизни... Не взирая на все принимаемые меры со стороны преподавателей, строгие экзамены, в Школу вливается разнородная учащаяся всех левых течений искусства. *Зараза модернизма* (курсив мой – М. Б.) проникает во все классы...»¹⁸¹.

Интерес к европейской живописи в России в начале XX века достигает своего апогея. Русские художники считают необходимым получить зарубежное образование¹⁸²: в Париж из России приезжают как пенсионеры Академии, так и художники неакадемического толка (Боголюбов, Мария Башкирцева, Харламов, Репин, Поленов, Васнецов, Верещагин), среди них был и Марк Шагал.

За годы, проведенные в столице, молодому художнику удалось заручиться поддержкой таких крупных покровителей, как Давид Гинзбург и Максим Варнавер. Именно последний предложил художнику стипендию, способную обеспечить ему жизнь в столице мирового

¹⁷⁹ Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 256.

¹⁸⁰ Шагал М. Моя жизнь. СПб: Азбука, 2012. С. 95.

¹⁸¹ Воспоминания художника С. Д. Милорадовича // ОР ГРМ. Ф. 100. Е.х. 345. Л. 146; Милорадович С. Д. Встречи в Училище живописи, ваяния и зодчества // Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Л., 1997. Т. 2. С. 86.

¹⁸² Очень часто молодые художники из России продолжали свои художественные искания (и получали образование) за ее пределами – как правило, в Париже, центре культурной жизни рубежа веков, Вавилоне для художников всех направлений и национальностей. Многие неизвестные и бедные выходцы из российской черты оседлости разделяли с Шагалом этот путь: Хаим Сутин, Осип Цадкин, Натан Альтман, Давид Штеренберг. Многие художники так и остались в Европе (и их рассматривают прежде всего как художников европейских), среди них – Х. Сутин, О. Цадкин, Наум Габо, Антон Певзнер, Александр Архипенко, Хана Орлова. В Россию, помимо Шагала, вернулись Альтман и Штеренберг. Во второй половине XIX века крупные еврейские общины возникли в Петербурге и Москве, но доступ туда был по-прежнему ограничен.

искусства – Париже. И в 1911 году Шагал отправляется в Париж, мировой центр искусства и культуры XX века.

Приехав в Париж в 1911 году, он пережил, по его словам, «революцию видения». Картина теперь для него – не ренессансное «окно в мир», а скорее модель мира, который предстает таинственным космическим целым. Шагал приобщается к новейшим течениям в изобразительном искусстве: на его глазах рождается авангард.

Хотя Шагал прибыл в Париж в 1911 году, но в своей автобиографии он указывает 1910 год, произвольно сдвигая срок пребывания во Франции на год. Так он как будто намеренно умаляет значение «русского» периода для своего творчества, подчеркивая это позднее и в своей автобиографии:

«Россия представлялась мне теперь корзиной, болтающейся под воздушным шаром. Баллон-груша остывал, сдувался и медленно опускался с каждым годом все ниже. Примерно то же думал я о русском искусстве вообще. Нет, в самом деле, всякий раз, как мне приходится размышлять или говорить о нем, я испытываю сложное, невыразимое чувство, замешанное на горечи и досаде. Как будто русское искусство обречено тащиться на буксире у Запада. Но, при том, что русские художники всегда учились у западных мэтров, они, в силу своей натуры, были дурными учениками. Лучший русский реалист не имеет ничего общего с реализмом Курбе. А наиболее близкий образцам русский импрессионизм выглядит чем-то несуразным рядом с Моне и Писсарро»¹⁸³.

Тем не менее, в монографии А. А. Каменского «Марк Шагал. Художник из России» убедительно доказывается, что влияние русского искусства оказывается даже более существенным, чем влияние французского. В Париже Шагал обретает новую манеру видения, но сюжеты его работ скорее связаны с покинутым им миром, чем с приобретенным. Париж всего лишь несколько раз («Париж из моего окна», «Автопортрет с семью пальцами») возникает в его работах, тогда как Витебск присутствует там постоянно.

Миф о незначительности русского контекста творчества Шагала, созданный самим же художником (вероятно, для того, чтобы избежать обвинений в провинциальности или местечковости его искусства), долгое время был ключевым для интерпретации его творчества. Характерно, что многие западные критики воспринимали Шагала как молодого художника-самоучку из Витебска, не принимая в расчет его обучение в Санкт-Петербурге и знакомство с западным искусством через группу «Мира искусства».

На самом деле в Париж Шагал приехал уже сформировавшимся художником, и европейское влияние было подобно «шлифовке» его незаурядных способностей. Художественно-философская концепция Шагала начала складываться еще в петербургские

¹⁸³ Шагал М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 28.

годы. В Париже она окрепла и получила подлинно современную живописно-пластическую трактовку. Как замечает Л. Вентури, «Шагал... оставался верен самому себе, а следовательно той традиции видеть, чувствовать и воображать, которая сопутствовала ему в детстве и в юности; но от манеры Запада он взял все то, что лично ему было необходимо»¹⁸⁴.

Тем не менее, первый парижский период Шагала был временем творческих открытий и активного становления творческой индивидуальности художника. Главным в Париже для Шагала была возможность соприкосновения с западноевропейской культурой. Уже ощутив ее влияние в Петербурге, во Франции Шагал наконец попадает в самое ее сердце¹⁸⁵.

В 1905–1910 годах в Париж съезжались люди со всего света, Париж был Меккой начала XX века: все, кто имел какое-то отношение к искусству, считал своим долгом совершить паломничество на «обетованную землю художников». Париж был неоспоримой столицей искусства и крупнейшим интеллектуальным центром, который притягивал художников и всех тех, кто стремился ими стать. Они создали новое искусство именно здесь, это явление впоследствии получило название «Парижской школы»¹⁸⁶. «Парижская школа» – не случайный термин, а совершенно точное обозначение, общепринятая и узаконенная формулировка того необычайно сложного целого, что в недавнее время носило название «Французская школа». Французской школы сейчас нет, а есть именно Парижская. Современный Париж очень напоминает Константинополь XI–XII веков, когда греческое начало под натиском окраин и окрепших соседних народов стало постепенно уступать место началу интернациональному... Париж наводнен художниками-иностранцами, стекающимися сюда со всех концов земли. Когда-то робкие ученики французов, они на грани XIX–XX столетий начинают набирать силу, чтобы к концу первой четверти нашего века уже полностью оттеснить учителей и притязать на руководство всем искусством. Их стало так много, этих испанцев, итальянцев, голландцев, фламандцев, немцев, скандинавов, русских, румын и даже японцев, что прирожденные французы уже прибегают к псевдонимам, чтобы их имена звучали по-модному, как сделал получивший признание сейчас в Париже Утрилло», – писал И. Грабарь¹⁸⁷.

Стипендии, предоставленной Варнавером, Шагалу хватило на то, чтобы снять студию в знаменитом «Улье», 12-угольном доме – прибежище молодых художников. «В Улье воду брали из крана во дворе и мытье было удовольствием настолько сложным, что почти не практиковалось (впрочем, и в иных богатых домах водопровод и тем более горячая вода были экзотикой – Жюль Ромен описывает, как из банных заведений привозили на дом и втаскивали на верхние этажи ванны и кувшины с кипятком для разовых омовений состоятельных

¹⁸⁴ Venturi L. Modern painters. Scribner: First Edition edition, 1947. P. 15.

¹⁸⁵ Шагал М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 112.

¹⁸⁶ Так назвал художников, живших во французской столице, критик Андре Арно в 1925 году.

¹⁸⁷ Грабарь И. Выставка современного французского искусства. Парижская школа // Красная панорама. 1928. № 41. С. 8.

клиентов)...»¹⁸⁸ – пишет исследователь М. Герман. Несмотря на тяготы реальной жизни, вокруг Парижа начала XX века ходили мифы, да и сам образ этого города становится мифическим. Париж стал для всего западноевропейского сообщества синонимом духовной свободы. Здесь концентрировались многочисленные мастерские, школы искусства, известные преподаватели, салоны, галереи, музеи, контрастирующие со скудностью культурных возможностей в родных странах, с социальными и политическими ограничениями¹⁸⁹.

Хотя в Париже работала достаточно большая группа художников еврейского происхождения, Шагал не стремился к ним присоединиться, гораздо больше его интересовали работы художников-универсалов, художников, стремившихся уйти от национальной проблематики к проблематике мировой. Шагал всегда оставался чужд каким-либо направлениям, группировкам, объединениям¹⁹⁰. Совершенно бессмысленно говорить о Шагале как о представителе какого-либо «изма», ибо – пишет Б. И. Зингерман, – он «такой же экспрессионист, как фовист, кубист, примитивист или неоклассик. В разные годы то или иное направление сильнее проглядывает в его искусстве, но эти акценты не имеют решающего значения, потому что мастер из Витебска создал свой собственный универсальный стиль и в неожиданном свете представил новаторские искания современного искусства»¹⁹¹. Тем не менее, исследователи смело относят творчество Шагала к «Парижской школе», поскольку художники, объединенные в «школу», не развивали какой-либо общей концепции живописи, каждый из них был яркой индивидуальностью. Специфику устройства Парижской школы можно легко перенести и на все искусство начала XX века: множество направлений, как и множество художников, одновременно существовали в одном культурном пространстве.

Кроме Шагала в рамках Парижской школы говорят об искусстве Х. Сутина, А. Модильяни, Ж. Паскена, М. Кислинга, Ван-Догена. Художники Парижской школы старались создать единое духовное пространство, космополитическую среду, где единым языком для всех должен был стать язык творчества. Парижская школа была тем культурным пространством, которое позволяло молодым людям максимально проявить свои таланты, в какой бы области они не находились. В Париже Шагал вливается в ряды художественной элиты – знакомится с поэтами и художниками. Он бывал у издателя Монжуа, где познакомился с Глезом и Метценже, Андре Лотом, Дюнуае де Сегонзаком. Особую роль в его жизни играли поэты Г. Аполлинер и Б. Сандрар. Ближе всех Шагал сошелся с Сандраром, который дважды бывал в России и

¹⁸⁸ Герман М. Парижская школа. М.: Слово, 2003. С. 18.

¹⁸⁹ Миф о парижской свободе был особенно внятн художникам-евреям, жизнь которых была связана со множеством государственных запретов и ограничений. Этот миф не смогло поколебать даже знаменитое «дело Дрейфуса».

¹⁹⁰ Показательно, что после возвращения из Советской России в 1921 году Шагал отказывается подписать сюрреалистический манифест, не желая связывать себя его доктриной.

¹⁹¹ Зингерман Б. И. Парижская школа. М.: Союзтеатр, 1993. С. 236.

превосходно говорил по-русски. В октябре 1913 года Блез Сандрар написал стихотворение, посвященное Шагалу:

«Он спит

Он проснулся

Вдруг, он пишет

Он берет церковь и пишет церковью

Он берет корову и пишет коровой

Сардиной

Головами, руками, ножами

Он пишет бычьим нервом

Он пишет всеми нечистыми страстями еврейской деревушки

Всей чрезмерной страстностью русской провинции...

Для Франции...»

В Париже Шагал не посещал занятий знаменитых художников, не учился он и в еще функционировавшей тогда Школе изящных искусств. Главным «учебным заведением» Парижа была «школа Лувра». Ее прошли Мане и Сезанн, а в начале XX века и Марк Шагал. В Лувре хранилась богатейшая коллекция мастеров со всего мира, которая лучше мастерских и академий «учила» художников. «Войти в Лувр – все равно, что открыть Библию или Шекспира»¹⁹², говорил М. Шагал. Он с восторгом описывает свои впечатления от Лувра, где он обнаружил близость своего творчества творчеству великих европейцев: «Только огромное расстояние, отделявшее мой родной город от Парижа, помешало мне сбежать домой тут же, через неделю или месяц. Я бы с радостью придумал какое-нибудь чрезвычайное событие, чтобы иметь предлог вернуться. Конец этим колебаниям положил Лувр. Бродя по круглому залу Веронезе или по залам, где выставлены Мане, Делакруа, Курбе, я уже ничего другого не хотел...»¹⁹³

В Париже была также и «школа современного искусства»: многочисленные выставки современных художников были для провинциального русского юноши не меньшим шоком, чем сокровища Лувра. Например, в старой оранжерее Люксембургского сада находился музей современных художников: Мане, Дега, Сезанна, Ренуара, Сислея, Писсаро, Моне и других. Активно развивались художественные салоны и галереи.

Европейская культура завершила начатый еще в России процесс погружения Марка Шагала в мифологический контекст. *Мифологическая ориентированность европейского*

¹⁹² Луврские диалоги с Пьером Шнайдером // Марк Шагал об искусстве и культуре. М.: Текст, 2009. С. 291.

¹⁹³ Шагал М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 28.

авангарда¹⁹⁴ проявилась в интересе к примитивным и экзотическим культурам, миру природы, а также в особом отношении ко времени и пространству.

В европейской культуре игровой и парадоксальный образ мира, созданный «мифологическим искусством», проявился с наибольшей силой. Европейский авангард проявляет особый интерес к детской сказке и примитивным культурам: происходит культивирование состояние детства – как в прямом смысле, так и в метафорическом, как «детства человечества». На Осеннем салоне 1905 года фовисты повесили среди своих работ картину Руссо «Проголодавшийся лев» в качестве манифеста своей новой живописи: примитивизм «Руссо-таможенника» объявлялся новым эталоном культурной выразительности. Интерес к примитивному искусству проявили также такие художники как Константин Бранкузи, Амедео Модильяни, Жак Липшиц, Якоб Эпштейн. В 1920-е годы в Испании возник интерес к «золотому веку» национальной литературы и мифологизация испанской природы и народного быта. Даже итальянское футуристическое движение с его идеализацией техники и механизма парадоксальным образом предлагает в качестве основы будущего мира и будущего человека первобытную стихийность, иррационализм и витализм.

В 1907 году на этнографической выставке в музее Трокадеро в Париже художники получили возможность увидеть быт и культуру африканских народов. Эта выставка стала важным событием для парижской культурной жизни. В том же году П. Пикассо написал своих «Авиньонских девиц», ставших настоящим «манифестом» мифологического искусства. Следуя образцам примитивной живописи, Пикассо наполнил ритуальные маски и магические африканские фетиши новым смыслом, сделав из картины некий астральный заповедник пугающих, бесполой и таинственных существ. Все изображенные мастером фигуры предстают идолообразными, завораживающими, они требуют молчаливого предстояния.

Африканская скульптура воспринималась, как голая сущность, чистый архетип, первоэлемент культуры. В начале XX века среди художников и искусствоведов утвердилось мнение, что африканское искусство сохранило «дух самых отдаленных предков»¹⁹⁵. В 1920 году Андре Сальмон утверждал, что «негритянское искусство предшествовало всем прочим искусствам»¹⁹⁶. Самыми горячими поклонниками африканского искусства были кубисты. Им

¹⁹⁴ Следует отметить, что уже в «петербургский период» Шагал находился в русле авангардных поисков «первобытных форм» и четких, почти метаматематических структур. Как и все русские авангардисты, Шагал стремился к упрощению для повышения экспрессии (параллельные процессы происходили в творчестве Н. Гончаровой, М. Ларионова, К. Малевича, П. Филонова). Примером такого «протоавангарда» у Шагала можно назвать работу «Процессия» 1909 г. (Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж). Резко очерченные, почти кубистические фигуры участников процессии говорят об интересе к новейшим тенденциям в изобразительном искусстве.

¹⁹⁵ Faure E. The Tropics // Primitivism and twentieth century art. A documentary history Berkeley: University of California Press, 2003. P. 54.

¹⁹⁶ Salmon A. Primitivism and twentieth century art // A documentary history Berkeley: University of California Press, 2003. P. 134.

увлекались также экспрессионисты, художники группы «Мост». Увлечение трибальным искусством ощутимо в работах Марка, Шмидта-Ротлуффа, Нольде и Кампендонка 1911–1912 годов. Африканизм стал главной темой дадаистских собраний в 1916 году в Цюрихе, для которых использовали копии африканских масок. Рихард Хюльзенбек колотил в тамтамы, а Тристан Тцара и другие дадаисты пели собственного сочинения «африканские» песни и плясали. Как вспоминал дадаист Жан Арп, «мы испытывали тягу к элементарному искусству, которое, как мы полагали, спасет человечество от яростного сумасшествия нашего времени. Это искусство вдохновляло нас утвердить новый миропорядок, способный восстановить баланс между небом и адом»¹⁹⁷.

Еще одной характерной чертой «нового мифологизма» становится *обращение к природному миру*. Авангарду был интересен мир простых, надежных, извечных, а потому совершенных вещей, мифологизирующая обращенность к миру земли, животных, растений, органике вообще. Особенностью мифологизма искусства XX века стало постоянное обращение к образам животного мира, которые, как в первобытных ритуалах и легендах, ассоциировались со сверхъестественными сущностями, или, как в сказках, наделялись человеческими чертами. Эту сказочную антропоморфичность можно заметить и в работах русских авангардистов Гончаровой и Ларионова, с которыми Шагал столкнулся во время учебы в Санкт-Петербурге. «Звериные рассказы» есть у Ф. Кафки, «Бестиарий» – у Г. Аполлинера. В этом же ряду оказывается и сам М. Шагал со своими козами и петухами, ставшими полноправными членами созданного художником универсума. «Красный конь» Петрова-Водкина, минотавры Пикассо, коровы Шагала – все это явления одного ряда.

Важнейшей характеристикой европейского мифологизма становится *космогонический характер художественных образов*, а также *обращение к антитемпоральности, стремление отказаться от времени*.

Мифологическое время – это время бесконечно длящегося настоящего, здесь нет четких границ между прошлым и будущим, строгой последовательности событий и абсолютных координат. Именно время стало одной из центральных тем в философии XX века, как пишет И. Духан¹⁹⁸, ее «доминирующим нервом», постигнуть природу времени означало понять, что такое бытие. Время рассматривается в трудах В. Дильтея, А. Бергсона, О. Шпенглера, Э. Гуссерля, А.Н. Уайтхеда, М. Хайдеггера и Г. Гадамера.

На рубеже XIX–XX веков происходит кардинальное изменение представлений о мире, что наложило отпечаток на восприятие времени в философии и искусстве. В связи с новейшими научно-техническими открытиями, пересмотром привычных категорий пространства-времени,

¹⁹⁷ Арп J. Arp on Arp. NY, 1970. P. 39.

¹⁹⁸ Духан И.Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века. Минск: БГУ, 2010.

ускорением темпа повседневной жизни устоявшиеся концепты понимания ньютоновского абсолютного времени как ставшего, неизменного, определенного потеряли свою актуальность. Э. Мах и А. Пуанкаре подвергли критике понятие абсолютного пространства и времени, а также принцип одновременности. Идеи становления пронизывают теорию сенсомоторного пространства Пуанкаре и многомерные не-евклидовы геометрии Лобачевского-Римана, в живописи о многомерном пространстве впервые заговорили теоретики кубизма Альбер Глез и Жан Метценже¹⁹⁹. Становление, развитие, изменение становятся главными принципами нового мира.

Отныне реальность воспринимается как постоянное изменение, которое невозможно адекватно отразить в застывшем фотографическом снимке или картине. Становление получает приоритет по отношению к бытию, а время становится синонимом бесконечного порождения нового. У истоков нового понимания времени стоит А. Бергсон, назвавший основанием жизни длительность, понимаемую как непрерывное развитие, становление нового. «Чем глубже мы постигнем природу времени, тем яснее поймём, что длительность есть изобретение, созидание форм, непрерывная разработка абсолютно нового», – утверждал философ²⁰⁰. Философия Бергсона – это гимн новой жизни, жизни в длительности, движении, жизни, где господствует постоянное изменение.

Время, понимаемое как постоянное появление нового, – это время мифа, который представляет собой бесконечное созидание новых миров, близкое творческой длительности Бергсона. Сам Бергсон в работе «Два источника морали и религии» (1932) отождествил художественное творчество с мифотворчеством. Способность к мифотворчеству, по Бергсону, доступна немногим избранным, сопричастным жизненному порыву, творцам и провидцам новой реальности. Именно так воспринимали себя художники – авангардисты, видевшие в словах Бергсона подтверждение собственного статуса.

Важнейшим источником мифа в искусстве XX века стали Gesamtkunstwerk Р. Вагнера и теория вечного возвращения Ф. Ницше, вернувшие миф в теорию искусства и философию. О мифе и его ключевой роли в осознании времени писал и О. Шпенглер. В его теории культуры время перестает рассматриваться как последовательность и приобретает циклическую форму: выделенные Шпенглером «культуры» проходят ряд жизненных циклов, время расщепляется, перестает быть единым. Мифом философ называет особый прасимвол, лежащий в основе каждой из культур, ее уникальную способность видеть мир и измерять длительность в нем.

Именно через форму мифа новая философия времени входит в искусство XX века. Онтология художественного произведения отныне выстраивается не в соответствии с

¹⁹⁹ Там же. С. 59.

²⁰⁰ Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Кучково поле, 2006. С. 47.

абсолютными метафизическими категориями, а целиком и полностью оказывается выражением творческой воли автора. Художник в буквальном смысле творит новые миры, устанавливая законы бытия в созданном им художественном пространстве. Поскольку художественных миров может быть сколь угодно много, то характер течения времени и законы устройства пространства в них могут быть совершенно различными, и в итоге перед зрителем разворачивается многообразие художественных вселенных. Мифологический принцип миростроения лежит в основании авангардного искусства.

Как отмечает С. П. Батракова, «современный художник, “взламывая вселенную”, не просто переносит на холст образ утратившего привычные ориентиры мира, само его творчество подобно древнему ритуальному таинству космогенеза, сотворения мира из хаоса заново, а сам он становится чем-то вроде жреца, совершающего обряд смерти-возрождения»²⁰¹. Один из характернейших примеров «художественной космогонии» – пейзажи немецкого художника Макса Эрнста, который от реальных образов уходит в сторону живописных вселенных и даже «казалось бы, земные пейзажи Эрнста (его леса, пустыни, города) выглядят так, словно художник подглядел их где-то далеко за пределами нашей планеты»²⁰².

Следствием «космогонизма» искусства стала «отмена» истории самим космогоническим актом: время каждый раз начинается заново. Человек мифа никогда не рассматривал историю в качестве специфической категории собственного существования²⁰³, мифологическое время противостоит времени историческому. Таким образом, переход к мифологическому мышлению подразумевает отмену объективной, документированной истории. И действительно, в XX веке историческое представление о мире пошатнулось. В политической экономике возникают теории «циклов» и «волн», Ницше вводит в европейскую философию свой «миф о вечном возвращении».

Отмена истории происходит в искусстве в форме перманентной эстетической революции: «направления» и «движения» больше не преемствуют друг другу, а напротив, отрицают и ниспровергают друг друга. Особенно сильно отрицание прошлого в футуризме и дадаизме. Для дадаизма было важно расчистить пространство от наслоений культуры, созданных за века существования человечества, и построить мир заново, начать заново самую жизнь. Дадаисты смеялись над прошлым, казавшимся им условностью, и с помощью смеха уничтожали его. История, над которой смеются, уже не история с большой буквы, а фарс. Дадаисты даже отказывались пользоваться словами, придуманными другими, таким

²⁰¹ Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. С.58.

²⁰² Там же. С.52-53.

²⁰³ Элиаде М. Миф о вечном возвращении [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/_index_Arhetip.php (дата обращения 14.05.2015).

парадоксальным образом отвергая историю, заключенную в языке. Вдохновителем отмены прошлого в эстетике дадаизма был Т. Тцара, в чьих манифестах отрицались установки общества, мораль и какие бы то ни было принципы, принятые человечеством. Словом, все то, что хранило в себе историю. «ДАДА – отмена памяти. ДАДА – упразднение археологии»²⁰⁴, – писал он.

Различные движения развиваются не последовательно, а параллельно и часто представляют собой мгновенную реакцию на актуальную социально-политическую ситуацию. Эта своего рода «неукорененность» дает искусству невероятную свободу по отношению к традициям прошлого и возможность смело создавать все новые и новые художественные концепции. История сохраняется лишь в деструктивном, пародийном виде. Например, в «Джоконде» Марселя Дюшана («L.H.O.O.Q.», 1919) (рис. 3) классический образ Ренессанса дан в нарочито пародийном виде: к классическому шедевр Дюшан легкомысленно пририсовал бороду и усы.

Необходимо отметить, что Шагал никогда не руководствовался в своем творчестве авангардистским лозунгом «отказа от прошлого» и поэтому даже его мифологические опыты содержат в себе историческое начало.

Особым характером в «мифологической живописи» обладает и *пространство*. Пространство мифа слитно, в нем все связано со всем, вещи, люди, животные сосуществуют в одной плоскости. Отсутствие прямой перспективы – еще один характерный признак «мифологического» искусства. Часто художники просто «отменяют» пространство полным отсутствием какого-либо разработанного фона, фигуры висят в пустоте. Например, в портрете Ольги Хохловой работы Пикассо 1918 года (Музей Пикассо, Париж) (рис. 4) детальность проработки фигуры и лица модели контрастирует с незакрашенным холстом, абстрактным пространством, в котором существует героиня. Модель, выключенная из окружающей среды, парит в вакууме в неопределенной позиции, пребывает в среде интеллигибельного, а не непосредственно-зримого. Пикассо нужен был этот пустой фон, подчеркнутый небрежными пробегами кисти, ибо только в таком «виртуальном» пространстве могут проявляться колебания его ирреальной реальности.

Еще одной характерной чертой мифологизации культуры становится *акцентирование театрального начала* за пределами собственно театрального жанра. С этой особенностью нового искусства Шагал столкнулся еще в России, в Санкт-Петербурге. Например, частью художественного мира многих деятелей европейского авангарда стало нарочито «театральное» поведение. Действие, жест, игра становятся неотъемлемой частью художественного

²⁰⁴ Цит. по: Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.daligenius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty3.html> (дата обращения 14.05.2015).

высказывания. Аффектированная манера себя позиционировать, свойственная, например, Томмазо Маринетти или Сальвадору Дали, была не только индивидуальной чертой характера, но проявлением типично авангардного поведения. Сальвадор Дали сделал игру, эпатаж, кривляние основой своего художественного метода. Главный актер «Театра Сальвадора Дали» – он сам. С самой юности жизнь была для него ареной для очередного представления. В пространстве жизненной реальности Дали создавал миф о самом себе, безумном гении, – свое самое великое произведение. Ему не требовалась сцена для перевоплощений, художнику вполне хватало улиц. Каких только историй не сочиняли о мэтре, каких только историй о себе не сочинял он сам: явиться на экзамен с гарденией в петлице, да еще немного выпивши, или организовать самодельную бомбу для убийства короля. Сверхзадача Дали – воспарить над устоявшимися правилами и идеалами и силой своей творческой индивидуальности создать собственную вселенную, новый мир, где не действуют скучные законы логики. Театрализация собственного облика – основа художественного метода Дали. Вранье и эпатаж художника – на самом деле актерство.

Помимо интереса к мифу, столкновение с европейской культурой принесло Шагалу и *новое восприятие цвета*. Во Франции колористическое чувство Шагала обостряется. Увидев, как смело экспериментирует французская живопись с цветом, и сам Шагал решает на подобное, и, пожалуй, даже еще более радикальное и смелое обращение с красками. Как пишет Б. И. Зингерман, еще ранние допарижские работы мастера тяготели к этой красочности и экспрессивности, они «были полны вещей исторических прозрений, выраженных с экспрессионистской остротой и темпераментом, которые заставляют думать о раннем Маяковском, позднем Ван Гогге или мистических экстазах хасидизма»²⁰⁵. А. Каменский также отмечал, что «французская живописная культура смешалась в картине Шагала с привезенным из России ощущением красочности и вообще декоративной стихии»²⁰⁶.

Его первоначальные искания в области цвета свидетельствовали о поразительной интенсивности внутренней жизни и о накале темперамента, недоступных его французским единомышленникам.

За четыре года, проведенных в Париже, Шагал быстро осваивает открытия синтетического кубизма и необыкновенно расширяет свою палитру.

Несомненно, огромное влияние оказало на Шагала искусство фовизма²⁰⁷, активно развивавшееся как раз в это время во Франции. Цвет стал для художников-фовистов способом

²⁰⁵ Зингерман Б. И. Парижская школа. М.: Союзтеатр, 1993. С. 233.

²⁰⁶ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2005. С. 96.

²⁰⁷ Фовизм впервые вышел на сцену европейского искусства на Осеннем салоне 1905 года. Основное ядро фовистов составили Матисс и Руо, Марк и Дерен, Дюфи и Вламинк. Во главе направления стоял знаменитый французский колорист Анри Матисс. Фовисты решительно отвергли все приемы живописи XIX века. Почти все фовисты прошли увлечение пуантилизмом – письмом цветовыми точками, открытым постимпрессионистами

экспрессивного отношения к миру. Они практически отказались от имитационной функции краски, добиваясь ее максимальной выразительности и светоносности.

Для авангардного искусства было важно восприятие цвета как самоценного «объекта изображения», цвет перестает быть только средством, инструментом трансляции реальности или воображаемого мира художника. Цвет рассматривается искусством начала XX века как один из первоэлементов бытия, из которого затем «разворачивается» изображение (и мир в целом). Разрабатываются идеи дематериализации цвета, который наделяется собственными онтологическими смыслами.

Во Франции цвет у Шагала становится насыщенным, свободным от какой-либо иллюстративной логики реальности, но остается в тесной связи с самими предметами. В авангардной европейской живописи цвет становится самоценным объектом действия: раскрашенные геометрические фигуры, а затем и просто цветовые пятна превращаются в главных героев картины. У Шагала же любая цветовая ассоциация соотнесена с предметами, не отслаивается от них, а раскрывается через эти предметы. А. А. Каменский подчеркивает, что Шагал действует с цветом скорее как его русские современники, чем как французские художники. Сходные принципы можно увидеть у русских художников – Кончаловского, Лентулова, Фалька, Машкова, Сарьяна, Кузнецова, с работами которых Шагал сталкивался до отъезда в Париж.

О том, что дал Париж Шагалу, можно судить по его французским картинам, написанным по уже разработанным в России сюжетам. Таков второй переосмысленный вариант «Свадьбы»²⁰⁸ (1911, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж) (рис. 5). Самое очевидное отличие от первоначального варианта 1909 года – это новое отношение к краске. Шагал сделал свои цвета светоносными, они горят и наполняют его живопись светом изнутри.

В парижских работах 1911–1914 гг. обращает на себя внимание и новый для Шагала геометризм форм, влияние кубизма, с которым он столкнулся в Париже. Становление кубизма приходится на 1908–1909 гг., Шагал попадает в Париж как раз в тот период, когда новое направление набирает силу, привлекая к себе новых последователей²⁰⁹. Кубизм произвел на Шагала огромное впечатление: в Париже он начал расчленять мир на строгие геометрические

Ж. Сера и П. Синьяком. У фовистов эти точки увеличились до ярких цветовых пятен. Краски активно сопрягались, оставляя эффект «взрывчатости».

²⁰⁸ Первый вариант – «Русская свадьба» (1909, Собрание Бюрли, Цюрих).

²⁰⁹ Стоило только возникнуть такому «сигнальному» произведению, как «Авиньонские девицы», и в развитии нового движения стали принимать участие многие мастера, круг которых все расширялся. «Доаналитическому» и аналитическому кубизму соответствовала группа «Бато лауар». Так собственно назывался дом (в переводе – «плавучая прачечная») на улице Равиньон в квартале Монмартр, который облюбовали художники. Одну из мастерских занимали Пикассо и его друг, поэт Макс Жакоб. Помимо них в эту группу входили Жорж Брак, Мари Лорансен; Гийом Аполлинер, Андре Сальмон, Хуан Грис, Морис Рейналь, американская писательница Гертруда Стайн и ее брат Лео Стайн. Кроме того, с кубистами дружили поэты Б. Сандра и Ж. Кокто.

формы. Синтетический кубизм, изобретенный Пикассо, Шагал перевел на язык сюжетной лирики, сделав его не просто формой, но темой своих картин. Для Шагала кубизм – это скорее «маскарад», чем настоящее следование принципам направления. Кубизм привлекал Шагала лишь своими декоративными, внешне выразительными возможностями.

Изначально кубизм появляется как направление, занятое, прежде всего, проблемами пространства и системного начала в комбинациях цветов. Кубисты стремились добиться большей упорядоченности и структурности композиционных ритмов. Они изображали не то, что видели, а то, что знали. «Когда мы начинали рисовать кубистически, в наши намерения не входило изобретать кубизм. Мы лишь хотели выразить то, что было в нас самих. Ни один из нас не составлял особого плана сражения, и наши друзья, поэты, внимательно следили за нами, не давая никаких предписаний»²¹⁰, – утверждал П. Пикассо.

Мир, созданный в кубистическом изображении, состоит из домов-саркофагов, окаменевших деревьев и глыбообразных существ, отчужденных от всего человеческого. Эти объекты не имеют ни начала, ни конца и воспринимаются как вечно пребывающее. В кубистической вселенной отсутствует всякая персонализация и индивидуальный характер, это царство «абстрактной материи», из которой творится мироздание. Кубизм стремится геометризовать форму, делая ее архетипичной.

В кубизме Шагалу было важно особое внимание художников к форме. «Лишь войдя в контакт с зарождающимся кубизмом, Шагал обрел тот тип формы, который именуют пластическим»²¹¹, – писал Л. Вентури. На полотнах кубистов большие массы начинают дробиться, причем деформации подчинены внутренней логике построения композиции, так что форма живет самостоятельной жизнью. В «треснувших зеркалах кубизма», по словам Пикассо, особенно важны разломы и сращивания. Крупные объекты помещаются в центре, а к ним «подтягиваются» более мелкие элементы живописи. Как пишет А. Каменский, обращение к пластике кубизма позволило Шагалу выразить в формальном строе картин некоторые черты национальной традиции. Например – двухмерность, которая, по словам Б. Аронсона, является основной чертой еврейского искусства. Но самым важным для Шагала был тот «мифологический» настрой, который был свойственен кубизму. При всей его рациональности и выверенности формул, кубизм стремился свести пространство к первоэлементам бытия, показать универсальные формы, застать первичные стихии в их становлении.

Париж дал молодому художнику не только возможность впитать современные достижения искусства, но и представить на суд европейской публики собственные работы.

²¹⁰ Цит. по: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. [Электронный ресурс]. URL: http://20century-art.ru/books/po_labirintam_avangarda/kubizm_plasti4eskie_tsennosti/3.html (дата обращения: 05.08.2013).

²¹¹ Venturi L. Chagall. NY-Geneve-Paris: 1956. P. 28.

Летом 1914 года в Берлине открывается организованная немецким меценатом, издателем и владельцем галереи Г. Вальденом персональная выставка Шагала, на которой были представлены живописные и графические работы мастера.

Тем же летом 1914 года художник едет в Витебск на свадьбу сестры, как он предполагал, всего на несколько месяцев. Однако жизнь решила по-своему, и Шагал остался в России на восемь лет. В 1914 году началась Первая мировая война, и художнику было отказано в повторном выезде за границу.

В Витебске Шагал встретился со своей возлюбленной Беллой, роман с которой начался еще до его отъезда в Париж. Пока Шагал учился в Париже, Белла посещала в Москве Высшие женские курсы историка В.И. Герье, там она изучала литературу, философию, историю. Белла – дочь богатых родителей (ее отец владел несколькими ювелирными магазинами в Витебске) казалась неподходящей партией бедному сыну селедочника. Однако пылкое чувство молодых людей победило сословные преграды, и 25 июля 1915 года они поженились. Их любовь стала лейтмотивом картин Шагала на долгие годы и вошла в историю искусства как одна из красивейших сказок XX века. Кстати, что интересно – там не было драм и расставаний – только тишина семейных сцен у окна и окутывающая дымка объятий. Многие картины Шагала созданы «под знаком Беллы» и их маленькой дочери Иды²¹². Тема любви, возникшая в искусстве Шагала еще в 1910-е годы, после 1915 года начинает звучать в полную силу, наполненная искренними чувствами влюбленного художника.

По протекции родственников Беллы Шагал не был призван в армию, а вместо этого получил тихое и безопасное место в Центральном военно-промышленном комитете в Санкт-Петербурге. Осенью 1915 года Шагал с женой переехал в Санкт-Петербург, где вновь окунулся в шумную столичную жизнь. Покинув Париж, Шагал, тем не менее, не теряет связи с миром «большого искусства». В русском искусстве к середине 1910-х годов происходит существенный прорыв: оно во многом обгоняет Запад в своих новых радикальных художественных моделях и пластических открытиях. Россия очень быстро ликвидирует культурный разрыв с Европой, не только развивая полученные с Запада интенции, но и предлагая свои собственные идеи. Россия становится родиной конструктивизма, беспредметной живописи и других авангардных течений. Социальная отсталость (по сравнению с Европой), с одной стороны, и приобщенность к самым современным тенденциям европейской жизни – с другой, явились причиной быстрого темпа и подчас скачкообразного ритма развития культуры.

В 1910-х годах русская живопись включается в общеевропейскую систему авангардного эксперимента. Рядом с первыми признаками интереса к фовизму, сезаннизму и кубизму в русской живописи утверждается неопримитивизм – своеобразный аналог французского «наива»

²¹² Ида родилась 18 мая 1916 года, почти через девять месяцев после свадьбы Марка и Беллы.

(живопись Таможенника Руссо). Вернувшийся в 1914 году из Франции Шагал частично застаёт события, знаменующие приход «нового искусства». Развитие русского авангардного искусства следует в том же направлении, что и европейский авангард. Здесь Шагал находит все те же характерные для мифологического искусства особенности, с которыми он столкнулся еще в Париже: это и тяготение к примитиву, и особая пространственно-временная структура, и уже упомянутая выше театральность.

Одним из самых ярких художественных объединений этого времени, проводивших в жизнь новые принципы восприятия и трактовки материала, был «Бубновый валет» (к которому принадлежали П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, И. И. Машков, Р. Р. Фальк). Название группы «Бубновый валет», придуманное М. Ларионовым, обозначает обманщика, шулера. Игральная, дразнящая манера поведения «Бубнового валета» брала свое начало в идеях футуристов. В выставке 1910 года приняли участие группа экспрессионистов (в том числе В. Кандинский), группы Петра Кончаловского и Михаила Ларионова. Их объединил интерес к городскому фольклору, лубку, детскому рисунку, балаганному театру и различным формам наивного искусства. Именно за счет народной традиции художники стремились обновить художественный язык, формируя свое собственное видение. Элементы архаизации в народном духе накапливались в русском искусстве не только в живописи. Интерес к народному примитиву мы можем увидеть в музыке и музыкальном театре, в частности, в «Золотом петушке» Римского-Корсакова (1907–1908). Фигуры персонажей (особенно царя Додона) характеризовались по-лубочному упрощенными очертаниями: «любовную арию царя из второго акта композитор построил на мотиве общеизвестной частушки о чижике – “дурачком переборе” двух-трех интервалов, своеобразном пределе музыкальной элементарности»²¹³.

Шагалу оказывается близок этот интерес к примитиву, причем он не заимствует его, а самостоятельно открывает еще в своем раннем творчестве. В некотором смысле мастер «опередил» русское художественное сообщество, заинтересовавшись русской религиозной живописью уже в 1900-х годах. Русские современники Шагала²¹⁴ ориентировались в своем творчестве на иконописную традицию, каждый по-своему интегрируя ее в своем творчестве. Например, В. Кандинского икона интересовала как форма, воссоздающая трансцендентное, а К. Малевич создавал особые «иконные структуры».

Интерес художников к иконописи в начале века связан еще и с тем, что именно в это время реставраторы научились размягчать и снимать с древних икон потемневшую олифу, делавшую в течение многих веков изображение недоступным для восприятия. Иконы были покрыты слоем копоти, а серебряные и золотые оклады почти полностью скрывали

²¹³ Пospelов Г. Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. М.: Наука, 1999. С. 72.

²¹⁴ К.С. Петров-Водкин, А.В. Лентулов, М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, К.С. Малевич.

изображение. И лишь на выставке 1913 года в Москве впервые расчищенные (и часто – освобожденные от позднейших записей) иконы предстали перед восхищенными зрителями во всем своем колористическом великолепии. Эта выставка стала значимым событием в культурной жизни России и оказала значительное влияние на художников-авангардистов, в числе которых были Наталья Гончарова, Казимир Малевич, Владимир Татлин и другие.

Свое знакомство с иконописью Шагал начал в Витебске: в ее церквах было множество икон, привезенных непосредственно из России, а также из Польши. Шагал видел в иконописи не только источник стиля, но и образ восприятия мира. Икона – тоже своего рода послание, выраженное с помощью особых – знаково-символических художественных средств и метафор. Шагала пленяла простота и экспрессия, а также богатство красок русских икон. В 1973 году, оказавшись в зале икон в Третьяковской галерее, художник воскликнул: «Вот настоящее искусство! ... Икона – это лучшее, что создано в России»²¹⁵.

Влияние русской иконописной традиции на творчество Шагала раскрывается в статье Миры Фридман «Иконопись и русское народное искусство как источники картин Шагала»²¹⁶. Самый известный среди искусствоведов пример – сходство картины 1913 года «Беременная» (Стеделек музей, Амстердам) (рис. 6) с иконографией Знамения (рис. 7)²¹⁷. Влияние иконописи особенно заметно в формировании художественного пространства на картинах Шагала. Так же, как и иконописцы, он сознательно отвергает законы перспективы, разрывая пространственную связь между передним и задним планом. Шагал часто располагал главные фигуры по центру и делал их крупными, а второстепенные изображал маленькими и окружал ими центральных персонажей (пример такой композиции можно обнаружить в «Белом распятии» 1938 года). К иконописи отсылают и отдельные мотивы, например часто встречающееся у Шагала изображение парящего в небесах ангела, держащего букет или музыкальный инструмент.

Отсылки к иконописной традиции можно встретить вплоть до позднего периода творчества мастера: так, полотно из цикла «Библейское послание», представляющее сцену явления Аврааму ангелов, очевидным образом вдохновлено «Троицей» А. Рублева и сочным красно-золотым колоритом русских икон.

Не менее важным «народным впечатлением» для Шагала был лубок, причем как русский, так и еврейский. Искусство лубка часто шло рука об руку с иконописью и заимствовало многие ее черты: праздничное звучание колорита, склонность к чистым краскам, любовь к миниатюрной технике, отдельные приемы изображения человеческих фигур, животных, растений. Изначально лубок действительно был связан с религиозным искусством, но

²¹⁵ Володарский В.М. Доклад «Марк Шагал и Государственная Третьяковская галерея» // Шагаловский сборник. Шагаловские дни в Витебске (стенограмма), 1991.

²¹⁶ Friedman M. Icon Painting and Russian Popular Art as Sources for Some Works by Chagall // Journal of Jewish Art. 1978. №5.. P. 94–107.

²¹⁷ Там же. P. 96.

постепенно приобрел политический характер (особенно во времена Петра I, когда с помощью лубка выражали поддержку или высмеивали решения царя). В середине XVIII века лубок становится преимущественно комическим народным жанром со своими устоявшимися персонажами и сюжетами. Некоторые изображения тиражировались множество раз с небольшими изменениями, постоянно воспроизводились одни и те же мотивы в сходной стилистике. По таким принципам развивалось и искусство самого Шагала: постоянные персонажи его работ перекочевывали из одной картины в другую, они всегда оставались узнаваемыми. Именно эта черта наиболее важна для понимания мифологического основания искусства мастера, Шagal не просто использовал фольклорные мотивы, а воспроизводил саму структуру образного мышления народного искусства.

В народном искусстве мастера привлекал отказ от натуралистического правдоподобия, стремление передать не внешнюю форму, а сущностное содержание, наивность и идеалистичность фольклорного искусства, свободный полет фантазии. Но народный примитив никогда не был для художников начала XX века предметом копирования: они стремились изображать жизнь так же непосредственно, как это делали народные умельцы, их задачей была не стилизация, а «вчувствование», передача мифологического видения мира «изнутри».

Переломным моментом для русской культуры и жизни русского общества стала революция 1917 года. Революцию семья Шагалов встретила в столице. После революции Шagal получает предложение вернуться в Витебск, но уже в должности «комиссара народных искусств». Художник принимает столь лестное предложение и возвращается в родной город. В Витебске Шagal организует Витебское народное училище, музей, руководит украшением города к первой годовщине революции. В числе приглашенных Шагалом в училище преподавателей был и легендарный супрематист Казимир Малевич.

Казимир Северинович Малевич (1878–1935) – художник, невероятно далекий от мира Шагала и вместе с тем необычайно ему близкий. Его появление в Витебском училище неожиданным образом повлияло на дальнейший творческий путь Шагала. Малевич приобрел огромную популярность среди учеников училища, и к 1920 году сложилась мощная «супрематическая» оппозиция самому Шагалу. Противостояние двух художников и двух художественных систем закончилось отъездом Шагала в Москву. А. Эфрос настаивает на чисто художественных причинах этого конфликта: беспредметная абстрактная живопись К. Малевича столкнулась со сказочным «неореализмом» Шагала:

«Он (*Шагал – М. Б.*) был советским комиссаром искусства. Но затем он пресытился и сложил с себя бремя высокого звания. Так по крайней мере он рассказывал. Правдой было то, что после двух лет правления его сверг супрематист Малевич. Он отбил у него учеников

и захватил художественное училище. Он обвинял Шагала в умеренности, в том, что он всего-навсего неореалист, что он все еще возится с изображением каких-то вещей и фигур, тогда как подлинно революционное искусство беспредметно. Ученики верили в революцию, и художественный модернизм был для них нестерпим. Шагал пытался произносить какие-то речи, но они были путанны и почти нечленораздельны. Малевич отвечал тяжелыми, крепкими и давящими словами. Супрематизм был объявлен художественной ипостасью революции. Шагал должен был уехать (я чуть было не написал бежать) в Москву»²¹⁸.

История противостояния двух художников, произошедшая в Витебске – это одновременно история противостояния двух художественных систем. Шагал – художник, ориентированный на мир материальных вещей, создающий свои вселенные из простых бытовых образов, а Малевич – художник абстрактных форм, чей космос максимально далек от того, что можно увидеть на земле. Как замечает С. П. Батракова, «замыслы Малевича поистине космичны. «Все или ничего» – могло бы быть его лозунгом»²¹⁹. То же самое можно сказать и применительно к Шагалу. Для настоящего исследования особенно важен тот факт, что оба мастера стремятся к творению мира в рамках своей собственной художественной системы – «страстная, не терпящая компромиссов идея созидания новой Вселенной (новой культуры, нового человечества) – предел авангардистских амбиций»²²⁰. Конфликт Малевича и Шагала был неизбежен: разве могли два Творца, два создателя Вселенных ужиться в маленьком Витебском училище? Супрематизм Малевича, как наиболее абстрактный и потому универсальный образ творимой вселенной оказался понятнее большинству молодых художников, и Шагал был вынужден отступить с поля битвы.

В июне 1920 года Шагал принимает решение переехать с семьей в Москву. Там художник обращается к театральной работе: он готовит декорации для спектаклей и расписывает зрительный зал Камерного еврейского театра. Затем некоторое время Шагал работал в Малаховке, где учил рисованию еврейских детей из колонии для беспризорников.

В 1922 году Шагал принимает решение покинуть Россию. Летом того же года при содействии Луначарского Шагал организует выставку своих картин в Литве, в Ковно. Он получает въездную визу, а известный коллекционер Каган-Шабшай помогает художнику оплатить поездку. Шагалу удалось вывезти с дипломатической почтой шестьдесят пять картин. Сразу после выставки в Ковно Шагал направился в Берлин, где в 1914 году оставил свои картины для выставки. Правда, ни денег, ни картин, написанных в Париже во время первого путешествия, Шагалу в Берлине вернуть не удалось, однако он обнаруживает, что стал знаменитостью. После его скорого отъезда на родину в 1914 году пошли слухи о том, что

²¹⁸ Эфрос А. Профили: очерки о русских художниках. М.: Азбука-классика, 2007. С. 202-203.

²¹⁹ Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. С.53.

²²⁰ Там же. С.54.

Шагала призвали на войну и он погиб. Его картины тут же взлетели в цене, а сам художник благодаря нелепой ошибке снискал славу еще при жизни.

В первое время по приезде из Берлина в Париж Шагал с женой и маленькой дочерью жили в «Отеле Медикаль», захудалом пансионате, который приютил многих приехавших в столицу Франции художников. В 1924 году материальное положение Шагалов улучшилось, и они переехали в комфортную мастерскую на авеню Д'Орлеан.

Шагал получает все больше новых заказов, в том числе заказы на иллюстрации. Книжная графика становится для художника новым важнейшим этапом в художественной биографии. Как пишет биограф Шагала Дж. Уилсон, «в Париже в бушующие двадцатые годы у Шагала были и любовь, и слава. Он заключил надежный контракт с галереей Бернхайма-младшего, влиятельные критики, в том числе Андре Сальмон и Филипп Супо, упрочивали его репутацию и пели ему хвалы во множестве статей и монографий»²²¹.

1920-е годы – это время разработки привезенных из Витебска сюжетов и мотивов, а также начало работы в технике гравюры. Шагал готовил иллюстрации к басням Лафонтена, а также цикл иллюстраций к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя. В это время художник много путешествует по Франции, он посещает Иль-де-Франс, Нормандию, Бретань, Овернь, Савойю, побережье Средиземного моря. Художник заводит новые и обновляет старые знакомства в кругу парижской художественной богемы: он представлен П. Пикассо, А. Матиссу, Ж. Руо, П. Боннару, М. Вламинку, А. Майолу, А. Мальро и многим другим выдающимся современникам.

²²¹ Уилсон Дж. Марк Шагал. М.: Книжники, 2014.

§ 1.4. Интерпретация мифа в произведениях Марка Шагала 1900-1930-х годов (живопись, графика)

1.4.1. Бриколажная логика (принцип «все во всем»)

Целостный характер и универсальность восприятия, свойственная мифологическому сознанию, были перенесены Шагалом в сферу изобразительного искусства. Мифологический универсализм у Шагала реализуется через принцип всеобщей взаимосвязи образов и мотивов (принцип «всего во всем»). Мир дан в мифе «весь и сразу», причем связи между отдельными фактами, событиями и предметами выстраиваются не логически, а ассоциативно, эмоционально. Мир Шагала подчиняется сказочной иррациональной логике мифа: в нем не действуют законы притяжения, его герои с легкостью поднимаются в небеса, в буквальном смысле теряют головы, да и сам мастер заявляет вдруг о том, что «никакой я не художник, а что-то вроде коровы»²²². Мифический принцип организации образных связей Шагал широко использует в своей автобиографии, задавая, таким образом, мифический способ восприятия своих картин. Аллюзии, которые в мифе возникают в причудливом порядке, связывая все со всем, подсказываются зрителю самим художником:

- «Из нашего окна открывался вид на церкви, заборы, лавки и синагоги. В этом было что-то изначальное, простое и вечное, как на фресках Джотто»²²³.
- «На картинах флорентийцев бывают такие второстепенные персонажи с нестриженными бородами, карими и в то же время как будто пепельными глазами и лицами цвета жженой охры в буграх и морщинах – вот примерно так выглядел мой отец»²²⁴.
- «Как если бы персонажи Мазаччо или Пьеро делла Франчески ожили среди бела дня на улочках Лиозно. Мне кажется, мы бы подружились»²²⁵.
- «Застолья в нашем доме напоминали мне натюрморты Шардена»²²⁶.

Мифологическую структуру отличает также наличие аллюзий на заданные извне мифологические циклы или литературные произведения, на другие произведения искусства или на отдельные элементы внутри самого рассматриваемого произведения. Причем никакой логической связи между элементами не прослеживается, эта связь кажется случайной для внешнего наблюдателя. Шагал часто сознательно включал в свой миф элементы чужих

²²² Шагала М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 87.

²²³ Там же. С. 32.

²²⁴ Там же. С. 33.

²²⁵ Там же. С. 39.

²²⁶ Там же. С. 89.

мифологических и художественных систем. Художник вводит мифологическое, согласуясь с законами народно-поэтического мышления, сквозь их призму постигая «логику чуда». Уже в 1911 году у Шагала появляется образ быка с человеческим туловищем – предтечи Минотавра, который станет знаковым для искусства XX века благодаря Пикассо. Благодаря этому образу в картине «Посвящение нареченной» возникает важная для художника тема соотношения мужского и женского начал, которые на этот раз находятся в состоянии противоборства. Мужское начало Шагалом свободно представляется с помощью образа животного: огромного быка с человеческим туловищем²²⁷.

Шагал часто ведет диалог с произведениями других авторов, например, картина «Двойной портрет с бокалом вина» (1917, Музей современного искусства Центр Жоржа Помпиду, Париж) (рис. 8) – не что иное, как шуточный диалог с шедевром Рембрандта «Автопортрет с Саскией на коленях» (Дрезден, Галерея старых мастеров). На картине Шагал и Белла образуют гибкую, трепещущую вертикаль, соединяющую землю и небо, городские крыши и купола с ангельскими сферами²²⁸.

1.4.2. Пантеизм в мифологии Марка Шагала: человек и природа

Одним из важнейших проявлений мифологического начала в творчестве художника является воссозданное им мифологическое единство человеческого и природного миров, своеобразный пантеизм. Целостность мировосприятия находит отражение в многочисленных образах природы (прежде всего, в образах животных), органично включенных в художественный универсум мастера. Художник выходит за пределы повседневной логики и добирается до стихийных основ бытия, где все сущее в равной степени одухотворено. Истоки этого стихийного чувства жизни и пантеистического взгляда на мир – в рассмотренной нами ранее хасидской культуре. С точки зрения хасидизма все мироздание в равной степени одухотворено, наполнено божественным присутствием.

Уже в самых ранних работах «первого русского периода» (до 1911) Шагал демонстрирует воспринятый в хасидской культуре пантеизм. Так, картина 1908 года «Смерть» («Покойник», Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж) (рис. 9) изображает таинство смерти, которая представлена мастером как великое и загадочное событие. Картина была создана во время обучения в школе Е. Н. Званцевой, и, по словам Л. Вентури, в ней заключены «все основные элементы мышления Шагала»²²⁹. Покойный лежит,

²²⁷ Этот же образ можно встретить и у П. Пикассо в его знаменитой «Минотавромахии».

²²⁸ В более поздних картинах эта же пространственно-смысловая роль будет вложена в образ лестницы Иакова.

²²⁹ Venturi L. Modern painters. Scribner; First Edition, 1947. P. 24.

прикрытый простыней, его в соответствии с традиционным похоронным обрядом окружают зажженные свечи. Шагал, однако, не следует целиком предписанному иудаизмом ритуалу: иудейская религия максимально разграничивает мир мертвых и мир живых, стремясь оградить живых даже от визуального контакта с мертвым телом (согласно традиции, лицо покойника должно быть прикрыто). Шагал же «открывает» перед зрителем реальность смерти, сдергивая покрывало с лица покойника. Окруженные бликами горящих свечей, мистическим светом горят глаза покойника, мертвая тишина, зловещие землистые краски, – все это создает напряженную, пугающую атмосферу. Фигура покойника – самый экспрессивный элемент картины (хотя по идее она должна быть пассивна): она несет в себе мистическое чувство смерти как перехода в иную сферу бытия.

Второй яркий элемент картины – это воздевшая руки к небу, как античная плакальщица, рыдающая женщина, воплощенный вопль живых. Ее белая юбка и зеленая кофта – самые яркие цветовые пятна в картине. Взрыв отчаяния, охватившего женщину, нарушает привычный порядок вещей: с окна падают горшки с цветами, убегает с улицы и словно с холста мужчина (мы видим его ноги). Фигуры и предметы имеют как бы собственную ориентацию в пространстве, хотя и образуют в конечном счете некое цветопластическое целое. На картине представлены две стороны человеческого существования: жизнь и смерть, мужское и женское, крик и мертвенная тишина. Мотивом, объединяющим эти две грани мироздания, как раз и является мир природы, включенный в изображение в виде образа земли: в то время как умерший отдан земле, подметальщик сметает с нее мусор, а скрипач играет, и над ней разливается мелодия его скрипки. В итоге рождается законченный и внутренне логичный образ, в котором выражено и потрясение, принесенное смертью, и восприятие ее лишь как звена в бесконечном круговороте бытия.

Как замечает Зива Амишай-Мизелес²³⁰, значительная часть содержания этой картины скрыта в идишской идиоме «мертвая улица». Работа чаще всего интерпретируется в контексте детских воспоминаний художника о местечке, изложенных в автобиографии художника:

«Я не понимал, как может живое существо взять и умереть. Конечно, похороны я видал и раньше. И мне всегда хотелось поглядеть на покойника. Любопытно и страшно. Однажды ранним утром, еще до зари, под нашими окнами раздались крики. При слабом свете фонаря я еле разглядел бегущую по пустым улицам женщину. Она размахивала руками, рыдала, заклинала, чтобы кто-нибудь – а все еще спали – спас ее мужа, как будто я или моя толстая кузина, свернувшаяся на соседней кровати, могли исцелить и спасти умирающего. Женщина бежала дальше. Ей было страшно оставаться с мужем одной. <....> Желтые свечки, цвет угасшего лица, уверенные движения стариков, торжественная невозмутимость их взглядов –

²³⁰ Amishai-Maisels Z. Chagall's Jewish in-Jokes // Journal of Jewish Art. 1978. Vol. 5. P. 78.

все убеждает и меня, и остальных. Конец. Все могут расходиться по домам, спать дальше или разжигать самовар и открывать лавки. Весь день дети жалобно и нараспев будут читать “Песнь Песней”. А покойный, с величаво-скорбным лицом, освещенный шестью свечами, уже лежит на полу. Потом его унесут. Я не узнаю нашу улицу. Не узнаю страшно воющих соседок. Черная лошадь, запряженная в похоронные дроги, не мудрствуя выполняет свой долг: везет человека на кладбище»²³¹.

Воспоминания, изложенные в «Моей жизни», не были призваны зафиксировать воспоминание о смерти, случившейся в Витебске, а служили своеобразным пояснением к созданной мастером картине. «Как можно нарисовать улицу одними физическими формами, без литературы? Как можно написать улицу черной, как труп, без символизма?»²³² – вопрошал художник. На идише фраза, которая описывает пустую улицу, дословно звучит как «мертвая улица». Как утверждает Зива Амишай-Мизелес, именно эта идиома натолкнула Шагала на метафору «черная, как труп, улица», и в свою очередь, заставила его изобразить покойника лежащим прямо на земле. Восстановленная исследовательницей ассоциативная цепочка демонстрирует имманентный мифологизм, свойственный художественному мышлению мастера: у Шагала образы возникают как буквальная изобразительная реализация метафоры.

«Революция видения», пережитая художником в первый парижский период (1911–1914), затрагивает и мифологическую линию в его творчестве. В Париже разворачивается с особой силой еще один важнейший для Шагала мотив: в его художественный мир входят изображения животных. Они становятся важнейшей составляющей искусства мастера: шагаловские коровы, козы, петухи, лошади и львы в своей мифологичности и жизненности кажутся прямым продолжением народной традиции его детства. Изображения животных традиционно украшали надгробия, а также ритуальные и бытовые предметы повседневной еврейской жизни.

Животные на картинах Шагала имеют равные права с людьми. В своих картинах мастер разыгрывает ситуацию «само собой разумеющегося» вхождения животных в жизнь людей: таковы «Корова в комнате» (1911) и «Желтая комната» (1911) (рис. 10). Художник смещает грани реальности, утверждая фантастическое единство мира человека и животных как единственно реальное. В «Желтой комнате» изображена, на первый взгляд, банальная бытовая сцена: окрашенная в желтые тона комната, в центре стол с чашками и самоваром, за столом сидит женщина, мужчина движется к двери. Иррациональное начало у Шагала проявляется постепенно: у женщины голова изображена вывернутой сверху вниз, в комнате спокойно лежит корова, а стол скошен, словно вот-вот взлетит, и лишь какая-то невероятная сила не дает

²³¹ Шагал М. Моя жизнь [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.m-chagall.ru/library/Moja-zhizn.html> (дата обращения: 13.08.20015).

²³² Цит. по: Amishai-Maisels Z. Chagall's Jewish in-Jokes // Journal of Jewish Art. 1978. Vol. 5. P. 78.

чашкам упасть на пол. В окне виднеется то ли солнце, то ли луна, освещающая деревню, охваченную пожаром. Изображенная здесь корова – дань древнему сказочному представлению о природе чудесного, фольклорный мотив, прочувствованный Шагалом из его необозримых глубин.

Одна из самых ярких работ «парижского периода», демонстрирующая взаимоотношения мира природы и человека – картина «Я и деревня» (1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк) (рис. 11). В полотне нет четкого деления на земную и небесную сферы, на природное и социальное. «Я и деревня» являет собой соединение микро- и макрокосма, образ целостного мироздания.

Сквозь этот основной план картины проглядывают то ли другие события, то ли воспоминания главных героев: женщина, доящая корову, крестьянин, возвращающийся с покоса, и его жена, хаотично разбросанные очертания домишек и церквей. Парафразом этого бытового плана выступают явления космического масштаба: в этом же образном пространстве художник изображает одновременно луну и солнце. На переднем плане изображено дерево, в работах 1960-х годов именно дерево станет емким символом жизни, деревом познания из райского сада.

Интересно, что на шее главного героя, представляющего «Я», прозвучавшее в названии работы, висит христианский крест, а на его пальце отчетливо видно кольцо с шестиконечной звездой Давида. Как замечает Зива Амишай-Мизелес²³³, такая двойственность отражает внутреннее состояние художника, только что приехавшего в Париж и из преимущественно еврейского окружения попавшего в христианскую культуру Западной Европы. Шагал старается примирить эти два мира и в своем сознании, и в своем творчестве.

Определяющая структуру композиции картины форма круга является воплощением некоего надмирного закона, универсального единства. Фрагментами этого круга являются профили человека и коровы, символизирующие единство человеческого и природного, эта связь подчеркнута визуально: художник соединяет взгляды человека и животного тонкой линией.

Животные в творчестве Шагала занимали совершенно особое место. В духе народной традиции звери были растворены в космических стихиях и несли сакральное значение. Так, петух – один из любимых персонажей мастера, был не только символом огня и времени, но и главным действующим лицом религиозного ритуала искупления, проводившегося в канун Судного дня. На петуха перекладывали человеческие грехи и приносили его в жертву со словами «муж вместо мужа». К животному миру в фольклорной традиции апеллировали и многие современники мастера: Н. Пиросмани, А. Руссо, Е. Честнякова. С. Есенин уподоблял

²³³ Amishai-Maisels Z. Chagall's Jewish in-Jokes // Journal of Jewish Art. 1978. Vol. 5. P. 82.

небо вымени, звезды – сосцам, а ягненка в животе беременной овцы связывал с именем Бога (Тучи с ожерёба / Ржут, как сто кобыл, / Плещет надо мною / Пламя красных крыл. / Небо словно вымя, / Звезды как сосцы. / Пухнет Божье имя / В животе овцы). Н. Заболоцкий писал о «волшебном лице коня» и о быке, в котором «заключено безмолвие миров». Человек, находившийся в центре шагаловского мира, таким образом, виделся мастеру одной из граней мирового бытия.

Возвращение в 1914 году в Россию совпало с обращением художника к пейзажной традиции. Пейзаж у Шагала никогда не остается просто фоном, живописным задником картин. Обозначая природный мир, пейзаж всегда оказывается одним из важнейших «действующих лиц» его работ. Художник воспринимает мир как сложнейшее переплетение образных взаимосвязей, где человек и природа составляют единое целое. Картина «Лежащий поэт» (1915, Галейрея Тейт, Лондон) (рис. 12) демонстрирует это двуединство человеческого и природного. Перед нами раскинулся удивительно яркий и сочный мир природы: пронзительно-зеленая трава, нежно-розовое небо, дымчатые контуры деревьев и резко очерченные фигуры животных, мирно пасущихся на поле. На переднем плане этой идиллической картины Шагал расположил лежащую человеческую фигуру, того самого «поэта», который прильнул к земле как к источнику творческой силы. Природа трактована художником достаточно условно, это не натурный портрет сельской жизни, а символ природы вообще, ее абстрактный, сублимированный образ. Для Шагала было важно подчеркнуть взаимное проникновение мира человека (причем, человека не простого, а связанного с миром искусства, человека-творца) и мира природы: поэт вдохновляется гармонией природного бытия, а оно, в свою очередь может быть рассмотрено как порождение его творческой фантазии. И действительно, данный в картине образ природы может быть прочитан и как поэтические мечты лежащего на траве человека. Одухотворенность природного универсума приближает к пантеистическому восприятию мира.

Один из самых ярких примеров такого восприятия дан в картине «Ландыши» (1916, ГТГ) (рис. 13). Натюрморт представлен Шагалом как онтологически сильный образ, сходный по мощи своего воздействия с «Подсолнухами» или «Ирисами» Ван Гога. Ландыши Шагала живут своей собственной жизнью: они вздымаются вверх, словно языки пламени, наполняя движением всю композицию, а два ярких розовых банта на корзине добавляют образу эмоциональности и дарят ощущение весеннего обновления, праздника жизни. Ландыши у Шагала похожи на весенний лес, освещенный солнцем.

Важнейшим мотивом полотен 1915–1917 годов стало изображение природы как образа потерянного Рая. Серия так называемых «дачных картин»²³⁴ – «Окно на даче» (1915, ГТГ) (рис. 14), «Дача (за домом)» (1917, Государственная картинная галерея Армении, Ереван) (рис. 15), «Интерьер на даче» (1917, Музей-квартира И. Бродского, Санкт-Петербург), «Интерьер с цветами» (1917, Музей-квартира И. Бродского, Санкт-Петербург) (рис. 16) – изображает жизнь влюбленных на лоне природы (в 1915 году Шагал и Белла поженились, и это были самые яркие и романтические годы их совместной жизни). Жизнь влюбленных у Шагала ассоциировалась с райским садом, и подтверждение тому – райский сад, который возникнет потом в Библейском послании. Там, как и на шагаловской даче, будут царить двое влюбленных, только на этот раз это уже не художник с женой, а прародители человеческого рода, Адам и Ева. Соединение двух начал, мужского и женского, было для мастера одной из ключевых тем. Этот мотив является своеобразным продолжением космогонии художника: космос творится именно в результате соединения двух начал – мужского и женского. Источник такого представления – в иудейской философии, рассматривающей единство мужчины и женщины, мужа и жены как базовое онтологическое отношение, существующее в мире. Человек может обрести себя и выстроить свои отношения с Богом только через пребывание в паре, в семье. В духе иудейского мировоззрения брачный союз для Шагала – это не просто один из аспектов человеческого существования, а нечто, лежащее в основе мироустройства. Любовь преодолевает изначальный дуализм, разорванность бытия, возвращая его героев к состоянию абсолютного единения (то есть, по сути, к «мифическому» состоянию мира). Эта принципиальная установка иудаизма находит отражение в мифологии Шагала, в его образе мира, сотканного из двух начал. Поэтому даже в таком «реалистическом» цикле, как «дачные работы» конца 1910-х годов, у Шагала все равно постоянно возникают фантастические мотивы. Так, в картине из Третьяковской галереи «Окно на даче. Заольшье» в окно заглядывает странная фигура, составленная двумя профилями – Шагала и его жены. Будто бы завещанное Торой объединение мужчины и женщины уже произошло, и в «райском саду» Заольшья Марк и Белла сливаются в единое целое. Единство человека и природы у Шагала неотделимо от единства влюбленных.

В работах 1920–1930-х годов Шагал продолжает разработку анималистических и пейзажных мотивов, возникших в его раннем творчестве. Его образы приобретают большую камерность и утонченность, на смену смелым экспериментам с цветом и формой приходят выразительные и лаконичные образы. Вместе с воспоминаниями о русской природе родного местечка на картинах мастера все чаще появляются образы французской природы. Одним из

²³⁴ В 1916 году у супругов Марка и Беллы родилась дочь Ида, и они проводили летние месяцы в загородном домике.

главных элементов природной мифологии Шагала становятся букеты, воплощающие чудо цветения жизни, которые сам мастер называет «опытами в цвете и свете»²³⁵.

Важнейшей компонентой художественного мира мастера продолжают оставаться животные, существующие в нем наравне с человеком. Так, в литографии «Женщина и свиньи» (рис. 17) животные даны в виде сияющих белой и зеленой фигур на загадочном темно-синем фоне, и их свечение напоминает сверкание драгоценных камней. Свиньи изображены мастером как волшебные существа, чье «инобытие» преодолевается любовью человека²³⁶. Тема взаимоотношений человека и животных находит продолжение в серии работ на тему цирка, а также серии иллюстраций к «Басням» Лафонтена. В офортах к Лафонтену животные занимают ключевое место, и при всей натуралистичности их изображения кажутся по-настоящему сказочными. Шагал выявляет скрытые мифологические основания искусства Лафонтена.

1.4.3. Время мифа

К теме времени Шагал обращается уже в самом раннем творчестве, в частности итог его петербургских лет, картина «Рождение» (1910, Цюрих, Кунстхаус) (рис. 18), представляет акт великого житнетворения, сопоставимого по масштабу с созданием мира. Тема рождения была распространена в символистском кругу, с которым Шагал, несомненно, был знаком. Однако интерпретация этого сюжета мастером далека от сложных метафор символистов, его «Рождение» построено на простейшем бытовом эпизоде. В левой части картины показано рождение ребенка: роженица на запачканных кровью простынях и повивальная бабка, держащая младенца. Ложь и фигура роженицы, по-видимому, написаны под влиянием рембрандтовской Данаи, которую Шагал мог видеть в Эрмитаже. Из-за полога кровати выглядывает мужчина. Согласно законам иудаизма, мужчина не имеет права присутствовать при родах, здесь же нарушение этого запрета, очевидно, трактуется не просто как обыденное любопытство, но как желание героя почувствовать себя причастным великому таинству, происходящему в его доме. Такая трактовка сюжета поддерживается и персонажами в правой части картины: в дверях столпились мужчины, которые, как и главный герой, не могут оставаться равнодушными к происходящему. Как пишет исследователь творчества Шагала Н. Апчинская, «мужчины в комнате, не случайно заключенные в круг золотистого света, проясняют для себя смысл происходящего и “толкуют” его, подобно талмудистам»²³⁷. Здесь ярко проявляется один из ведущих принципов эстетики Шагала – использование взятых из

²³⁵ Апчинская Н. Марк Шагал. Портрет художника. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 89.

²³⁶ Там же.

²³⁷ Там же. С. 17.

жизни обыденных бытовых деталей и привнесение в них бытийного, сакрального смысла. Как писал Я. Тугенхольд, Шагал «в маленьком провинциальном быту улавливает ... некое великое бытие»²³⁸. И уже в этой ранней картине проявляется существенная особенность космизма Шагала: он обращен не только вовне, к небесам и светилам, но и к земной повседневности. Художник очеловечивает космос и одновременно космизирует земное существование, все видится ему «с космической точки зрения»: рождение ребенка воспринимается как сакральное событие, которое можно «толковать». Безусловно, здесь имеет место и аллюзия на христианский сюжет рождения Христа. По крайней мере, масштаб образов здесь дан подобным евангельскому рассказу: рождение младенца – символ возникновения жизни вообще.

Дальнейшее развитие космогонические мотивы получили у художника во время учебы в Париже. Отныне Шагал выстраивает время в своем художественном мире именно по мифологическим принципам: мир творится здесь и сейчас, на глазах зрителя. В картине «Материнство» («Беременная», 1912–1913, Стеделек музей, Амстердам) (рис. 6) Шагал продолжает начатую еще в России тему сотворения человека как сотворения мира. В этой работе представлен космический по масштабам акт творения, причем на этот раз творение происходит в прямом смысле этого слова – во чреве женщины готовится к появлению на свет новая жизнь. Картина является парафразом православной русской иконы «Знаменье». Дитя с медальона на груди Девы Марии переместилось в более подходящее для него место – в утробу женщины. Интересно, что на картине Шагала лицо удвоено: одновременно мы видим женский фас и мужской профиль. Как будто Шагал стремится «объяснить» чудо непорочного зачатия, прибавляя к своей Деве Марии мужскую ипостась.

Шагал пренебрегает законами обыденного мира: живот женщины волшебным образом «просвечивает», и мы видим в нем уже довольно подросшего ребенка. В характерной для Шагала форме мысли-воспоминания возникает мужчина в двух ситуациях одновременно: то его голова в задумчивости повисает над избами, то он ведет куда-то лошадь. Картина обладает общим, объединяющим все фабулы, пространством и временем. Как пишет исследователь творчества М. Шагала Бенджамин Харшава, у Шагала было особенное функциональное чувство времени, все времена как будто параллельны в его сознании. Художник выстраивает свой текст не хронологически, вневременные образы и события значат для него гораздо больше.

Это пространственно-временное единство – также характерный признак мифологического начала. Художник сводит воедино разные времена, помещая их во вневременную мифологическую вечность. И в этой вечности из сакрального центра, которым становится сама беременная (точнее – ее чрево), разворачивается все: и изображенное на картине, и, вероятно, весь мир вообще. Над головой героини разверзается небосвод: красно-

²³⁸ Эфрос А., Тугенхольд Я. Искусство Марка Шагала. М.: Геликон, 1918. С. 20.

белые облака заряжают весь образ динамикой, зритель словно ощущает их движение. Для Шагала здесь особенно важна женская сущность как сущность творческая²³⁹: мать рождает жизнь, как художник «рождает» картины. Шагал высоко оценивал близость «началу начал», сопричастность художника «материнскому началу»: «У художника есть необходимость “быть в пленках”». Он всегда находится где-то возле юбок матери, очарованный ее близостью и в человеческом, и в формальном плане. «Форма – не продукт школьного обучения, а следствие этой погруженности в материнское начало»²⁴⁰, – говорит Шагал.

К образу мифологического времени художник неоднократно обращается с помощью сюжетов, связанных с райским садом. В акварели «Адам и Ева» (1910, частное собрание, Нью-Йорк) (рис. 19) Шагал апеллирует к библейским образам первых людей, обращая их в пожилую пару евреев, сидящих за столом с яблоками. Как и в начале времен, пожилая Ева протягивает Адаму запретный плод. Здесь Шагал не иронизирует – печальный мужчина в котелке устало взирает на зрителя, и сцена обретает дополнительные трагические смыслы. Кажется, этот круговорот бесконечен: тысячи новых Ев будут угощать тысячу новых Адамов – этот образ изъят из потока времени, даже современные костюмы участников не могут привязать его к конкретному историческому этапу. Как замечает Д. Сарабьянов, «конкретные эпизоды происходят у него в некоем безвременье или, вернее, надвременье. Категория времени истолковывается художником так, чтобы не возникало никаких помех художнической фантазии. Процесс постижения шагаловских картин происходит в таком временном измерении, которое мы могли бы назвать “свободным” временем»²⁴¹. Не случайно А. А. Каменский называет Шагала «художником первообразов»²⁴²: картинам мастера присуще мифологическое восприятие времени, бытие для него безгранично, а все формы жизни обладают вечной и незыблемой устойчивостью.

Позже, в 1911–1912 годах, Шагал разрабатывает второй вариант «Адама и Евы», который получил в окончательном варианте название «Посвящение Аполлинеру»²⁴³ (Стеделинк Ван Аббе Музеум, Эйндховен, Нидерланды, 1911–1912) (рис. 20). Эскизы показывают пройденный художником путь: от легкочитаемой иллюстрации – к философскому размышлению о сущности времени. Фигуры Адама и Евы помещены художником в центр круга, уподобленного циферблату часов, а сами герои напоминают стрелки на часах мироздания. Идея

²³⁹ Обычно исследователи указывают на сходство картины с византийскими и русскими иконами, где изображается Дева Мария с ребенком, заключенным в овал (мандорлу). Это иконография Богоматери Одигитрии, изображающая Марию в заступнической молитве. Но героиня Шагала сосредоточена на своем состоянии и ребенке, она даже указывает на него пальцем, фиксируя внимание зрителя.

²⁴⁰ Шагал М. Моя жизнь. [Электронный ресурс] URL: <http://www.m-chagall.ru/library/Moja-zhizn2.html> (дата обращения: 21.09.2015).

²⁴¹ Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 213.

²⁴² Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2005. С. 24.

²⁴³ Это полотно перекликается с первым полотном Библейского послания, где отсчет времени начинается с сотворения человека.

о первоначальном единстве мужчины и женщины, а также точное указание времени грехопадения, скорее всего, позаимствованы Шагалом в талмудической трактовке этого библейского эпизода. Как сказано в Мидраше, *в девятом часу* были предупреждены Адам и Ева, что они не должны вкушать плод с Древа познания, *в десятом часу* они вкусили, произошло грехопадение, и *в одиннадцатом* они были изгнаны из Рая. Шагал одновременно изображает и создание женщины, и соблазнение Евой Адама, и наказание первых людей.

С созданием человека, разделением полов и грехопадением рождается и само время, но еще не все цифры на циферблате проступили. Перед нами ключевой момент: человечество вот-вот *утратит вечность и обретет историю*, кажется, что Шагал готов расстаться с мифологическим безвременьем и вступить в историческую перспективу. Именно это и произошло два года спустя по возвращении в Россию.

1.4.4. Мифология пространства

Мифологическая модель творчества давала поэтам и художникам универсальный образ мира, объединяющий в себе и беспредельный космос, и обжитой мир человека. Приближение образа вселенной к критериям обычной земной жизни, космизированные образы обыденности встречаются, в частности, во французской поэзии начала века, у знакомых Шагалу Г. Аполлинера и Б. Сандрара. Сам Шагал активно использовал свободу в изображении пространства, предоставляемую мифом, отсюда его парящие над землей люди и вещи, парадоксальные головы, повернутые на 180 градусов, и проницаемые предметы. Изображение пространства у Шагала не подчиняется принципам «обыденной логики»: в нем не действуют законы земного тяготения, предметы перекошены, специально изменена их пространственная ориентация, животы героев просвечивают, а головы персонажей в буквальном смысле парят в воздухе. Несмотря на это, композиции шагаловских картин всегда выглядят целостными, едиными и завершенными. В картинах мастера процесс хаотического наслаивания планов и образов ощущается естественным благодаря слиянию земных реалий и космической масштабности образов.

Настоящую свободу в изображении пространства Шагал открывает для себя в Париже, столкнувшись с авангардным искусством (прежде всего, кубизмом). В одной из ключевых работ парижского периода, картине «России, ослам и другим» (1911, Национальный музей современного искусства, центр Жоржа Помпиду, Париж) (рис. 21) на основе простейшего бытового сюжета мастер разворачивает драму космических масштабов. Крестьянка, минуя церкви и дома, направляется к корове, чтобы ее подоить, но обыденность переиначивается фантазией: корова оказывается на крыше дома, а женщина с ведром отрывается от земной

тверди и взлетает в небо. В картине присутствуют дополнительные смыслы, связанные с идишским фольклором²⁴⁴. «Слетающая с плеч голова» – это идишское выражение, обозначающее мечтания и фантазии: и действительно, доярка уносится куда-то далеко от родной деревни, в космические пространства. Взлетающая доярка и корова на крыше, несомненно, связаны и с идишской байкой о глупом крестьянине, который увидев, что его доярка взобралась на крышу, вместо того, чтобы снять ее оттуда и отправить доить молоко, затащил на крышу еще и корову.

Композиция с коровой и пьющими ее молоко телятком и младенцем восходит к римскому сюжету о Ромуле и Реме, воспитанными волчицей. Причем зеленый цвет, которым окрашены ребенок и теленок, говорит об их юности и незрелости («зеленый» и в русском, и в идише означает «молодой, неопытный»). Красный цвет коровы также имеет символическое значение: красных коров приносили в жертву во времена существования Иерусалимского Храма. После разрушения Второго храма (70 г.) разговоры о красных коровах становятся синонимом пустого схоластического религиозного спора (религиозные авторитеты действительно спорили о том, как их выращивать и забивать).

И вместе с тем, помимо иронического слоя, в картине присутствует и серьезный: голова доярки отделяется от туловища и заглядывает куда-то за пределы видимого зрителю кусочка неба. Небо Шагал изображает черным цветом, вызывая ассоциации с безграничной темнотой космических просторов, а красно-зеленые треугольники, пронизывающие шагаловский космос, навевают ассоциации с образами далеких планет и звезд. Это «завоевание космоса» стало для Шагала главным способом приобщения к мифологическим началам. Лежащий в основе поэтики Шагала принцип «выхода за пределы» выражался также в постоянном нарушении привычного порядка вещей: в гротеске, неестественных позах персонажей, переворачивании всего и вся с ног на голову в буквальном смысле этого слова. Как пишет Н. Апчинская, «во всем этом проявлялась связь мастера XX века с древними религиозными ритуалами, в которых мир разрушался и создавался заново и моделировался процесс творения космоса из первоначального хаоса»²⁴⁵.

Шагал воплощает в своем искусстве «поток сознания», впоследствии осуществленный в литературе Дж. Джойсом. А. Ф. Лосев также отмечал эту удивительную особенность видения Шагала, вещи которого совершенно свободны от всяких условий и границ пространства «трех измерений». Философ определил среду, где находятся объекты изображения мастера, как «пространство представления», в котором вещи существуют не так, как они воспринимаются, но так, как они воображаются:

²⁴⁴ Amishai-Maisels Z. Chagall's Jewish in-Jokes // Journal of Jewish Art. 1978. Vol. 5. P. 83.

²⁴⁵ Апчинская Н. Марк Шагал. Портрет художника. М.: История искусства, 1995. С. 25.

«...пространство в некоторых случаях (Шагал) можно понимать как сновидческое. Тут – те же предметы, что и наяву, но вещи этого пространства совершенно свободны от всяких условий и границ пространства “трех измерений” и не нуждаются ни в каких механических усилиях для преодоления пространства. Такую “сдвинутость” и свободную сопоставленность предметов мы находим, например, у Шагала, у которого шествуют, как бы по воздуху Агасферы, мебель, люди, как бы повисая в воздухе. Это пространство не восприятия, но представления. Это – не то, как вещи существуют и как воспринимаются, но то, как они представляются»²⁴⁶.

Важным пунктом в рассмотрении мифологии пространства у Шагала является *смешение сфер реального и воображаемого*. Художник с легкостью преодолевает границу между видимым и воображаемым, достигая в результате мифологического единства. При этом сам Шагал всегда отрицал наличие «символического» и «фантастического» в своих работах, называя себя реалистом²⁴⁷: «Весь наш внутренний мир — это действительность, причем более, возможно, действительная, чем мир, который мы видим»²⁴⁸.

Истоки этого явления можно проследить и в европейской философии XX века. Традиционно считалось, что воображаемое и реальное разделены непроницаемой границей²⁴⁹. Однако в философии XX века происходит преодоление этой границы. В частности, в поздних работах М. Мерло-Понти грань между воображаемым и реальным стирается, благодаря введению деления на «видимое» и «невидимое», которые не исключают друг друга. Воображение открывает доступ к «невидимому», делает возможным переход от реального к воображаемому и наоборот. Одна из самых важных характеристик невидимого (то есть доступного с помощью воображения) – это его равный онтологический статус с «видимым» (то есть «реальным»). Именно наделение воображаемого характеристиками реального существования и составляет ключевую черту художественного метода Шагала.

Видимое и невидимое раскрывают дуальную сущность бытия, части которого находятся в постоянном диалектическом взаимодействии. И в этой ситуации художнику отводится важнейшая роль – именно с помощью воображения он оказывается в силах познать бытие в его целостности, открыть невидимое восприятию. Мерло-Понти утверждает исключительное право

²⁴⁶ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. [Электронный ресурс] URL: <http://psylib.org.ua/books/losew03/txt08.htm> (дата обращения 02.06.15).

²⁴⁷ Шагал М. Миссия художника. [Электронный ресурс] URL: <http://www.m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami40.html> (дата обращения 27.06.15).

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Такой точки зрения придерживался, например, Ж.-П. Сартр, который противопоставлял восприятие и воображение, проводя резкую границу между ними. С точки зрения Сартра, восприятие всегда постулирует объект как реальный, находящийся в данном месте, а объект воображаемый полагается как не-бытийствующий, не существующий.

познания мира именно за живописью: «Живопись одна наделена правом смотреть на все вещи без какой бы то ни было обязанности их оценивать»²⁵⁰.

Именно художественные образы «оказываются внутренним внешнего и внешним внутреннего, что делает возможным удвоение чувственного восприятия и без чего никогда не удалось бы понять то квазиналичное бытие и ту непосредственно наличную видимость, которые составляют всю проблему воображаемого»²⁵¹. Живопись выводит из области «невидимого» то, что недоступно заурядному зрению, она как бы «проявляет» мир во всей его целостности. Таким образом, *живопись уподобляется философии, а зрение оказывается «родом мышления»*²⁵², способностью быть вне себя самого.

Как отмечает И. Н. Духан, «живопись приближается к раскрытию подвижного становящегося многоголосия изначального бытия, открывая и собирая воедино образы мировой плоти. Искусство видимого или же близкая видимому литература (в частности, столь излюбленная философом [М. Мерло-Понти – М. Б.] проза М. Пруста) дает синтетический образ плоти мира в ее движении, сохраняя флюиды тончайших нюансов чувствования мира. Живопись делает видимым многообразие пространств и темпов мира, только здесь сопрягаются рефлексия, становление и длительность»²⁵³.

Мерло-Понти рассматривает искусство живописи как искусство временное, а потому охватывающее бытие в его становлении (эта характеристика бытия оказывается важнейшей для философии начала XX века). Живопись позволяет сделать «видимым» время, сделать его зримым и чувственным.

Главный символ творчества Шагала – его парящие над землей герои – знаменуют собой преодоление законов обыденной реальности и торжество свободы духа. Полет у Шагала – самое сильное проявление чувств, кульминация *психологического жеста*. Б. И. Зингерман указывает на связь между шагаловским пространством и идеей единого живописного пространства русской иконы²⁵⁴. Недостигаемый «верх», небесное, духовное, предельное воплощение божественной святости М. Шагал «одомашнил», поселив в него своих персонажей, позволив им взлететь. Небо Шагала – свободная стихия, где козы, петухи, цветы, люди, горшки парят в одном пространстве, словно совершенно позабыв, что пространство это – сакрально. А профанный «низ» – пейзажи Витебска, маленькие, прилепившиеся друг к другу домишки,

²⁵⁰ Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 12.

²⁵¹ Там же. С. 17.

²⁵² Там же. С. 27.

²⁵³ Духан И.Н. Мерло-Понти и Сезанн: к становлению феноменологии видимого // Историко-философский ежегодник. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. С. 201.

²⁵⁴ Зингерман Б. И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М.: Союзтеатр, 1993. С. 257.

поднимаются художником из земли, обыденности до уровня сакрального истока, начала начал. Разделенный на верх и низ, мир Шагала таит в себе необходимость полета.

«Перевернутость» вверх тормашками изображений на картинах Шагала часто создается мастером путем простого переворачивания холста в процессе работы. Г. Вальден, устроивший в 1914 году в Берлине первую выставку художника, включается в это «заигрывание с пространством» и выставляет картину «Святой извозчик под Витебском» (1911, частное собрание) (рис. 22) перевернутой. Именно так она и вошла в историю искусства. Первоначально картина задумывалась как изображение мужчины, сидящего на стуле, с запрокинутой головой – благодаря такой точке зрения весь мир виделся герою (и зрителю) перевернутым.

Интересно, что в обоих положениях картины сохраняется изначальный замысел Шагала. В первоначальном положении извозчик сидит, опрокинувшись назад так, что его голова практически врезается в здание церкви. В положении, которая заняла картина после выставки 1914 года, устремленная вверх изогнутая фигура оказывается «коронованной» церковью. В любом случае, это соприкосновение может быть достигнуто только опрокидыванием или падением на землю, что приводит к идишской идиоме «с головой к земле, ноги идут в монастырь»²⁵⁵, которая описывает еврея, готового обратиться в христианскую веру. Таким образом, пространство у Шагала оказывается визуальным воплощением внутреннего состояния персонажа, который находится в шаге от принятия другой религии.

В картине «Над Витебском» (1914, частное собрание) (рис. 23) Шагал продолжает развивать тему преодоления земного тяготения. Но если в более ранних картинах мотив полета – это отражение безудержной фантазии художника, то здесь полет кажется событием вполне ординарным, ничуть не противоречащим общему спокойному облику картины. Важное место в ней занимает подробно выписанный витебский пейзаж с видом заснеженной улицы и Ильинским собором справа. И вот над этим достаточно реалистичным пейзажем взмывает странник с клюкой в руке и мешком за плечами. Здесь полет – зримая метафора гонимого народа и изгнанников, поднятых с насиженных мест войной (картина написана в годы Первой мировой войны).

Полет становится и метафорой любви. В знаменитой картине «С днем рождения!» (1915, Музей современного искусства, Нью-Йорк) (рис. 24) художник изображает влюбленную пару, которая сплетаясь воедино в вихреобразном потоке, несется за пределы пространства картины. Здесь важна полная естественность связи реального и сказочного: метафора не накладывается на изображение, не формируется исходной необычностью всей обстановки, а как будто вырастает из самой жизненной повседневности. На картине множество бытовых деталей,

²⁵⁵ Amishai-Maisels Z Chagall's Jewish in-Jokes // Journal of Jewish Art. 1978. Vol. 5. P. 78.

напоминающих картины старых нидерландских мастеров с воспроизведением реальной будничной среды, каждая вещь которой, являясь носителем скрытого смысла, превращает городскую комнату в место, где на наших глазах совершается чудо. Художник от натурального переходит к ирреальному. Бытовые подробности, приобретающие значение онтологических характеристик – это еще и наследие национальной традиции. Еврейское искусство, которое стало для Шагала творческой колыбелью, воспринимало бытовую среду важнейшей частью жизни человека, ведь именно здесь совершались божественные заповеди – мицвоты. Святость бытового, обыденного имеет исток в уже рассматривавшемся хасидском представлении о служении Богу. Вся окружающая реальность наделялась божественным присутствием. Ритуализация быта, возведение сюжетов повседневной народной жизни в мифологический ряд сближают живопись и графику Шагала с торжественно-простодушным искусством Н. Пиросмани. А отношение к быту как к священнодействию, поиск в стариках-евреях с соседней улицы черт Библейских Патриархов – с поздним творчеством Рембрандта. «Сакрализация быта и окружающей человека материальной, чувственной среды, уходящая корнями в ветхозаветную традицию, получает у Шагала жгучее, сверхактуальное обоснование: художник скорее ощущает его, чем осознает»²⁵⁶, – пишет Б. И. Зингерман. Здесь высвечиваются фундаментальные задачи творчества Шагала: изображение жизни вообще посредством изображения множества ее мельчайших деталей, хаотически сплетенных друг с другом, чтобы в итоге предстать в своем парадоксальном единстве.

Хотя многие персонажи Шагала с легкостью парили над землей, но как только речь заходит о реальном полете, Шагал вновь переворачивает все с ног на голову. В одной из поздних работ «Падение Икара» (1975, Центр Жоржа Помпиду, Париж) (рис. 25) герой греческого мифа Икар с помощью хитроумного механизма отрывается от земли, но его полет не может быть осуществлен, он падает, гибнет. Этот сюжет очень интересен для понимания творчества художника, поскольку Икар, пожалуй, единственный из героев Шагала, кто изображен не в полете, а в падении. В художественной вселенной мастера все те, кто не стремится к полету, тем не менее преодолевают законы земного тяготения: влюбленные пары, зеленолицые скрипачи и вечные странники с легкостью парят над землей. Икар, герой греческой мифологии, бросает вызов богам и стремится преодолеть земное тяготение с помощью рационального инструмента, но в мире Шагала полет Икара обречен, потому что законы его художественного мира – иррациональные, сказочные.

Еще одна характерная особенность пространства в картинах Шагала – смещение масштабов. Например, в рисунке «Человек с Торой», стремясь изобразить экстатический порыв молящегося хасида, художник вытягивает острый зигзаг его фигуры во всю высоту рисунка, а

²⁵⁶ Зингерман Б. И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М.: Союзтеатр, 1993. С. 258.

домики на его фоне выглядят крохотными. Тот же прием можно увидеть и в картине «Мать у русской печи» (1914) (рис. 26). На первый взгляд, Шагал воспроизводит бытовую сцену: около печки стоит женщина, очевидно, занятая приготовлением пищи. Но художник включает в картину также образ отца – маленького, крохотного по сравнению с огромной матерью человечка в углу картины. Шагал использует приемы «примитивного искусства», когда значимость героя определялась масштабом его изображения. Полностью условные пропорции, которые можно встретить лишь в иконописи или древнеегипетской живописи, у Шагала воспринимаются совершенно органично. Образ матери получает далеко не будничный смысл: ее идолообразная фигура навеивает ассоциации с Великой Богиней, архаическим воплощением главенства женского начала. Дополнительную значимость образу придает ярко-красный колорит картины, пространство вокруг героини словно горит. Такое отношение к женщине заложено в еврейской традиции, и в картине Шагал воссоздает свойственные его национальной культуре представления о мире. Такой же прием будет впоследствии использован в картине «Часы» (1914, ГТГ), но там место фигуры-идола займут огромные настенные часы – воплощение времени и погруженности во время человеческого существования.

Отдельной темой пространственного мифа Шагала становятся мифологизированные образы городов, с которыми была связана судьба мастера: Санкт-Петербург, Париж, Иерусалим и, конечно же, Витебск.

Образы родного города стали для художника одним из важнейших оснований его художественного мифа. Как пишет Л. Хмельницкая, «художник создал захватывающий в своей глубине и проникновенности миф Витебска, одновременно превратив его в неиссякаемый источник своего творческого вдохновения»²⁵⁷. Отличительной особенностью изображения Витебска у Шагала является документальность в передаче архитектурного своеобразия города (особенно в ранних работах). Так, в картине «Взгляд из окна в Витебске» (1908, Санкт-Петербург. Собрание З. Гордеевой) (рис. 27) мастер изобразил реальный вид, открывающийся из окон его дома на Покровской улице. В более поздней работе «Влюбленные над городом» (1915, ГТГ) (рис. 28) Шагал совмещает реальные образы городского пейзажа (Спасская церковь, кирпично-красное здание пивоваренного завода, дворец губернатора, дом Ленгельфельда, дом Алоновых) и фантастический полет влюбленной пары.

Как пишет Е. А. Сайко, «Витебск М. Шагала, будучи ведущим философским и художественным концептом в творчестве художника, – это отражение характерной для искусства Серебряного века интенции в восприятии отеческого дома, родной деревни, города,

²⁵⁷ Хмельницкая Л. О трех витебских пейзажах Марка Шагала. [Электронный ресурс] URL: <http://www.chagal-vitebsk.com/node/171> (дата обращения 03.06.15).

малой и большой родины как неиссякаемого источника гармонии <...> На протяжении всей своей творческой жизни художник «вспоминает» навсегда покинутый в 1920-х гг. Витебск с поразительными подробностями (биографический город присутствует практически в каждой из них). При этом интерпретация биографического города в творчестве Шагала явно выходит за жанровые рамки портрета, став для самого автора (и не только для него, но и для тех, кто познает его творчество) метафорическим пространством»²⁵⁸.

На протяжении всего своего творческого пути Шагал создает портрет родного города, который по сути являлся метафорическим автопортретом самого художника, а еще шире – мифом художника о городе. За годы работы реальные черты Витебска постепенно стирались из памяти художника (например, знаменитую «Обнаженную над Витебском» (1933) он писал по сохранившейся открытке), однако воображаемый Витебск постепенно становился более реальным, чем настоящий город из детства художника. Витебск у позднего Шагала выходит за рамки портретного изображения и становится мифом, рассказывающим о метафорическом пространстве воображаемого. Именно поэтому Витебск, возникающий в иллюстрациях к Гоголю или Лафонтену (а затем и к Библии), не кажется чужеродным элементом. В полотнах мастера предстает универсализированный образ Витебска и его пространства: от личного опыта и памяти Шагала переходит к типизированному образу города. Совершенно реальные очертания города были превращены художником в символ. За счет абстрактных, космических мотивов, которые вкрапляются в облик города, документальное фиксирование городского пейзажа становится мифом. Созданная Шагалом *мифологема Витебска* оказалась настолько мощной, что и по сей день город воспринимается в культуре сквозь призму шагаловских образов²⁵⁹.

Еще одной значимой мифологемой для Шагала был образ Санкт-Петербурга, хотя художник и прожил там совсем недолго. Как замечает Е. Б. Баснер, «Петербург <...> с самого начала предстал перед Шагалом в своем наиболее чистом мифологизированном облике: державного, холодного города, равнодушного к страданиям маленького человека»²⁶⁰ (восходящий, конечно, к «Медному всаднику» А. С. Пушкина). В качестве наиболее яркого примера воплощения мифологемы Петербурга исследовательница рассматривает картину «Зеркало» (1915, ГРМ) (рис. 29), где мастер изображает видение таинственной пустынной площади с колонной, напоминающей типичный петербургский городской пейзаж. Однако тема, которая разворачивается в «Зеркале», выходит за пределы собственно «петербургского мифа». Сквозь зеркальную гладь художник расширяет пространство, показывая зрителю новую часть

²⁵⁸ Сайко Е.А. Миф как прецедентный феномен в культуре Серебряного века // Миф и художественное сознание XX века. М.: Канон-плюс, 2011. С. 390-394.

²⁵⁹ Рассмотрение Витебского мифа (а также связанного с ним образа Иерусалима) будет продолжено в третьей главе настоящего исследования, посвященной зрелому творчеству мастера.

²⁶⁰ Баснер Е.Б. «Зеркало» Марка Шагала: вариант петербургского мифа. // Марк Шагал и Петербург. К 125-летию со дня рождения художника. СПб.: Европейский Дом, 2013. С. 13.

интерьера. Именно такую роль играет зеркало в портрете Генриетты Гиршман, написанном Серовым (1907, ГТГ). У Шагала же зеркало является не средством демонстрации «скрытого» пространства, а общей метафорой пространства в целом. Рядом с огромным зеркалом спит маленький человечек. Это, в сущности, не зеркало, а окно в другой мир, где пространство искажается, становясь огромным, изменяя цвет с привычных красок на таинственно-фиолетовый тон.

Париж появляется в творчестве мастера во время первого путешествия во французскую столицу (1911–1914). Например, в знаменитом «Автопортрете с семьей пальцами» (1912–1913, Стейнлих музей, Амстердам) (рис. 30) Шагал изобразил себя за созданием картины «России, осла и другим», а на заднем фоне возникает Эйфелева башня. Париж выступает здесь как реальный город, тогда как возникающий на мольберте и на видении на стене Витебск оказывается синонимом воображаемого. Париж и Витебск были тесно связаны в сознании Шагала: «Почва, питавшая корни моего искусства, – это был город Витебск, но моей живописи был нужен Париж, как дереву необходима вода, чтобы оно не засохло»²⁶¹.

Однако, уже в работе 1913 года «Париж из окна моей мастерской» (Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк) (рис. 31) все тот же парижский пейзаж с Эйфелевой башней теряет связь с реальностью и становится образом-символом. Эйфелева башня изображена бесплотной, полупрозрачной, парижское небо пронизывают разноцветные космические лучи, кошка на подоконнике изображена с человеческим лицом, а сам художник, подобно двуликому Янусу, обладает двумя профилями.

1.4.5. Театральное начало в мифологии Марка Шагала

Как и многие его современники, Шагал ищет и художественно претворяет в своих работах энергетику первобытного ритуала, скрытую в театральных и цирковых образах. Театральность шагаловского искусства имеет два различных источника: с одной стороны, это рассмотренное ранее обращение к мифу и театру в контексте западноевропейской культуры начала XX века, а с другой – имманентная театральность, присущая еврейской национальной традиции, к которой принадлежал мастер²⁶².

Театральные опыты художников авангарда – это, в первую очередь, опыт миротворения: не случайно во время работы над постановками они старались встать на место сценариста или

²⁶¹ Шагал М. Миссия художника. [Электронный ресурс] URL: <http://www.m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami40.html> (дата обращения 27.06.15).

²⁶² Театральное начало в творчестве М. Шагала более подробно рассматривается в статье Березанской М.Д. Театральное начало в художественной мифологии Марка Шагала // Вопросы театра. 2014. № 1-2 (Вып. XV). М.: PROSCAENIUM. 241 – 266.

даже режиссера, навязывая тем свое видение. Так и Шагал не смог стать декоратором, смиренно подчиняющимся сценарию и режиссерскому замыслу. За место творца он сражается с режиссером Грановским и основателем театра «Габима» Н. Цемахом: «Буквально за несколько секунд до поднятия занавеса я носился по сцене и спешно домазывал бутафорию. Терпеть не могу “натурализма”. И вдруг – конфликт. Грановский повесил “настоящую” тряпку. Что это такое? – взвиваюсь я. Кто режиссер: вы или я? – возражает Грановский. Бедное мое сердце!»²⁶³, «Наши пути разошлись. А Цемаху я сказал: «Все равно вы поставите пьесу по-моему, даже без меня. Иначе просто невозможно»²⁶⁴.

Уже в самых ранних работах М. Шагала отчетливо звучат «игровые», театральные мотивы. Художник «заигрывает» как со зрителем, так и с мировым искусством. Так, одна из работ, написанных в этот период – «“Автопортрет с кистями” (1909, собрание Норден-Вестфален) (рис. 32) демонстрирует традиционную позу живописца перед невидимым мольбертом, классическое сочетание черного костюма и белого воротничка, “рембрандовский” берет – все это очевидные «заигрывания» Шагала с западным искусством. Мейер в связи с этим портретом упоминает о маньеристах и голландцах XVII века, В. Хафтман – об одном из портретных этюдов Рембрандта. Однако аллюзии на классическую живопись – это именно заигрывание, игра, бутафория. Искусство Шагала уже в столь ранние годы было глубоко самобытно и индивидуально»²⁶⁵.

Важным шагом на «театральном пути» художника стало сотрудничество с артистическим кафе «Привал комедиантов». В 1917 году Шагал познакомился с режиссером, драматургом и теоретиком театра Н. Н. Евреиновым, который пригласил его выступить в качестве театрального декоратора на сцене «Привала комедиантов» еврейновская концепция театра предполагала объединение сцены и зрительного зала в единое пространство «всеобщего лицедейства». Шагала эта концепция чрезвычайно увлекла, и в дальнейшем он развивал ее уже в рамках собственного творчества, сделав «всеобщее лицедейство» одним из главных принципов своей «художественной мифологии».

В конце января 1917 года Шагал оформляет одну из миниатюр спектакля «Счастливо умереть». Эскизы не сохранились, но известно, что в центре сцены стояло фантастическое панно «Пьяница»²⁶⁶ со свободно плавающей в воздухе головой главного героя. Шагал раскрашивал руки и лица актеров в синий и голубой цвета, делая их продолжением фантастического мира своей живописи. Этот мир «растекался» далеко за пределы сцены: в

²⁶³ Марк Шагал об искусстве и культуре. М., 2009. С. 69.

²⁶⁴ Там же. С. 70.

²⁶⁵ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2005. С. 63.

²⁶⁶ Увеличенная копия одноименной картины М. Шагала «Пьяница» 1911 г. (частная коллекция).

зеленый цвет были выкрашены официанты и швейцар «Привала комедиантов», а также «попавшие под руку зрители»²⁶⁷. Работа в театре была для Шагала возможностью наполнить пространство реальной жизни персонажами, сошедшими с его полотен. «Художественная мифология», рожденная на бумаге и холсте, обретает в театральной деятельности художника плоть и кровь.

Вскоре Шагалу представилась уникальная возможность еще больше расширить границы своего творческого мифа и вывести свое искусство не только на сцену и в зрительный зал, но и на улицы. Прогремевшая в 1917 году революция перевернула социально-политическую и культурную реальность целого государства. Люди искусства строили мир «с чистого листа», чудесным образом зачинали его «в пробирке», лепили «из ничего» во вдохновенном творческом порыве. Создание нового во всех областях жизни стало после революции жизненной повседневностью, причем зачастую оно вплотную смыкалось с мифотворчеством. В революции и организации государства на новых основаниях авангардисты (и Шагал в их числе) видели воплощение мифологического принципа миростроения, казалось, что сакральную космогонию можно было осуществить здесь и сейчас.

С этим миростроительным запалом связан отход от изобразительного искусства музейного типа в сторону более «практических» областей творчества – в область архитектуры, градостроительства, художественного оформления книг и плакатов²⁶⁸. Художники стремились изменять жизнь средствами искусства, которое «взялось» за все проблемы человеческого бытия и мироздания в целом. Как писал испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, искусство «становилось уже не искусством, а жизнью»²⁶⁹. Поэтому не удивительно, что искусство в этот период тесно соприкасается с идеологией и политикой. В. Полевой в статье каталога московской выставки «Москва – Париж» (1981) замечает, что «искусство стремилось широко излиться на улицы и площади городов, во весь голос сказать, прокричать о самом важном, что было в жизни. На первый план выступают те его виды, которые по своей природе расположены к решению таких задач, и прежде всего – массовое агитационное, пропагандистское искусство»²⁷⁰.

Шагал в первые годы после революции (с 1918 по 1920) практически отходит от живописи, погружаясь в административную и организаторскую деятельность. После Октябрьской революции художественная жизнь оказалась в руках знакомых Шагалу А. В. Луначарского²⁷¹, автора первой статьи о творчестве художника, и Д. П. Штеренберга²⁷²,

²⁶⁷ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005. С. 221.

²⁶⁸ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М., 2001. С. 72.

²⁶⁹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства [Электронный ресурс] URL: <http://philosophy.ru/library/ortega/dehume.html> (дата обращения: 05.08.2013).

²⁷⁰ Полевой В. Предисловие. Москва – Париж, 1900–1930. М., 1981. С. 11.

²⁷¹ Глава народного комиссариата просвещения.

его соседа по парижскому «Улью». К 1917 году Шагал уже завоевал звание прославленного русского художника, и поэтому было принято решение доверить ему ответственный пост в новом руководстве художественной жизнью. В 1918 году Шагал был назначен народным комиссаром по делам искусства в родном Витебске. Непродолжительный период работы в этом качестве дал художнику возможность выйти за индивидуальные рамки собственного творчества и попробовать себя на практике в качестве Творца нового мира.

Интересно отметить, что Шагал ощущал себя в этой ипостаси скорее режиссером, чем демиургом. Начатая в Санкт-Петербурге театральная тема нашла свое продолжение в «революционном периоде» творчества мастера.

Русской революции – и не только ей, достаточно вспомнить Великую французскую революцию 1789–1794 годов – в силу ее исключительной массовости, всенародности, охватившей все слои, сословия и классы, был присущ на первых порах особый, открыто драматический, действенный и в том числе игровой, карнавальный, даже ярмарочный дух. Революция вызвала активное развитие пестрого и красочного агитационного искусства. Художники с радостью вспомнили и «лубочный стиль», и карнавальную тему. На фоне своей общественной востребованности, перед лицом поставленных перед ним государственных задач авангард переживает необычайный подъем, он окрашивается в красный цвет, с энтузиазмом участвует в революционных праздниках, массовых шествиях, политических мистериях, видя в них то ли ожившие средневековые ярмарки, то ли воплощенные дионисийские празднества. Этот ярмарочный дух чутко уловлен и развит Шагалом.

В 1918 году художник возглавил подкомиссию Губнадзора по украшению города к первой годовщине революции, куда вошли такие художники, как М. А. Бразер, С. Б. Юдовин, А. Г. Ромм, Д. А. Якерсон²⁷³. Размах и широта празднования годовщины революции в Витебске оказались на уровне Москвы и Петербурга. Весь город был вовлечен в массовое действо: из восьмидесяти тысяч населения шестьдесят приняли участие в массовом шествии. Все средства были отданы в распоряжение М. Шагалу и его комиссии.

По эскизам, утвержденным Шагалом, выполнялись огромные панно-плакаты. Их переносили на холсты витебские маляры, а также ученики витебской Художественной школы. Сохранились всего три эскиза, выполненные Шагалом: «Вперед» (1919, Афины, частное собрание), «Война дворцам» (1918, ГТГ) и «Трубящий всадник» (1918, Париж, частное собрание). По ним видно, что Шагал воспринимал революционные события как события вселенского масштаба. Постоянные герои шагаловских картин: зеленолицые евреи, лошади, козы, персонажи в цирковых костюмах – были объаты радостью и ликованием от того, что

²⁷² Руководитель отдела ИЗО Наркомпроса.

²⁷³ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М., 2001. С. 74.

Вселенная перевернулась и мир творится заново. Шагаловское оформление представляло собой декорации всенародного праздника-карнавала, знаменующего рождение новой жизни. Используя нарочито «театральное» оформление революционных празднеств и собраний, Шагал таким образом подчеркивал восприятие революционных событий как мифологических в своей универсальности, как обнимающих человека и природу, небо и землю, жизнь и память, настоящее и прошлое, время и вечность: именно с помощью образа всемирного театра он возвращается к мифу.

Не только массовые праздники, но и вся общественная и культурная жизнь Витебска при М. Шагале приобрела оттенок театрализованности. Можно вспомнить, что организованное Э. Лисицким заседание Комитета по борьбе с безработицей больше напоминало театральную постановку, чем серьезное мероприятие ²⁷⁴. А приглашенный в Витебск в качестве преподавателя К. Малевич устроил в созданной им художественной группе «Учредителей нового искусства» (УНОВИС) театральную травестию: он установил для всех приверженцев «нового» особую одежду. Сам Малевич ходил в белом халате и белой шапочке, символизировавших «белый мир (миронастроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни» ²⁷⁵. Его последователи носили эмблемы «Черного квадрата», которые нашивались на рукав одежды, ближе к кисти руки. Таким образом выполнялся «завет» Малевича: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях!». Фантазмагорические витебские праздники нашли отражение в философии М. М. Бахтина и его теории «карнавальной культуры».

Несмотря на занятость на посту комиссара искусств, Шагал и в Витебске не оставляет работы в качестве театрального декоратора. Его театральная деятельность вплоть до 1920 года связана с сотрудничеством с Витебским ТЕРЕВСАТОм ²⁷⁶. Деятельность ТЕРЕВСАТа была выдержана в стилистике сатирической пропаганды В. Маяковского и рифмованных куплетов окон РОСТА ²⁷⁷, появившихся в тот же период. Впоследствии по образцу ТЕРЕВСАТа стали создаваться театры в других городах. Шагал работал в нем во время всего сезона 1919–1920 годов.

В 1920 году Шагал принимает решение покинуть Витебск и отправляется в Москву. 1920–1921 годы стали наиболее плодотворным периодом для развития театральных и мистериальных тем у Шагала: в это время он работал в Московском камерном еврейском

²⁷⁴ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М., 2001. С. 77.

²⁷⁵ Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920. С. 3.

²⁷⁶ В Витебске в январе 1920 года был основан «Теревсат» – Театр революционной сатиры. Позже он переехал в Москву.

²⁷⁷ Окна РОСТА (Российской телеграфное агентство) – серия пропагандистских плакатов, созданная в 1918–1920 гг. Серии рисованных картинок сопровождалась агитационными текстами и напоминали комиксы. Свое название «окна» они получили за то, что выставлялись в витринах.

театре²⁷⁸. Еврейский театр был выдающимся явлением российской культурной жизни. Он объединил самые актуальные тенденции западноевропейской культуры начала XX века: авангардное видение мира и тягу к национальному примитиву.

Развитие еврейского театра в начале XX века связано с продолжением национальных поисков. В Москве возникли два крупных еврейских театра: «Габима», в котором постановки шли на иврите, и идишский театр ГОСЕТ (Государственный еврейский театр). По словам В. В. Иванова²⁷⁹, «функциональные различия языков вполне укладывались в формулу “молиться на иврите и торговаться на идиш” и следовали топографии “высокого” и “низкого”, “избранного” и “массового”». Вскоре ГОСЕТ был преобразован в «Еврейский камерный театр», и его возглавил молодой талантливый режиссер А. Грановский. Он долгое время жил и работал в Европе, был последователем знаменитого немецкого театрального режиссера Макса Рейнхардта. Хотя Грановский имел значительный опыт работы в качестве театрального режиссера, проект еврейского театра ему пришлось начинать практически с нуля. Режиссер мечтал совместить в своем детище наиболее выдающиеся достижения русского и европейского авангардного театра. Система Грановского была выверена практически с математической точностью: каждое движение и слово было учтено режиссером. Успех еврейского театра, однако, был предопределен не столько сложной режиссерской системой Грановского, сколько сочетанием его системы с еврейскими художественными традициями, нашедшими выражение в национальной литературе. Основной акцент делался на языке, музыке и фольклоре, лежащих в основе еврейского мировоззрения. Мир фантастических фольклорных образов составил фундамент нового национального театра, а творчество Шагала, в свою очередь, наполненное подобными образами, оказалось как нельзя более созвучно духу еврейского театра.

Инициатором приглашения живописца стал художественный директор театра А. М. Эфрос, до этого работавший в художественном училище Шагала в Витебске: «Еврейской сцене нужен был ... самый современный, самый необычный, самый трудный из всех художников. Я назвал Грановскому имя Шагала. Всегда немного сонные глаза Грановского встрепенулись и закруглились, как у совы, которой бросили мясо. Назавтра Шагал был вызван»²⁸⁰. «Работать для театра, – писал впоследствии М. Шагал в автобиографической книге «Моя жизнь», – всегда было моей мечтой. Еще в 1911 году Тугендхольд написал несколько слов о том, что предметы живут на моих холстах. “Вы могли бы, – говорил он, – делать психологические театральные эскизы”. Я задумался над этим»²⁸¹.

²⁷⁸ Государственный еврейский театр (ГОСЕТ).

²⁷⁹ Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 7.

²⁸⁰ Эфрос А. Профили: очерки о русских художниках. М., 2007. С. 201.

²⁸¹ Шагал М. Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М., 2009. С. 65.

Шагал был полной противоположностью Грановскому: эмоциональный, ребячливый, воплощавший типичный образ выходца из черты оседлости, он был далек от рациональности Грановского и его европейского подхода к жизни.

Но творческий симбиоз Грановского и Шагала дал ошеломляющий результат: «Вечер Шолом-Алехема», увиденный глазами Шагала, шел на сцене более 300 раз. Синтетическое видение Грановского, основанное на вагнеровской идее *Gesamtkunstwerk*, вполне соответствовало синтетизму Шагала. В рамках театрального целого Грановскому и Шагалу удалось воплотить гротескный и трагикомический образ еврейского мира, исполненный бурлящей жизненной энергии.

Между «мирами» Грановского и Шагала находился Соломон Михоэлс (1890–1948), ведущий актер Еврейского камерного театра. С одной стороны, Михоэлсу был близок богатый идишский фольклор, а с другой – он был хорошо знаком со сложной интеллектуальной европейской культурой. Как актер, Михоэлс соединял интеллектуальные силы и эмоциональность с навыками, которые он приобрел во время совместной работы с Грановским. Однако сущность его актерской игры происходила из мира Шагала: в основе общего для них обоих мировоззрения лежало трагикомическое представление об абсурдности еврейского, в частности, и человеческого в целом, существования, выраженное в демонстративном антиреализме. «Он ловит мою мысль раньше, чем я ее выскажу, и всем своим угловатым телом пытается уловить суть»²⁸², – писал о Михоэлсе Шагал. Обращение Михоэлса к Шагалу и его эстетике еврейского мира оказалось для театра знаменательным шагом: каждая постановка стала данью уходящему в прошлое миру штетла. Извлекаемая из детских воспоминаний и собственного восприятия жизни, эмоциональная глубина переживания «еврейской истории», пропущенная через театральную систему Грановского, давала целостный образ-миф «местечка» и его обитателей.

После двух лет бурной общественной деятельности на посту комиссара искусств и главы училища в Витебске Шагал с энтузиазмом окунается в работу над театральными декорациями и интерьером ГОСЕТа. Первым его крупным проектом стала роспись зрительного зала театра. В этом проекте Шагал видел «возможность перевернуть старый еврейский театр с его психологическим натурализмом и фальшивыми бородами, <...> выразить то, что считаю необходимым для возрождения национального театра»²⁸³.

По замыслу Шагала, еще до поднятия занавеса зритель оказывался полностью погруженным в автономное художественное пространство. Очевидно, что в этом Шагал следует идеям о «всеобщей театральности», с которыми он столкнулся во время работы с Евреиновым.

²⁸² Шагал М. Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М., 2009. С. 68.

²⁸³ Там же. С. 66-67.

Роспись театра состояла из девяти частей, выполненных темперой и гуашью на холстах. Главным было расположенное слева от сцены панно «Введение в новый национальный театр» (ГТГ, Москва) (рис. 33). Напротив него находился фриз «Свадьба»²⁸⁴, под ним в простенках между окнами располагались еще четыре композиции: «Музыка» (рис. 34), «Танец» (рис. 35), «Театр» (рис. 36), «Литература» (рис. 37). Слева от входной двери в зрительный зал помещалось панно «Любовь на сцене» (рис. 38).

Таким образом, Шагал покрыл росписями все стены, получилась своеобразная «шагаловская шкатулка», пространство, наполненное живописными образами. Оно по-шагаловски неупорядоченно: законы тяготения не действуют на его героев, они взлетают в воздух, стоят на голове и принимают самые замысловатые позы. Художник «собирает» изображенное в общее целое не за счет сюжета или предустановленного композиционного принципа – напротив, тут царит нарочитый хаос: летают головы, руки и ноги, откуда-то, словно из-за кулис, вываливается фантастический зеленый зверь. Но при всем том нельзя сказать, что здесь нет единства: все пронизывает мощный ритм, собирающий из разнонаправленных устремлений персонажей и цветовых пятен некий всеохватывающий, радостно «играющий», лицедействующий Универсум неисчерпаемых проявлений жизни, движения, разнообразия. Неслышимая, но явственно ощущаемая музыка этого ритма, объединяющего фигуры и пространство, – главный «герой» росписи. Благодаря ему шагаловский цикл обретает живописную и монументально-архитектурную целостность. Он разворачивается, как грандиозная пляска с элементами пантомимы и цирка, танцуют герои, предметы, линии, краски. Этот вселенский танец, подчиняющий себе все изображения в зрительном зале, берет начало в главном панно росписи.

Панно «Введение в новый национальный театр» было расположено вдоль продольной стены, т.е. в буквальном смысле подводило зрителя к сцене. Панно соединяло в себе живопись и графику, и хотя важную роль в изображении играли черные контуры, серые и белые тона, роспись содержала также большое количество ярких цветовых акцентов, создавая ощущение карнавала, игры. Панно имело «геометризованный фон, все формы которого – круги, прямоугольники, цилиндры – символичны: это солнце, луна, планеты, в своей совокупности представляющие картину мироздания, как арену вечного спектакля жизни»²⁸⁵. Здесь очевидна связь с супрематизмом и кубизмом, направлениями, с которыми художник совсем недавно столкнулся в Витебске и Париже. Именно геометрические формы позволили Шагалу «собрать» композицию в единое целое. Но геометризированные фигуры для мастера не являлись в полном

²⁸⁴ Второе название – «Праздничный стол».

²⁸⁵ Бадам Л. Шагаловская шкатулка. [Электронный ресурс] URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/13> (дата обращения: 05.08.2013).

смысле выражением бытийных универсалий, как это было в кубизме. В данном случае мастеру важнее эффект «пульсирующего ритма», который они создают.

Космичность, переданная геометрическими фигурами, уходит своими корнями в фольклорные и сказочные пласты культуры. В композиции Шагала нет какого-то определенного места действия. Обычно герои его картин парят над землей, домами, заборами. Но в панно нет этой витебской «почвы», на которую можно было бы опереться, герои в прямом смысле «зависли в воздухе», а еще вернее – в бесконечном космосе, не наделенном никакой пространственной и временной определенностью. Шагал изображает картину мироздания вообще как арены вечного спектакля жизни, воссоздает формулу «весь мир – театр» в буквальном смысле этого слова.

Нужно отметить, что космические «сферы» Шагала напоминают декорации, картонные муляжи, из-за которых выглядывают актеры. Театральный космос пронизывает стихия юмора, шутовства, клоунады. Один из акробатов наряжен в тфилин, коробочку с молитвой и кожаными ремешками, которую закрепляют на себе иудеи перед молитвой. Однако у Шагала тфилин символизирует не духовное возвышение, а становится одним из театральных костюмов. Черно-белые полосы обмотанного на руке тфилина подхватывают общий ритм движения, который царит на полотне.

Художник заставляет играть мельчайшие детали: так, на поясе акробата, изображенного в центре холста, изображены животные, очертания местечка и крестьянин, которые живут собственной жизнью. Голова скрипача отделяется от тела и превращается в люстру с причудливыми канделябрами.

В левой части композиции мы видим А. М. Эфроса, вносящего самого Шагала на руках в «театральный мир». Исследователь творчества М. Шагала А. С. Шатских, замечает, что «в этом мотиве происходит эксцентричное обыгрывание известного религиозного сюжета “сретения”, принесения младенца Иисуса во храм»²⁸⁶.

«Театральный мир» наполнен как реальными персонажами (рядом с Эфросом стоит Грановский, в неестественной позе завис ведущий актер труппы Михоэлс), так и вымышленными: акробатами, скрипачами и даже козами. Театральные персонажи органично сосуществуют с персонажами обыденной жизни, например – с мальчишкой верхом на курице, который, кажется, только что возился с домашними животными или баловался с друзьями на витебском дворе, или с человеком, справляющим нужду. Между театром и жизнью в представлении Шагала нет границ, все персонажи пребывают в едином смысловом и образном пространстве.

²⁸⁶ Шатских А. С. Марк Шагал в Еврейском камерном театре. Цит. по: Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 191.

В панно Шагала еще нет позднего «отточенного», типично шагаловского стиля, но в его стилевом и тематическом многообразии уже поймано и угадывается удивительное единство, присущее лучшим полотнам его «Библейского послания». Созданное Шагалом полотно – это полноценный художественно-образный, живописный миф: времена и пространства соединились в абстрактном геометризированном космосе Шагала. Миф, созданный во «Введении в театр», – это миф о местечке, соединенный с формулой праздничного карнавального шествия. Панно воплощает собой прыжок, совершенный от средневековой карнавальной культуры к авангардному искусству XX века.

Все остальные части цикла развивают образные и стилевые идеи «Введения в новый национальный театр». Четыре панно, помещенные в простенках между окнами – это традиционные «аллегии искусств» («Театр», «Литература», «Музыка» и «Танец»). В интерпретации художника аллегии оказываются сродни символическим изображениям евангелистов. Особенно прямо эту ассоциацию вызывает холст «Литература», где изображен переписчик Торы: Шагал даже использует здесь элементы обратной перспективы, как в иконописи.

Воплощением «Театра» представлен приплясывающий и напевающий шут, «бадхен». «В средневековой раввинской литературе говорится о еврейских странствующих певцах, бадханам и лейцанам. По-видимому, они традиционно участвовали в свадьбах, ханукальных и пуримских праздниках и играли у евреев ту же роль, что гистрионы и менестрели в Западной средневековой Европе»²⁸⁷, – пишет В. В. Иванов. Именно образ шута оказывается для Шагала воплощением театрального начала, что еще раз подтверждает «народный» характер театральности художника.

Шут на картине Шагала взгромоздился на стул и весело приплясывает. Однако несерьезность и легкость этой аллегии – мнимая, на самом деле образ театра для Шагала и есть образ мироздания. Важность и значительность театрального начала для мастера подчеркивают образы молящихся, которые окружают главного героя картины. Прикрыв глаза рукой, мужчины и женщины читают важнейшую для иудейской религии молитву «Шма»²⁸⁸. Так, театр оказывается уподоблен постижению жизни на высшем духовном уровне: театральная игра сродни молитве.

Этот театральный дух поддерживает и аллегория «Танца» – женщина в пестром платье, самозабвенно предаваясь неистовой пляске, напоминая о простонародных основах еврейского театрального искусства. Для панно «Музыка» Шагал создал вариацию зеленолицего скрипача на крыше, образа, не раз воссозданного художником. Скрипач, опираясь ногами на крышу,

²⁸⁷ Иванов В.В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 83.

²⁸⁸ Во время чтения первой строфы молитвы принято прикрывать глаза рукой.

парит над землей. Интересно, что у Шагала отсутствует граница между небом и землей: и под ногами скрипача, и над его головой – дома штетла. Создается ощущение, что скрипач даже не парит над землей, а пребывает вне земного или небесного пространства, он объемлет весь мир, не принадлежа ни к одной из его частей. Шагал таким способом возвышает образ музыканта до универсального символа, делая его причастным «музыке сфер», объемлющей все мироздание. Образ скрипача становится знаковым для творчества мастера – он появляется в картинах, изображающих свадебные процессии и похороны, балансирует сам по себе на крышах штетла.

В статье М. Райнер²⁸⁹, посвященной образу скрипача в раннем творчестве художника, подробно анализируются истоки и значение этого образа. В духе символизма Шагал воспринимал музыку как искусство, способное показать высший духовный мир, невидимый глазу, но доступный сердцу. Скрипач у Шагала – это изображение характерного персонажа еврейской повседневности. Так, в повести Шолом-Алейхема «Тевье-молочник» образ скрипача на крыше становится символом местечкового уклада жизни, с ее горестями и испытаниями. Однако скрипач Шагала отличается ярко выраженным мажорным настроением: у художника скрипач символизирует не грусть и страдание, а радость бытия.

Над панно «Введения в национальный театр» Шагал поместил также фриз в виде накрытого праздничного стола, ломящегося от изобилия, а рядом со входом в зрительный зал – панно «Любовь на сцене». На серо-голубом фоне выступают едва различимые геометрические фигуры, а поверх этих фигур, словно намеченные карандашом, контуры балерины и ее партнера. Здесь возникает важная для творчества Шагала тема соединения мужского и женского начал. В контексте театральной тематики это единство можно трактовать как некий высший синтез искусства и жизни, который становится возможен на сцене. О том, что здесь речь идет о более масштабных вещах, нежели любовь мужчины и женщины, говорит монументальность работы и отвлеченность, абстрагированность ее образного языка: сохранена лишь идея материи и объемов, чьи грани обозначены прямыми и округлыми линиями и сгущениями светотени.

Шагалу принадлежало также авторство занавеса (с изображением коз) и эскизов костюмов к пьесам Шолом-Алейхема. А. С. Шатских описывает «раздвигающийся занавес сцены с геральдической композицией двух симметричных профильных “портретов” козлов, мудрых, колдовских тварей с богатой мифологической биографией»²⁹⁰. В данном случае «мифологическая биография» животных актуализирована художником. Козы были одним из важнейших образов идишского фольклора, коза символизирует сам еврейский народ. Еще одно измерение этого образа проистекает из теоретических сочинений Н. Н. Евреинова, с которым

²⁸⁹ Rajner M. Chagall's Fiddler Ars Judaica // The Bar-Ilan Journal of Jewish Art. 2005. Vol. 1. P. 117–132.

²⁹⁰ Шатских А. С. Марк Шагал в Еврейском камерном театре. Цит. по: Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 190.

Шагал начал свою работу в театре. Евреинов связывал истоки происхождения театра с культом козы. Ряд его статей и книг – «Происхождение драмы» (1921), «Зачатки трагедии в Древней Руси» (1921), «Азazel и Дионис» (1924), несмотря на то что они не отличались строго научным содержанием, вызвали значительный резонанс в русском культурном сообществе. Евреинов находил сходство между древнегреческой ««козлиной песнью»²⁹¹ и обрядом “козлоотпущения (или козлоудаления)”, практиковавшимся у евреев в Иом-Киппур, то есть в День прощения, понимавшийся как “День Очищения” (от грехов)»²⁹².

Участие Шагала в спектакле «Вечер Шолом-Алейхема» изменило дух и содержание всей постановки. Шагал не стал имитировать на сцене купе железнодорожного вагона, где должно было разыгрываться действие, а пустил по арке над сценой игрушечный состав, тем самым «выставив масштаб» происходящего действия. В отличие от других художников, Шагал не отказывается от предметного мира, а создает на его основе мифоподобную реальность. «Стремясь к широким, космическим образным обобщениям, Шагал не собирался жертвовать ради них ни подробностями повседневного человеческого бытия, ни самой его предметностью»²⁹³, – замечает Л. Базам.

Грим в исполнении Шагала, как и во время работы с Евреиновым, представлял собой раскрашивание красками лиц актеров, которые как бы превращались в живописные «холсты». В описании грима Михоэlsa, исполнявшего роль Менахем-Менделя («Агенты»), легко узнаваем типично шагаловский персонаж: Шагал разрисовал одну половину лица «желтой, другую – зеленой краской, правую бровь поднял на несколько сантиметров выше левой, складки у носа и губ разместил так, что они словно разбегались в разные стороны по лицу. По замыслу художника и режиссера, этот чудовищно-ассиметричный грим призван был передать экспрессию и динамику образа Менахем-Менделя, мечущегося в поисках грошового заработка, юркого, торопливого, вездесущего и неудачливого страхового агента»²⁹⁴.

Хотя Шагал недолго работал с Грановским, именно его художественное видение живописца определило облик театра. Как отмечает А. А. Каменский, «влияние Шагала на всю стилистику еврейского театра после революции было колоссальным. Именно Шагал вдохновил актеров еврейского театра на музыкально-ритмическое построение сценических композиций, раскрыл им пластический смысл национальной жестикуляции, секреты парадоксального обострения мизансцен... Принеся на еврейскую сцену доскональное знание традиционного еврейского быта, Шагал вместе с тем вскрыл в нем отблески всемирных проблем и древних

²⁹¹ Трагедия в переводе с древнегреческого – τραγῳδία, tragōdía, буквально «козлиная песнь», от τράγος, tragos – «козёл» и ᾠδή, ōdē – «песнь».

²⁹² Евреинов Н. Н. Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924. С. 13.

²⁹³ Базам Л. Шагаловская шкатулка. [Электронный ресурс] URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/13> (дата обращения: 05.08.2013).

²⁹⁴ Гринвальд Я. Михоэлс. М., 1948. С. 20.

начал»²⁹⁵. Мир традиционных художественных образов был поднят на уровень мифа с помощью системы Грановского, которая акцентировала внимание именно на них, а не на фабуле или характерах. Шагал побудил режиссера отстраниться от традиционного понимания пространства и времени, сведя воедино несколько уровней действия. А затем конструктивисты воплотили этот принцип в многоуровневой сцене, которая в буквальном смысле сводила все сюжетные линии в одном времени и пространстве.

Росписи Шагала в Еврейском камерном театре стали поворотным пунктом как в творчестве самого мастера, так и в развитии театра. Даже после того, как Шагал покинул театр, последний сохранил в себе «шагаловское начало». Позднее в своих дневниках Давид Бен-Гурион, премьер-министр и военный министр государства Израиль в 1948–1953 и 1955–1963 годах, писал о еврейском театре в Москве (он посетил его в 1923 году, к тому моменту художник уже покинул Россию): «Они сидят на крышах, полочках и лестницах, они не ходят, а прыгают, не поднимаются, а карабкаются, не спускаются, а скачут и падают – Шолом Алейхем неузнаваем»²⁹⁶. Эти слова подходят и для описания большинства картин самого Шагала: его герои так же нарушают все мыслимые физические законы, паря в воздухе и удобно устраиваясь на крышах.

В конце 1920-х годов в творчестве Шагала вновь вспыхивает театральная тема (он обратился к ней сразу после переезда в 1923 году во Францию), причем акцент смещается в сторону цирковой тематики. У Шагала цирк символизирует единство неба и земли, являясь материальным олицетворением внутренней магии жизни. Он был связан и с карнавальными представлениями его детства, «пуримшпилями», народными спектаклями, проходившими во время праздника Пурим. Главные персонажи художника в этот период: акробаты, клоуны, наездницы, животные и музыканты. По заказу французского издателя А. Воллара Шагал выполнил 19 гуашей на тему цирка («Цирк Воллара»). От бесшабашного карнавала революционных лет художник переходит к лирическому видению: его акробатки и Арлекины не просто кривляки, а настоящие влюбленные, парящие вместе в театральном поднебесье. Например, в «Наезднице» 1931 года (Государственный музей, Амстердам) (рис. 39) Шагал изобразил влюбленную пару на лошади. Центральный мотив здесь – единение влюбленных: вознесенные над мирской суетой, они плывут вне пространства и времени. Однако и в этой лирической «песне» сохраняются мощные мифологические пласты театральной темы: сцена-арена по-прежнему трактуется Шагалом, как целый мир. Вместо интерьера цирка художник изображает улицы Витебска – традиционный для него образ мира как пространства памяти, соединяющего вместе просторы России, облик родного местечка, картины детства и жизни

²⁹⁵ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005. С. 234.

²⁹⁶ Цит. по: Harshav B. Marc Chagall: The Lost Jewish World. NY, 2006. С. 157.

своей семьи с идеей рода и трагедией народа-изгоя, тысячелетиями лишенного укорененности в собственной земле.

В 1930-е годы художник практически полностью отказывается от «комической» темы и, как Пикассо в «Гернике», обращается к трагической стороне бытия. Единственная крупная работа в рамках театрального видения и театральной лексики, созданная в предвоенный и военный период – это живописная композиция «Революция» (1937, Париж, Центр Ж. Помпиду) (рис. 40). Картина была написана через двадцать лет после революционных событий в России и вполне отражает их восприятие художником с позиций протекшей временной дистанции. История русской революции лишена теперь у Шагала всякого исторического масштаба. Это цирковое действо, балаган, шутовство, древняя мистерия, ворвавшаяся в размеренную жизнь государства и его жителей. Неожиданно историческая драма приобретает у мастера характер трагической арлекинады. Его революция антиисторична, она рушит мир, создавая новый. Характерно, что все действие картины разворачивается на светлом помосте, напоминающем сцену. Место зрителей занимает вооруженная толпа, поглощенная лишь энергией противостояния и мало обращающая внимание на происходящее на импровизированной «сцене». Масса народа, охваченная революционным порывом, напоминает участников карнавального шествия. В центре «сцены» – Ленин, делающий акробатическую стойку на одной руке, воплощенная метафора «переворота». «Ленин все поставил с ног на голову. Как я на некоторых картинах»²⁹⁷, – писал Шагал в своей автобиографии. И тут же – чуждая этому бурному празднеству фигура старого еврея с Торой, обозначающая понимание революции как духовных изменений. Здесь словно собраны все персонажи картин Шагала: и вечный странник, взлетающий над городом, и влюбленные, воспарившие над землей, и осел, и акробат, и музыкант. Шагал считал эту картину своеобразным «художественным манифестом», своего рода «подведением итогов». Революция по Шагалу – это воплощенное действие космогонических сил. Перед нами разрушение старого и строительство нового мира, карнавальное действо на границе жизни и смерти, распада и становления, сакральная мистерия. Но мы не видим момента творения: созданный художником образ – скорее погружение во тьму хаоса, последняя агония перед уничтожением форм и красок. Вспомним, что картину датируют 1937 годом, в ней находит отражение восприятие мира, стоящего на пороге войны.

²⁹⁷ Шагал М. Мой мир. М., 2009. С. 98.

§ 1.5 Выводы главы

В настоящей главе была рассмотрена мифологическая проблематика в творчестве М. Шагала 1900–1930-х годов. Мифологизация является важнейшим художественным принципом не только в ранних работах мастера, но и во всем его творчестве в целом. Поэтому понимание природы шагаловского мифологизма является ключом к пониманию своеобразия творческого метода мастера.

В главе были рассмотрены основные принципы реализации мифа в работах Шагала и выявлено, что миф у художника проявляется в ассоциативном алогическом характере связей между образами, пантеистическом единстве мира человека и мира природы, особом характере пространства и времени, а также ярко выраженном театральном-карнавальном начале. В главе были рассмотрены также культурные источники мифологизма художника. Миф у Шагала, с одной стороны, был связан с имманентным мифологизмом еврейской культуры, с другой – с традицией неомифологизма в современном художнику искусстве Европы и России. На пересечении этих двух культурных традиций и сложилась уникальная художественная мифология мастера.

Так, своеобразный пантеизм Шагала, нашедший выражение в синтетическом единстве природного мира и мира человека (наиболее характерный пример этого единства можно увидеть в работе 1911 года «Я и деревня» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) был связан с философией хасидизма. Хасидская религия утверждала, что весь мир является сферой пребывания Божественного и всякое, даже самое простое, дело может стать способом приближения к Богу.

Шагал во многом близок мифологизму русского и европейского авангарда начала XX века. В частности, он большое внимание уделяет космогоническим мотивам, развивает в своих работах театральное-карнавальное начало, стремится организовать пространство и время в своих работах в соответствии с мифологическими принципами. Однако Шагал не во всем следует мифологическим установкам авангардного искусства.

Помимо уже отмеченной ориентации мифа Шагала на еврейский фольклор и философию иудаизма, мастер своеобразно трактует образ времени. Нужно отметить, что представление о времени в живописи Шагала особенно важно в контексте настоящего исследования. Именно восприятие времени является ключевой характеристикой, определяющей различие между эпосом и мифом. Шагал, в отличие от большинства авангардных художников, *никогда не выступал «ниспровергателем прошлого»*, напротив, он органично включал образы прошлого в свое искусство. Это и сделало возможным достижение синтетического единства эпической и мифологической линий, достигнутое художником в позднем творчестве.

Характерной особенностью шагаловского мифологизма является *космизирование бытовой реальности*, что также не было свойственно большинству работ его современников. Шагал представляет детали бытового окружения как онтологически значимые. Быт в интерпретации художника в русле хасидского мировоззрения и органического мифологизма патриархального сознания претворяется в образ бытия.

Глава II. От мифа к эпосу: становление эпической линии в живописи и графике Марка Шагала 1900–1930-х годов

§ 2.1. О сущности и специфике эпического

Постепенно в творчестве Марка Шагала, наряду с уже отмеченной «мифологической» составляющей, начинает формироваться эпическая линия. Прежде всего, рассмотрим само понятие «эпоса» и постараемся проследить предпосылки формирования эпического начала в творчестве художника.

Эпос возникает из мифологического основания: это одновременно и продолжение мифологической традиции, и разрыв с ней. Миф оказывается первичной структурой, из которой развиваются и более ранняя сказка, и более поздний эпос. Архаический эпос обобщает историческое прошлое посредством языка и концепций первобытных мифов, следуя при этом во многом за традицией первобытного повествовательного фольклора. «В море этнографического материала, собранного исследователями во всем мире, этнологи и религиоведы постепенно выделили представление о времени у так называемых “примитивных” племен. Это в основном мифологическое, а не историческое время: эпоха сотворения мира и классических изначальных сюжетов, пора грез, в которые был погружен новый мир. Это время неведомых страданий и людей, шествующих рядом с богами. В подобных культурах существует и “настоящее” — текущее историческое мгновение, но ценность его мала. Значение и реальность время приобретает, лишь когда выходит из берегов и претворяется во что-то иное. Это происходит в ходе повторяющихся культовых действий, воспроизводящих и воплощающих мифы, когда историческое время дает трещину и раскалывается, позволяя хотя бы на миг единый с достоверностью настоящего пережить сотворение мира и вернуться к своим архетипам»²⁹⁸, — замечает разницу между мифологическим и историческим представлением о времени историк и философ И. Х. Иерушалми.

Эпос понимается в данной работе как квазиисторическая художественная реальность, история, взятая в морально-этическом измерении. *Эпос — это созданный художественными средствами образ исторического прошлого, носящий надындивидуальный характер, обладающий значением этического идеала и претендующий на объективность.*

Одна из главных черт эпоса — его *обращенность к Истории*, и этим он отличается от мифа, где история еще не началась. В мифе время движется по кругу, постоянно воспроизводится момент Первотворения, а в эпосе происходит разрыв этой «дурной

²⁹⁸ Иерушалми И. Х. Захор. Еврейская история и еврейская память. М.: Мосты культуры, 2004. С. 80.

бесконечности», время начинает течь по прямой: от точки сотворения мира выстраивается новая ценностно нагруженная последовательность событий. Как пишет Х. Ортега-и-Гассет, «тема эпоса – прошлое именно как прошлое. Эпос рассказывает о мире, который был и ушел, о мифическом веке, глубокая древность которого несоизмерима с любой исторической стариной»²⁹⁹. Эпос абсолютизирует идею прошлого, оно принципиально не может быть представлено как прошедшее настоящее, как прошлое реальное, эпос – это некое «идеальное прошлое», существующее от нас на вечной неизменной дистанции. Эпос как жанр, обращенный к прошлому, анализирует Г. Д. Гачев в исследовании «Содержательность художественных форм», посвященном в том числе рассмотрению эпической проблематики. Эпическое мировоззрение исследователь рассматривает как мышление «о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности»³⁰⁰. «Эпос, – пишет он, – это память, и он рождается с острым чувством времени; а оно может возникнуть лишь на каком-то историческом сломе, когда бросается в глаза отличие настоящей жизни людей от жизни прошлых поколений»³⁰¹. Эпос представляет память, которая становится необходима тогда, когда изменения, происходящие в жизни, начинают ощущаться как необратимые и требуется сохранить уходящее в неизменном состоянии, которым и становится эпос.

Наиболее полную и глубокую характеристику эпоса, на основании которой был разработан концептуальный аппарат настоящей диссертации, можно найти в исследовании «Эпос и роман» М. М. Бахтина³⁰². Философ выделяет три основные характеристики эпоса: его принципиальную завершенность, надындивидуальный характер и «абсолютную эпическую дистанцию» или ценностную определенность, что значит невозможность переоценки событий прошлого.

Завершенность в данном случае означает, что прошлое в эпосе довлеет себе, оно замкнуто на самом себе, становясь, таким образом, идеальным, «абсолютным» прошлым. Эпическое прошлое отгорожено от всех последующих времен. Именно понятие «завершенности» фиксирует отличие эпического от исторического. История как таковая проходит через настоящее и продолжает длиться, а эпос замыкает в себе историю, образуя в настоящем лишь парадигматические схемы для ее толкования. Эта грань и есть сущность формы эпоса как жанра, конститутивная, формальная черта эпоса. И первостепенным здесь оказывается не столько формальная отнесенность к прошлому, сколько восприятие

²⁹⁹ Ортега-и-Гассет Х. Размышления о Дон Кихоте. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philosophy.ru/library/ortega/02/0.html> (дата обращения: 05.08.2013).

³⁰⁰ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр. М.: Изд-во Московского ун-та, 2008. С. 75.

³⁰¹ Там же. С. 88.

³⁰² Бахтин М. Эпос и роман. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php (дата обращения: 24.08.2014).

происходящего как значимого исторического события. Происходящее в эпосе переносится не только на другой временной, но и на принципиально иной ценностный уровень.

Таким образом, в эпосе события прошлого отделены от настоящего *«абсолютной эпической дистанцией»*. Эта дистанция определяется тем, что эпический мир завершен до конца не только как реальное событие, но и в смысле своей ценности: его нельзя изменить, переосмыслить, переоценить. «Эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим»³⁰³, – пишет Бахтин. Эпическая дистанция существует не только в отношении эпического материала, но и в отношении его оценки и точек зрения на него: точка зрения срастается с предметом в одно целое, эпическое слово неотделимо от своего предмета.

Величие в эпосе всегда апеллирует к предкам, к возвышенной эпохе героев и великих подвигов, с которой невозможен фамильярный, личностный контакт. Бахтин пишет о том, что «эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения и оценки»³⁰⁴. Источником эпоса, как правило, становится *надындивидуальное* национальное предание, а не личный опыт. Сущность формальной организации эпоса в безлично-непререкаемом предании, на которое опирается эпос, общезначимость оценки и точки зрения, оно абсолютно закрыто для всякого индивидуального воздействия.

Таким образом, эпос становится ценностным ориентиром для последующих поколений, задает ту высоту, к которой следует стремиться. Именно поэтому все элементы эпического произведения обладают исключительной значимостью – от подвигов героев до бытовых описаний. Все формы и проявления жизни в эпической ситуации оказываются бытийно важными, даже если речь идет о бытовых мелочах, *быт в эпосе неотделим от бытия*. Эпическая форма находится в той сфере, где бытие открывается и как определенное, и как беспредельное, так что самые обыденные вещи становятся ритуалом, священнодействием. Для большой эпической формы специфично именно качественное, а не количественное многообразие явлений в пространстве и времени. Полнота бытия выступает как взаимодополнительность основных его аспектов: земного и небесного, далекого и близкого, сиюминутного и вечного, внутреннего и внешнего. Эпос может себе позволить прерваться там, где угодно, или отвлечься на описание мелких, бытовых подробностей жизни. Ф. В. Шеллинг в «Философии искусства» описывает эпос следующим образом: «Неразличимость в отношении времени необходимо должна иметь своим следствием также равнодушие в использовании

³⁰³ Бахтин М. Эпос и роман. [Электронный ресурс]. URL:

http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php (дата обращения: 24.08.2014).

³⁰⁴ Там же.

времени, так что в том времени, которое охватывает эпос, все находит себе место – самое великое и самое малое, самое незначительное и самое значительное. Благодаря этому возникает впечатление устойчивости, и картина тождества всех вещей в абсолютном гораздо более совершенна, чем в обыденных явлениях. Все, что относится к этой повседневности: самые незначительные на первый взгляд действия еды, питья, вставания, отхода ко сну и одевания, – все описывается с надлежащей обстоятельностью, как и любой иной предмет. Все одинаково значительно и незначительно, одинаково велико и ничтожно. Преимущественно этим поэзия и сам поэт как бы делаются в эпосе причастными к божественной природе, для которой и большое, и малое одинаковы и которая с таким же спокойствием созерцает, по слову поэта, и разрушение царств, и разрушение муравьиной кучи»³⁰⁵.

Эпос – словно око, которое кружит над вновь созданным миром, высвечивая отдельные его части. Обрывы эпопеи дают ощущение бесконечности мира, приоткрытого нам. По словам Шеллинга, «в эпосе как начало, так и конец одинаково абсолютны, и раз вообще то, что представляется необусловленным, оказывается, как явление, случайностью, то начало и конец даны в виде чего-то случайного. Таким образом, случайный характер начала и конца в эпосе есть выражение его бесконечности и абсолютности»³⁰⁶.

Как уже было упомянуто, эпос претендует на объективность: рассказываемая им история – есть действие, рассматриваемое объективно или абсолютно. Субъект в эпосе – нечто относительное, зависящее от надличностных структур. Как отмечает Н. Д. Тамарченко в статье «Эпика»³⁰⁷, одним из важнейших признаков «эпического текста» является доминирование авторской речи над речью персонажей. Центром эпоса является не конкретный герой, а история народа. А герой и его индивидуальность не играют принципиальной роли для эпоса, не эпический герой дарит эпосу его величие, а эпос позволяет своим персонажам становится Героями. В эпосе происходит так называемый «параллелизм мотивировок»³⁰⁸ – свободная воля героя и направленность целого, истории оказываются тождественны. Это достигается как за счет некоего «созвучия» героя целому, понимания или интуитивного схватывания направления его развития, так и за счет его принадлежности к этому целому. На первый план, однако, неизменно выступает не личность, а мировой масштаб бытия, история. Эпопейное мирозерцание – жажда всеобщего, универсального охвата и понимания бытия, «всеобщая

³⁰⁵ Шеллинг Ф. Философия искусства. [Электронный ресурс]. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000446/st008.shtml> (дата обращения: 05.08.2013).

³⁰⁶ Там же.

³⁰⁷ Тамарченко Н. Д. Эпика // Теоретическая поэтика: понятия и определения [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/index.php (дата обращения: 05.08.2013).

³⁰⁸ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр. М.: Изд-во Московского ун-та, 2008. С. 103.

песнь» народа. Такими «всеобщими песнями» были первые книги народов-государств, своды всей их духовной истории и культуры.

Основой развертывания эпического рассказа является *причинно-следственная связь*. Эпос имеет строгую направленность от прошлого к настоящему и не допускает (в отличие от мифа) иррационального соединения «всего со всем». Важная особенность эпического мышления состоит в его линейности, в склонности видеть некую телеологию. Историческое, эпическое мышление связывает одно с другим, идеи с событиями, непрерывно стремясь отыскать разумное объяснение тому, что произошло. Его основной предпосылкой является тезис о том, что в природе существует некий идеальный порядок вещей, «только и жаждущий», чтобы его раскрыли. Таким образом, историческое описание становится разновидностью поиска мирового порядка, который бы воспринимался как самоочевидный.

Поскольку в настоящей работе будет рассмотрен вопрос о соотношении эпического (как квазиисторического) и мифологического начал в творчестве Шагала, то представляется необходимым очертить взаимоотношения между этими началами. Миф и эпос противостоят друг другу³⁰⁹ в понимании и передаче темпорального начала. Можно вспомнить проведенный С. С. Аверинцевым анализ средневекового и античного мировоззрения в статье «Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего Средневековья», где философ рассматривает время как одну из определяющих характеристик мирового порядка. Античный «порядок космоса» предполагает мифологическое понимание времени как возвращающейся к себе вечности: «Внутри “космоса” даже время дано в модусе пространственности: в самом деле, учение о вечном возврате, явно или неявно присутствующее во всех греческих концепциях бытия, как мифологических, так и философских, отнимает у времени столь характерное для него свойство необратимости и придает ему мыслимое лишь в пространстве свойство симметрии»³¹⁰. Историческое же мировоззрение вносит в сознание человека идею необратимости, совершенно неприменимую к мифу, повторяющемуся бесконечное число раз. Миф может быть переигран в какую угодно сторону, переигран без ущерба для его сути. Противоположностью ориентированному на пространство мифологическому космосу является

³⁰⁹ При этом миф и эпос имеют и много общего: каждый объект как в мифе, так и в эпосе силой религиозного откровения или же преображенный субъективностью художника, выступающего, однако, от лица общества, приобретает вселенское значение. Различны лишь истоки этой «универсализации»: в случае мифа питательной средой является значительность акта сотворения мира, вновь и вновь ретранслируемого, а в эпосе таким источником является история, понимаемая как абсолютизированное прошлое. И миф, и эпос демонстрируют типическое, всеобщее, причем эпос относится к мифу как объективное к субъективному.

³¹⁰ Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего Средневековья. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nsu.ru/filf/rpha/lib/aver-poriadok-kosmosa.pdf> (дата обращения: 08.06.2015).

«исторический» мир Библии. С. С. Аверинцев пишет, что «мир Библии — это “олам”, т. е. поток временного свершения, несущий в себе все вещи, или мир как история»³¹¹.

Таким образом, два способа объяснения действительности — мифологический и эпический апеллируют к двум разным способам восприятия и понимания времени. Эпос — это история в ее абсолютном выражении, тогда как миф существует в пространстве и времени творимого мироздания, где история еще не началась. В эпосе нет и не может быть бесконечности, которая является осью мифологического представления о времени (бесконечное возвращение). «Эпос изображает действие в тождестве свободы и необходимости без противоположности бесконечного и конечного, без борьбы и именно поэтому без судьбы. В высшей степени примечательно, что если сравнить гомеровский эпос даже с самыми ранними произведениями лирической поэзии, то мы в нем не сможем найти никакого намека на бесконечное»³¹², — пишет Ф. Шлегель. Эпическое сознание — историческое, более того — квазиисторическое: оно осмысляет события не только как элементы истории, но в контексте истории народа или даже человечества.

Мифологическое сознание — внеисторическое, оно обращено к вечности, миф основывается на извечной, вневременной парадигме. Объяснение строится не на том, что было или будет, а на основе парадигматических основ жизни праотцов и праматерей, так что надо всем господствует один и тот же набор паттернов. В мифе история уступает место вечности, неизменности, законы парадигмы не объясняют нам смысл того, что было, и не указывают, как предсказать то, что будет, а лишь указывают на то, что существенно и бытийно важно. Миф определяет и объясняет совершенно иначе, чем эпос: быть чем-то внутри мифологического сознания означает соответствовать некой схеме, установленной навечно и безотносительно ко времени.

Отчерченное выше противостояние мифологического и эпического важно для понимания искусства Шагала. Художник воплощает в своем творчестве обе мировоззренческие парадигмы и, как будет продемонстрировано в третьей главе, достигает их синтетического единства в позднем цикле иллюстраций к Библии.

³¹¹ Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего Средневековья. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nsu.ru/filf/rpha/lib/aver-poriadok-kosmosa.pdf> (дата обращения: 08.06.2015).

³¹² Шеллинг Ф. Философия искусства. [Электронный ресурс]. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000446/st008.shtml> (дата обращения: 05.08.2013).

§ 2.2. «Эпическое» как основа еврейской культуры

Один из ярких примеров эпического мировидения можно найти в философии истории³¹³, родившейся в лоне иудаизма. Для данного исследования это измерение иудейского сознания особенно важно, поскольку для Марка Шагал, как уже отмечалось, иудаизм стал одним из ключевых оснований его художественного универсума. Шагал, как известно, получил традиционное еврейское воспитание, учился в хедере и был знаком с основополагающими идеями иудейской философии. Как вспоминала сестра Шагала, он «будучи мальчиком, по настоянию дедушки был отдан в хедер, в котором за время обучения проникся библейским миром»³¹⁴. Самого художника едва ли можно назвать соблюдающим обряды иудеем, но ход его мысли и некоторые черты мировоззрения, без сомнения, связаны с иудейской религией.

Специфически «еврейскими» в творчестве Шагала являются не столько еврейские темы или образы, сколько особый способ их воплощения. Художественный метод мастера родился из особенного «эпического» и «исторического» отношения к действительности, присущего его родной культуре.

История – важнейшая часть иудейской культуры: «...если «отцом истории» справедливо именуют Геродота, то «праотцами историзма», т. е. первооткрывателями смысла истории, следует называть евреев»³¹⁵. По мнению Б. Рассела,³¹⁶ именно библейский образец истории стал основой как для христианской философии истории Августина, так и для марксистской теории смены общественных формаций. Сходная мысль звучит и в трудах историка XIX века У. Б. Сало³¹⁷, который считал, что исторический (а вернее сказать, историко-этический) монотеизм «следует рассматривать как существенно важный вклад еврейской веры в историю мировых религиозных учений»³¹⁸.

Так или иначе, с древнейших времен именно историческая составляющая превалировала в системе религиозных идей еврейского народа. При этом необходимо отметить, что историческое измерение в иудейской философии открывается через танахическую, а не через талмудическую традицию. Как отмечает Дж. Ньюсер, «книги еврейского Писания, от Бытия до Царств, дают последовательное и систематизированное историческое описание условий существования народа Израиля, в то время как раввинистическая литература (*т.е.*

³¹³ Поскольку для анализа творчества Шагала наиболее принципиально именно историческое измерение эпического, то при упоминании об историзме иудейской философии и историческом начале в работах Шагала по существу речь идет о выявлении эпического в работах художника.

³¹⁴ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2008. С. 33.

³¹⁵ Иерушалми И. Х. Захор. Еврейская история и еврейская память. М.: Мосты культуры, 2004. С. 79.

³¹⁶ Рассел Б. История западной философии. Ростов-на-Дону, 1998. С. 416.

³¹⁷ Сало У. Барон. Социальная и религиозная история евреев. Т. I. Древний мир: до зарождения христианства. М.: Книжники, 2012. С. 20.

³¹⁸ Там же.

талмудическая – М. Б.) этим совершенно не занимается»³¹⁹. Рассмотрим подробнее эти две основополагающие традиции в иудаизме.

Танах включает в себя Пятикнижье (Тору), а также книги под названием Писания и Пророки. Само слово «Танах» представляет собой акроним его составных частей: Тора, Невиим (Пророки), Ктувим (Писания). В отличие от Ветхого Завета, в иудейский канон не входят книги, созданные после V века до н. э. (включая и книги Маккавеев). В Танахе излагается иудейская история от сотворения мира и эпохи Патриархов (Авраама, Исаака и Иакова) до истории становления и разрушения еврейской государственности в первом тысячелетии до нашей эры. Историческое мышление, выраженное в Танахе, следует линейному принципу организации событий, а также исходит из прямого и явного различия прошлого и настоящего, настоящего и будущего, будущего и прошлого. Истоки этого исторического мышления лежат в признании пропасти и барьера между «сейчас» и «тогда». Начало человеческой истории в Танахе – это изгнание из вневременного Рая Адама и Евы. «Погруженный вопреки своему желанию в историю, человек, в еврейском толковании, вынужден принять свое историческое существование, несмотря на сопряженные с ним муки...»³²⁰, – пишет Йерушалми.

Талмуд (Устная Тора) – это комментарии и уточнения к Торе. После разрушения римлянами Второго храма в 70 году перед иудеями встал вопрос о том, как в новых условиях придерживаться традиционного образа жизни, ведь большинство из 613 заповедей были связаны именно со служением в храме. Мудрецы I-II веков (которые называются в иудейской традиции танаями) приняли решение о создании новых принципов жизни на основании законодательства, изложенного в Торе. Талмуд воплощает мировоззрение еврея в ситуации разрушенного Храма. На основе подробного анализа положений и принципов священной книги мудрецами был выведен новый уровень законодательства, который был изложен в виде двух сборников комментариев – Вавилонском (ок. 500 г.) и Иерусалимском (ок. 400–425 гг.) Талмудах. Талмуд представляет собой обширный сборник юридических, этических и религиозных законов, комментариев к ним, философских притч, историй и даже анекдотов. Каждая книга Талмуда распадается на две части: более строгую законодательную алахическую часть и более литературную аггадическую (Алаха и Аггада). В Талмуде отсутствует строгая историческая последовательность: хаотически построенный текст скомпонован скорее по принципу свободных ассоциаций, чем в соответствии с причинно-следственной связью. В процессе комментирования библейская история могла изменяться до неузнаваемости. Отталкиваясь от первоначального текста, раввины уходили все дальше и дальше от изложенного в Танахе. В отличие от библейских авторов, талмудические мудрецы сжимают и

³¹⁹ Ньюснер Дж. Почему в раввинистическом иудаизме нет истории? Перечитывая «Захор» Йерушалми // История и коллективная память. М., Иерусалим: Мосты культуры, 2008. С. 63.

³²⁰ Йерушалми И. Х. Захор. Еврейская история и еврейская память. М.: Мосты культуры, 2004. С. 9.

растягивают время по собственной воле, на смену острому библейскому чувству времени приходит анахроничность.

Интересно, что после момента завершения Писания и вплоть до XIX века в еврейском сообществе не было историографической традиции, за исключением книг Маккавеев и работ Иосифа Флавия (которые, необходимо заметить, были написаны для нужд чужеземцев). События их собственной эпохи не казались евреям существенными: Танах служил им парадигматической моделью всех событий в настоящем, для них самих и последующих поколений. Таким образом, история, изложенная в Танахе, обеспечивала все последующие поколения достаточными образцовыми схемами, которые позволяли оценивать и осмысливать события современности. Как пишет Й. Х. Йерушалми, «если раввины, мудрые люди, унаследовавшие мощную историческую традицию, не проявляли интереса к текущей истории, то это попросту означало, что они больше не ощущали потребности культивировать эту традицию. Возможно, они уже знали об истории все, что им требовалось»³²¹. В случаях же, когда об исторических событиях последних двух тысячелетий молчать было невозможно, они все равно «вписывались» в круг событий сакральной истории. Это демонстрирует подчеркиваемое иудейскими авторами пересечение всех трагических событий еврейской истории в одном дне года – 9 ава. В этот день были разрушены оба Иерусалимских храма (в 586 г. до н. э. и в 70 г. н. э.), к 9 ава приурочивают также изгнание евреев из Англии (1290) и из Испании (Альгамбрский эдикт, 1492), погромы Богдана Хмельницкого (1648), ряд погромов в Российской империи на рубеже XIX–XX веков. Так, история за пределами библейского текста все равно продолжала рассматриваться как отражение сакрально значимой истории прошлого.

Отсутствие еврейской историографии имело и вполне объективные причины: в условиях галутной жизни (жизни в изгнании) фиксировать исторические события рассеянного по всему миру народа было очень трудно, нелегко было и устанавливать рамки между историей государства-метрополии и собственно жизнью еврейского народа. Единственным исключением из этого антиисторического принципа было обновление алахического законодательства. Тщательно фиксировалось, какая алаха (религиозный закон, «выведенный» мудрецами из Торы, как письменной, так и устной – Талмуда), где и кем была принята. В глазах еврейского народа именно обновления в алахе могли считаться единственно историческими происшествиями.

Несмотря на появление талмудической философии, Танах продолжает занимать одно из центральных мест в системе ценностей еврейского народа, в еврейском национальном самосознании. Как пишет современный исследователь Й. Вейнберг, «Танах был и остается объединяющим началом еврейского народа, воплощением его сущности, что нашло свое

³²¹ Йерушалми И. Х. Захор. Еврейская история и еврейская память. М.: Мосты культуры, 2004. С. 24.

выражение в самообозначении евреев “народ Книги”»³²². Танах долгое время оставался единственным хранителем национальной идентичности еврейского народа и основой его самосознания, заменяя собой утраченную государственность, общий язык и культурную общность. Хотя Танах рассматривался евреями как главный религиозный текст лишь одного народа, но в этом произведении речь идет о человечестве в целом, а потому он смог стать этическим основанием еще для двух религий и величайшим произведением мысли, по сей день востребованным и среди нерелигиозных людей.

Танах, без сомнения, является эпическим произведением³²³. Подобно тому, как история героического греческого прошлого излагается в «Илиаде» и «Одиссее», в индийской культуре в эпической форме сложилась «Махабхарата», так для еврейского народа эпосом, национальным преданием о прошлом народа стал Танах. Как и всякий эпос, Танах обращен к истории, *ориентирован на прошлое*, на опыт предков и предыдущих поколений. Танах утверждает, что любой прообраз, который человек ищет для восприятия и принятия нового, важного, находится в прошлом. Текст Танаха содержит в себе историю – бесконечно повторяемую и неисчерпаемую в своих смыслах – *историю Рода*. «Память», «прошлое», «предки», «воспоминание», «традиция», – через эти понятия в иудаизме принято понимать свое настоящее. *В еврейской культуре «жить» тождественно «помнить»*. Не случайно самым страшным проклятием для еврея считаются слова «да сотрется его имя и память о нем», а самым страшным грехом является именно *забвение* Бога: «Берегись, чтобы ты не забыл Господа, Бога твоего, не соблюдая заповедей Его и законов Его и постановлений Его, которые сегодня заповедую тебе. <...> чтобы не надмилось сердце твое и не забыл ты Господа, Бога твоего, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства <...> Если же ты забудешь Господа, Бога твоего, и пойдешь вслед богов других, и будешь служить им и поклоняться им, то свидетельствуюсь вам сегодня, (небом и землею) что вы погибнете...» (Втор. 8:11, 14, 19).

Прошлое постоянно возвращается в повседневном течении жизни как соблюдение традиции. Например, в память о трагических событиях 1648–1649 гг. (еврейские погромы в Польше во время восстания под предводительством Богдана Хмельницкого) был установлен пост, а также добавлены покаянные молитвы (слихот). С точки зрения иудейской ментальности именно такие способы фиксации исторического события казались более действенными, чем

³²² Вейнберг Й. Введение в Танах. М.: Мосты культуры, 2002. С. 7.

³²³ Нужно отметить, что в Библии содержится и «мифическая составляющая»: Танах начинается с мифологической космогонии, и лишь грехопадение Адама и Евы низвергает человека в водоворот времени и истории. Помимо историчности, Шагал заимствует и глубокий символизм еврейской традиции, в которой одновременно присутствовало не только эпическое, но и мифологическое начало. Миф присутствует и в Танахе как рассказ о творении мира, и лишь затем из этого мифологического основания «вырастает» история, эпос. Точно так же в творчестве Шагала историческое, эпическое словно «вырастает» из мифологического. Миг рождения времени – момент грехопадения и изгнания из Рая, пребывающего в мифологической вечности – драматически переживается и Шагалом (подробнее – см. анализ картины «Посвящение Аполлинеру»).

исторические рассказы и хроники. Историческое стремились включить в сам образ жизни, в быт и ежедневный ритуал еврейского народа. Эта типичная черта иудейского мировоззрения особенно важна для понимания творческого метода М. Шагала. Воспоминание о священных событиях еврейской истории, равно как и постоянное напоминание о заповедях (а в конечном счете – сопричастие Бога в наличном бытии посредством этого припоминания), в иудейской культуре постоянно облекается в материальную форму. Так, например, один из элементов ритуального одеяния мужчин, *цицит*, служит напоминанием о 613 *мицвот*х (заповедях), которые должен исполнять каждый иудей. *Цицит* представляет собой переплетенные между собой нитки, на которых завязаны узелки. Как ребенку завязывают узелок «на память», так и верующие иудеи завязывают своеобразные узелки – «этические напоминания» как материальный знак духовной решимости. Такое же значение «напоминания» несет в себе и *мезуза*, свернутый пергамент с текстом молитвы, прикрепляемый на косяках дверей в еврейском доме. Каждый раз проходя мимо *мезузы*, иудеи дотрагиваются до нее и целуют пальцы, облекая напоминание в форму физического действия. Таким образом, памятование в иудейской религии осуществляется двумя путями: через ритуал и через пересказ священной истории.

Как пишет И. Х. Иерушалми в своей работе «Захор» («Помни». Тель-Авив, 1988), крупнейшем исследовании по философии истории в иудаизме, «Танах, как видно, не колеблется, заповедуя нам помнить. Его императивы, обращенные к нашей памяти, категоричны. Память сохраняет главное значение даже тогда, когда помнить не заповедано прямо... В религии Торы невозможно вообразить даже попытку бегства от истории. Она открыта навстречу истории, насквозь пропитана и до краев полна ею. История и вера Израиля невозможны одна без другой»³²⁴.

Танах содержит в себе важнейшую характеристику эпического произведения – изложенная в нем история принципиально завершена, «закрыта». Официальная история Израиля, изложенная от Сотворения мира до эпохи Царств, признает необратимую завершенность прошлого и объясняет, как оно привело к настоящему. Эта официальная, авторитетная, первичная история получила литературное оформление в середине VI века до н. э. (в эпоху разрушения первого Храма). Оказавшись перед лицом конца эпохи и оглядываясь на прошлое с точки зрения совершенно иного настоящего, мыслители того периода применили две взаимодополняющие предпосылки: окончательную завершенность прошлого, его законченность и его принципиальную отделенность от настоящего, и вместе с тем – способность прошлого объяснять настоящее и через последствия совершенных моральных выборов влиять на будущее.

³²⁴ Иерушалми И. Х. Захор. Еврейская история и еврейская память. М.: Мосты культуры, 2004. С. 80.

История в еврейской традиции всегда нагружена ценностным содержанием. Именно «эпическое» начало в Библии позволяет ей оказывать воздействие на моральный выбор человека: отделенная от него «эпической дистанцией», сакральная история приобретает значимость *абсолютного идеала*, с которым необходимо соотносить собственную жизнь. Библия имеет моральную интенцию – самосовершенствование человека в диалоге с Богом. Как и свойственно историческому повествованию, в Писании содержится связный и непрерывный рассказ об отдельных, следующих друг за другом, уникальных событиях. Как замечает Джеймс Бар, «...в еврейской мысли последовательная цепь исторических событий – представляет собой решительное движение к некой цели; это, безусловно, не циклическое движение, подразумевающее повторение (*т.е. мифологическое* – М.Б.), а напротив, движение безвозвратное, необратимое и неповторимое»³²⁵.

Прошлое всегда присутствует в повседневности еврейской жизни как эталон, история учит не повторять ошибок и не забывать предков. История учит, как правильно поступать. История питает настоящее как неиссякаемый источник смыслов. Известно, например, что иудейские праздники первоначально были заимствованы у более древних культур Ханаана и Вавилонии, однако во всех случаях древние иудеи обязательно изменяли сущность праздника, сначала просто прибавляя к нему исторический элемент, а затем и полностью меняя его изначальную суть, придавая ему исторический смысл. Так, три основных сельскохозяйственных праздника, знаменующие смену времен года (Песах, Шавуот и Суккот), изначально были лишь сезонными праздниками, имевшимися во многих языческих традициях. Евреи заимствовали их и связали с ключевыми событиями собственной истории. Песах, традиционно символизировавший приход весны, стал праздником Исхода евреев из Египта и основания еврейской нации. Центральной мыслью пасхальной агады (сборника молитв и историй, читаемых за праздничным столом в первые два дня Песаха) является фраза «В любом поколении каждый человек должен чувствовать, будто это он сам совершил Исход из Египта»³²⁶. Шавуот, сохраняя свое значение «дня первых плодов» («И праздник жатвы первых плодов труда твоего, того, что засеял ты в поле...» (Шмот, 23,16), был преобразован во II в. до н. э. в праздник дарования Торы, то есть день основания еврейской религии. Суккот, первоначально отмечавший окончание сельскохозяйственного года, в иудейской традиции приобрел значение памятования о временах странствий по пустыне.

Праздники Ханука и Пурим, ведущие свою историю с эпохи Второго храма, были праздниками по преимуществу историческими. Пурим отмечают в честь победы еврейского народа над задумавшим уничтожение евреев Аманом, советником персидского царя

³²⁵ Bart J. Biblical Words for Time. London: Wipf & Stock Pub, 1969. P. 146-147.

³²⁶ Мишна Псахим 10:5.

Ахашфериша (Ассур), а Ханука воспроизводит историю освободительных войн Хасмонеев, относящуюся ко II веку до н. э. Причем Ханука – это единственный из праздников, основанный не на библейской истории и, следовательно, не подкрепленный ее авторитетом. Книги Маккавеев считаются в иудаизме апокрифами, то есть сокрытыми в общем своде сакральной истории. Само признание чуда Хануки³²⁷ означало подтверждение веры в продолжающееся вмешательство Бога в историю.

Ключевой для еврейского сознания праздник Рош-а-Шана, новый год по еврейскому календарю, является воплощением самого понятия временности в череде еврейских праздников. Поскольку в иудейской традиции летоисчисление ведется с сотворения мира, то Рош-а-Шана является днем памяти о сотворении мира. Задача этого праздника – пробудить людей от дремоты обыденной жизни и заставить их вспомнить. Причем «вспомнить» в данном случае предлагается даже не о событиях, связанных с судьбой еврейского народа, а о самом Боге. Центральное событие этого праздника, трубление в бараний рог (шофар), нарушает привычное оцепенение и выводит на путь раскаяния, в конце концов приближая к Богу. По словам иудейского философа Маймонида, шофар словно зовет: «О спящие, очнитесь ото сна! Пробудитесь от дремы!.. О вы, забывшие истину и погрязшие в мирской тщете, все ваши годы проходят в погоне за суетными и пустыми вещами, которые вам не помогут, вас не спасут. *Вспомните* о душе, измените свою жизнь и выпрямите стези ваши!»³²⁸ Слово «вспомнить» у Маймонида также появляется не случайно: Бог, погруженный в эпическое пространство Библии, доступен лишь через *припоминание*.

Память как средство приближения к истине и к Богу интерпретируется также в работах еврейского историка XVI века Азария де Росси. По мнению Де Росси, смысл и значение истории для евреев в том, «чтобы установить истину... Истина же есть по сути своей печать Господня, добродетель всех благородных душой и вполне достойна того, чтобы всякий к ней стремился»³²⁹.

Даже отмечаемая каждую неделю суббота (шабат) связывает евреев с историей, на этот раз речь идет об истории сотворения мира. Суббота считается последним днем творения, днем, во время которого Бог отдыхал от трудов. Причем еженедельное воспоминание о космическом прошлом интерпретируется в Танахе как знак связи евреев с Богом: «И также субботы Мои дал Я им, чтобы были они знамением между Мною и ими, чтобы знали, что Я – Господь, освящающий их» (Иезекииль, 20:12).

³²⁷ В Иерусалимском храме осталось лишь немного освященного масла, которое должно было гореть один день, но совершилось чудо, и оно горело восемь дней. Этого времени хватило для приготовления нового масла.

³²⁸ Рамбам. Мишне Тора, Законы раскаяния, 3:4. [Электронный ресурс]. URL http://www.shabat-shalom.info/books/Musar/Rambam_Hilhot_Tshuva.htm (дата обращения: 22.07.2013).

³²⁹ Цит. по: Бонфиль Р. Насколько золотым был век Ренессанса // История и коллективная память. М., Иерусалим: Мосты культуры, 2008. С. 117.

При рассмотрении большинства еврейских религиозных обрядов и установлений очевидной становится общая структура переосмысления евреями окружающих их традиций в историческом ключе. Например, обряд обрезания, активно практикуемый в Египте и среди окружавших евреев ханаанских народов, был радикально переосмыслен и включен в совершенно иной контекст (исторический и религиозный). Обрезание, совершаемое в память о первом обрезании Авраама, стало залогом единства Бога и его народа, знаком их нерушимой связи.

Таким образом, *именно история становится универсальным мотивом всех фундаментальных идей иудаизма*, включая мессианство, избранность еврейского народа, завет с Богом и дарование Торы. Развитие истории ориентировано в будущее, ее путь пролегает от сотворения мира до пришествия мессии (Машиаха). Причем будущее также воспринимается как область времени эпического, то есть сакрально нагруженного и ценностно значимого, поскольку с пришествием мессии история вновь станет развиваться в зоне прямого контакта человечества с Богом.

Исторические события в иудейской традиции осмыслились как проявление Божественного присутствия в жизни людей. Отношения между Богом и человеком открываются в калейдоскопе времен и событий. История в еврейской культуре фактически оказывается тождественна религии. *В эпическом мире Танаха решающее место встречи человека с Богом было перенесено из природного мифологического в историческое бытие.* Если языческие мифы повествуют о противоборстве созидającego божественного начала и сил хаоса, то главная тема Танаха – это диалог Бога и Человека, «диалектическая борьба между послушанием и бунтом»³³⁰, который движет драмой библейской истории.

Бог Танаха проявляет себя лишь «исторически». Моисей, сообщая евреям весть об избавлении от рабства, атрибутирует ее не «Создателю земли и небес», а «Богу праотцев», то есть Богу в исторической перспективе:

«Пойди, собери старейшин Израилевых и скажи им: Господь, Бог отцов ваших, явился мне, Бог Авраама, Исаака и Иакова, и сказал: Я посетил вас и увидел, что делается с вами в Египте» (Исх. 3:16).

Важно и то, что в ключевом библейском взаимодействии Бог – человек, последнему достается вовсе не второстепенная роль, история Танаха – это не только история о Боге, но и в такой же мере история о человечестве. Как отмечает Йерушалми, «хотя стержень библейской истории – изложение деяний Господа, основное ее содержание посвящено преимущественно действиям людей и деяниям Израиля и других народов»³³¹. Прошлое еврейской истории – это

³³⁰ Йерушалми И. Х. Захор. Еврейская история и еврейская память. М.: Мосты культуры, 2004. С. 81.

³³¹ Там же. С.14.

прежде всего историческое прошлое, воспринимаемое как реальная живая история, великие события, определившие судьбу народа и государства.

Важной особенностью еврейского ощущения себя в этом мире является чувство живой связи между человеком и библейскими праотцами – Авраамом, Исааком, Иаковом. Все евреи – прямые потомки Авраама, и, как писал Маймонид, «все являются членами его семьи... И не относитесь к вашим предкам легкомысленно; ведь, если вы связаны с Авраамом, Исааком и Яковом, вы связаны с Тем, кто создал мир»³³². История в еврейской культуре выражается через понятие рода: не случайно в Торе Бог в большинстве случаев называется Богом Авраама, Исаака и Иакова, то есть Богом в исторической перспективе. Как это свойственно эпическому времени – это невозможно ни повторить, ни воспроизвести, поэтому существует лишь один способ обращения к Истории – это Память.

Поразительно, как точно воспринимает это чувство рода Шагал, который включает библейских предков в свой собственный род: «Папа весь в белом. Каждый год в великий день Йом-Кипур он казался мне пророком Илией»³³³. Чувство эпического – это прежде всего чувство включения в род, исторической памяти, воспринимаемой как живая реальность. Эпическое прошлое кажется более реальным, чем прошлое историческое. Это ощущение прекрасно передано писателем еврейского происхождения Шоломом Ашем:

«Детство маленького еврея происходит не в этом мире и не в этой жизни, он уносится в своих детских мечтах на луга, где его предки пасли овец и рыли колодцы. Его окружают только птицы и звери из Библии, и настоящая буря – не та, что обрушилась на соседнюю долину, а та, что поднялась, когда Бог заключал завет с Авраамом»³³⁴.

³³² Маймонид. Путеводитель растерянных. М.: Гешарим, 2010. С. 251.

³³³ Марк Шагал Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 50.

³³⁴ Asch Sh. Le Juif aux psaumes. Paris: Flammarion, 1971. P. 211.

§ 2.3. Эпическое начало в русском искусстве середины – второй половины XIX века

Марк Шагал существовал не только в контексте еврейской традиции, но и в контексте русского искусства, с которым он соприкоснулся во время обучения у И. Пэна в Витебске, а затем во время учебы в Санкт-Петербурге.

Важным аспектом поисков национального в русской культуре стало восприятие русского народа как наделенного особой миссией. Как писал Н. Бердяев, «все великие народы проходят через мессианское сознание. Это совпадает с периодом особого духовного подъема, когда судьбами истории данный народ призывается совершить что-либо великое и новое для мира. ... Славянская раса, во главе которой стоит Россия, должна раскрыть свои духовные потенции, выявить свой пророческий дух. Славянская раса идет на смену другим расам, уже сыгравшим роль, уже склоняющимся к упадку: это раса будущего»³³⁵. Это ощущение давало общую почву для связи – для самой спецификой момента рубежа XIX–XX веков обусловленной встречи – с ситуацией духовного пробуждения и подъема еврейского народа, мессианское самоопределение которого составляет одно из серьезнейших оснований его идентичности.

Национальная идея как твердо формулируемая программа исторического и социального развития России вторгалась в самые сокровенные сферы самосознания художественной культуры. Наиболее упрощенно и буквально это проявлялось в областях, связанных с повседневным бытом. «Страсть к национальному у нас значительно усилилась в последнее время. Теперь какой-нибудь Иван Карлович печатает свои карточки вязью, какой-нибудь кутила Меднолюбов ставит портрет своей Жюльетты в рамку, изображающую фасад русской избы. Иные радуются всему этому, полагая, что мы умнеем и закладываем первый камень нашей духовной эмансипации от Запада...»³³⁶, – писал в начале 1870-х годов фельетонист газеты «Голос».

Исторические искания русской культуры в основе своей связаны с национальным самоопределением, которое в России, как и у многих восточно-европейских государств, приходится как раз на XIX век. Как пишет Л. А. Серебрякова, «тема народа ... перерастает... во всеобъемлющую и целостную тему России, которая сложилась и начала главенствовать в русском искусстве... к концу XIX века»³³⁷. Уже в середине века русское искусство сосредоточилось на исторических характерах, а затем от отдельного человеческого типа интересы культуры перемещаются в сторону облика народа вообще. Г. Г. Пospelов³³⁸ отмечает

³³⁵ Бердяев Н. А. Душа России // Русская идея: Основные проблемы рус. мысли XIX в. и нач. XX в. М.: Шевчук, 2000. С. 307-308.

³³⁶ Цит. по: Каменский А. А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2008. С. 199.

³³⁷ Серебрякова Л. А. Образ бытия в художественной картине Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века: Картины мира. М., 1991. С. 256.

³³⁸ Пospelов Г. Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. М.: Наука, 1999.

в русской культуре XIX века два пика интереса к национальному началу. Первый приходится на 1830-е годы и связан с вхождением России в эпоху историзма. В этот период ключевой фигурой русской культуры становится А. С. Пушкин времени сказок и «Медного всадника». Исторические просторы России выходят на первый план также в «Жизни за царя» М. Глинки и «Мертвых душах» Н.В. Гоголя. Второй пик интереса к национальному связан с рубежом XIX–XX веков и выходом из историзма с необходимостью подведения итогов этого периода исканий.

На протяжении всего XIX века происходит процесс складывания исторического жанра в русском искусстве, который идет параллельно процессам становления собственно национальной истории. Русский исторический жанр пытался выработать свой уникальный круг проблем – выйти на свою историю, свое национальное прошлое. «Своя» история вошла в живопись только во второй половине XIX века, до этого можно увидеть лишь отдельные попытки поставить сюжеты русской истории в один ряд с традиционными античными и библейскими темами. Как выразитель национального начала, исторический жанр достигает наибольшей близости с эпическим началом, а в отдельных случаях и сливается с ним, становясь выразителем не только исторического, но и эпического. И в этом контексте интерес, который обнаруживает Шагал к эпическому уже в раннем творчестве, вполне закономерен: мастер продолжает работать над задачей воплощения эпического, поставленной уже русской культурой.

Образы прошлого (в том числе и национального прошлого) волновали русских художников с древнейших времен. Но только с волной петровских преобразований, с утверждением светских начал в культуре, появляются проблески конкретного исторического мышления. Петербургская Академия художеств возводит историческую живопись в ранг самого высокого жанра и возлагает на нее задачи гражданского и художественного служения обществу. Понятие исторической живописи Академия толковала чрезвычайно широко: сюда относились изображения исторических и историко-батальных событий, а также произведения на мифологические и религиозные сюжеты, на темы, заимствованные из эпоса, чаще всего, античного. Пытаясь отстаивать «высокое» значение исторического жанра (в академическом его понимании) вплоть до середины XIX века, представители академизма оказываются в невыгодном сопоставлении с тем новым типом исторической картины, который возникает как раз в это время под влиянием складывающегося реалистического мировоззрения. Лишь во второй половине XIX века мы сталкиваемся с исторической живописью в собственном смысле этого слова, возникающей на этой основе.

В конце XVIII века – первой половине XIX века жанр исторической картины был важнейшей частью русского искусства, но до высот глубоко понятого исторического и

эпического он не поднимался. Наряду с библейскими и античными сюжетами в русском историческом жанре возникают персонажи летописей и сочинений Карамзина, одетые на античный манер, с некоторыми следами неточно воссозданного исторического костюма – это единственная печать «национальной истории». К эпическому стремился и бытовой жанр: это можно увидеть в творчестве А. Г. Венецианова (1780–1847) и его последователей. По словам искусствоведа Н. Коваленской, круг Венецианова можно назвать русским бидермайером, имея в виду стилистическую близость направлений. Венецианов не учился в Академии, а пользовался уроками Боровиковского, восприняв от него некоторые черты сентиментализма. В начале 1820-х годов художник обосновался в своем поместье в Тверской губернии и погрузился в мир деревенской и помещичьей жизни, найдя в ней и духовный, и предметный материал для осуществления своих замыслов. Разительное отличие русского бидермейера от немецкого – в трактовке «крестьянской темы»: если для немецких художников сельская жизнь была лишь фоном, то для Венецианова и его последователей – содержательной основой творчества. *Попытка прорваться к эпическому через национальное – определяющая черта русского искусства.* Но в работах А. Г. Венецианова и его круга наблюдение над русской жизнью – отстраненное, созерцательное, на суд зрителя еще не выносятся сложнейшие бытийные коллизии, как это произойдет во второй половине века.

Важным шагом в эволюции «исторического» в русской культуре стало творчество К. П. Брюллова и А. А. Иванова 30–50-х годов XIX века. Эти художники сделали многое для преодоления застывшей, опустошившейся академической схемы, в которую был заперт историзм в русском искусстве. Историческая картина в это время понимается как основной, ведущий жанр живописи. Поэтому и Брюллов, и Иванов именно в рамках исторической картины стремились решить стоящие перед ними вопросы о назначении искусства вообще. Оба художника были учениками Андрея Иванова, но в своем творчестве воплотили два отличных друг от друга направления как в эволюции живописи в целом, так и в развитии исторической картины в частности.

Брюллов, исходя из классицистическо-академической первоосновы, обратился к романтизму, складывавшемуся в России как самостоятельное идейное течение. Понимание задач исторической живописи у романтиков было более конкретным, чем в классицизме. Идеальному герою классицизма был противопоставлен интерес к живой человеческой личности. Принцип историчности для романтиков становился все более значимым: намечалась тенденция к соблюдению исторического правдоподобия в выборе типажа, изображении архитектурных и бытовых деталей. Впервые этот подход Брюллов осуществил в своей знаменитой картине «Последний день Помпеи» (1830–1833) (рис. 41). Главным объектом внимания художника здесь становится мотив стихийного бедствия, изображение которого

позволило ему развернуть многообразную гамму острых человеческих переживаний. Но форма все еще несла в себе отпечаток академической скованности. Так, В. В. Стасов, оценивая «Последний день Помпеи», заметил, что скульптурная трактовка натуры увела Брюллова от чувства живой формы, которая должна быть «одеждой мысли». Вслед за «Последним днем Помпеи» Брюллов пишет «Смерть Инессы де Кастро» (1834) (рис. 42), отдавая дань типичному для европейских романтиков интересу к средневековью. Картина была первым в русском искусстве отражением своеобразного романтического историзма, известного по работам П. Делароша. Единственная картина Брюллова на сюжет из русской истории – «Осада Пскова» – так и осталась незавершенной.

Вторая линия исторической живописи 30–50-х годов представлена творчеством А. А. Иванова. Озабоченный задачей морального обновления искусства, художник нашел отклик в деятельности немецких мастеров, называвших себя назарейцами (Овербек, Пфорт, Корнелиус, Шнорр фон Карольсфельд), членами «Братства святого Луки», с 1810 года работавших в Риме и ставивших своей целью создание новогерманского религиозно-патриотического искусства. Иванов сблизился с Овербеком, восприняв от него интерес к библейским темам и тяготение к духовной и нравственной проблематике. В процессе общения с художником у Иванова складывался замысел «Явления Христа народу» (1837–1857, ГТГ) (рис. 43).

Иванов задумал изобразить один из самых существенных моментов в истории человечества – явление Иисуса во время крещения новообращенных в Иордане и пророческой проповеди Иоанна Крестителя. Богоявление – это перелом в жизни народа, его прозрение. У Иванова человек предстает перед лицом Бога совершенно обнаженным как в прямом, так и в переносном смысле. Через историю Иванов пытался достичь начал человеческого бытия, и в этом он, несомненно, близок эпическому. В каждой фигуре художник ищет формулу всестороннего единства, полного соответствия телесного поведения душевному состоянию. Эти многообразные «формулы», объединенные пространством ивановского «Явления», составляют как бы полный свод характеров и переживаний, свойственных всему человечеству в целом. Александр Иванов выдвигает проблемы прозрения и надежды, упования, покаяния, страха перед лицом Бога как вечные и изначальные.

Искания Иванова – предтеча шагаловских исканий Бога в послевоенном творчестве мастера 1940-х годов. Можно вспомнить «библейские эскизы» Иванова – большой цикл акварельных листов на ветхозаветные и новозаветные сюжеты. Исторические слои жизни человечества, которые в «Явлении Христа народу» понимались как результат, на эскизах предстали как процесс. Здесь Иванов обнаруживает восторженное приятие божественного чуда,

а вместе с ним – живописно-пластическую апологию современности. В библейских эскизах Иванов изображает чудо повседневности³³⁹. «В XIX веке – веке углубляющегося аналитического расщепления прежней целостности искусства на отдельные жанры и отдельные живописные проблемы, – отмечает М. М. Алленов, – Иванов является великим гением синтеза, приверженным идее универсального искусства, истолкованного как своего рода энциклопедия духовных исканий, коллизий и ступеней роста исторического самопознания человека и человечества»³⁴⁰.

Иванов пытался собрать в своем творчестве единую картину мира. Ощущение единства и целостности художественного мироздания возможно на основе осознания того, что вся материя бытия несет на себе следы божественного творения: это касается и человеческого тела, и природы, и быта. Особую роль у А. Иванова играет пейзаж: он воссоздает «божественно-тварный лик земли, вовсе независимой от человека, не подчиненной его интересам, хотя и сопряженной ему в своем возникновении в акте творения»³⁴¹. Во всех поднятых им темах художник стремится дойти до исходных точек бытия. В картине «Аппиева дорога» (1846) Иванов производит своеобразный смотр исторических свидетельств, оставленных на земле. В ней возникает ощущение исторического времени: вид древней земли на переднем плане и гор вдалеке воспринимается как связь сменяющих друг друга цивилизаций: по сторонам от старой римской дороги – остатки античных гробниц и дальний силуэт собора св. Петра.

«Аппиевой дороге» А. Иванова близка по замыслу «Владимирка» (1891) И. Левитана (рис. 44), в которой русский пейзаж достигает природно-национального самовыражения, это уже не только образ природы, а горестное размышление об испытаниях и судьбах народа, своего рода «философия истории».

Левитан казался Шагалу особенно близким, он часто копировал его в юности. В самостоятельных работах Шагал близок Левитану в остроте лирического переживания, умении одушевить природу. Как отмечает А. Каменский, у обоих художников есть «в дальних образных глубинах заложенное родство некоторых национальных интонаций. Ощущение жизни у тоскующих шагаловских скрипачей сходно с тем, что встречается и в некоторых левитановских пейзажах»³⁴² («Над вечным покоем», 1894, ГТГ).

Важной страницей русского искусства, несомненно повлиявшей на становление творчества М. Шагала, были поиски В. Д. Поленова (1844–1927), обратившего свой взор на

³³⁹ Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. М.: Искусство-XXI век, 2003. С. 205.

³⁴⁰ Алленов М.М. Искусство первой половины XIX века // Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И. Русское искусство X – начала XX века. М., 1989. С. 335.

³⁴¹ Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. М.: Искусство-XXI век, 2003. С. 186.

³⁴² Каменский А. А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2008. С. 38.

Библейский Восток, на истоки мировой цивилизации, какими они виделись историческому сознанию XIX века. В ходе работы над картиной «Христос и грешница» (1888, ГРМ) Polenov даже предпринял путешествие по Египту, Сирии и Палестине (как это сделал впоследствии и сам Шагал). Polenovский Восток составляет заметную часть тематического ареала и стилового регистра русской живописи рубежа XIX–XX веков. Итогом его многолетней работы над евангельской темой стал цикл «Из жизни Христа» (1899–1909). «Восточные мотивы» Polenovского восприятия евангельской истории одновременно являются мотивами эпическими: голубые небеса и ровный солнечный свет в его восточных и южных этюдах не только передают сиюминутное состояние природы, но и воплощают послание из далекого прошлого, из вечности, будучи свидетелями великой истории древней земли.

Известная картина И.Н. Крамского (1837–1887) «Христос в пустыне» (1872, ГТГ) (рис. 45) может служить, пожалуй, не только художественным, но и философским манифестом русского искусства второй половины XIX века. «Пустыня» в христианской символике имеет множество смыслов. Напоминающая о библейском Исходе пустыня – это не только бесплодная, но и беспочвенная местность, нечто противоположное земле обетованной. Поэтому Крамской уделяет столько внимания мертвенному ландшафту, отводя холодным каменным осколкам решающее место в изображении безжизненного покрова остывшей земли. Пустыня – это и трагический эпизод в духовном состоянии личности, и в жизни народа, эпизод, который надлежит одолеть силою веры. Религиозные картины в искусстве XIX века часто поднимали темы общечеловеческие, гуманистические.

В остальном же историческая живопись продолжала существовать в строгих академических рамках, которые консервировались академическим руководством в противовес росту нового реалистического искусства, проявлявшемуся в пейзажной, интерьерной и, в первую очередь, в бытовой живописи середины века. Сопrotивляясь натиску новых качеств и форм искусства, историческая живопись принимает все более консервативный характер, архаизируется, круг тем ее сужается до библейских и античных сюжетов. На рубеже 1860-х годов в либеральной печати появляются предложения оживить класс исторической живописи, включив темы из русской истории, но ректор Академии Ф. Бруни настоял на том, что темы национального прошлого не могут подлежать разработке в виду неизученности самой русской истории. В академическом искусстве правда внутреннего выражения приносилась в жертву ложному пафосу, условной красивости.

В 1863 году в Петербургской академии художеств произошел так называемый «бунт 14»: художники демонстративно вышли из Академии в знак протеста против предложенной конкурсной темы и образовали Артель художников. Как оппозиция академическому видению

искусства активно развивается бытовой жанр. Существенной чертой русского бытового жанра 1870–1880-х годов стало стремление к объективности. Субъективное отношение к явлению уступило место самому явлению. Главной задачей художника стало раскрытие смысла конкретного факта, его логики. Картина могла строиться либо на показе бесконфликтного явления, либо на демонстрации конфликта, вошедшего в сюжет и обусловившего действие. Целью жанра было изображение реального хода вещей, поведения каждого из персонажей в соответствии с ним, показ их состояния и психологической характеристики. Как пишет В. Сарабьянов, «конкретность явления во всем его сиюминутном состоянии, определение точных временных координат, уловление мига, собирающего событие и дающего ему продолжение, – таковы задачи жанра, приблизившегося к реальности как никогда прежде и видевшего свою задачу в воспроизведении, почти что имитации жизненного явления»³⁴³. При этом через частное на первый план выходит всеобщее.

В 1860–1880-е годы исторический жанр на почве русского реалистического искусства наконец обретает свой предмет, и этим предметом становится русская история. Стремление овладеть этой темой никогда не покидало русскую живопись. Особенно сильно это стремление ощутимо в бытовом историзме 60-х годов, когда бытовой жанр подчиняет себе исторический и становится единственным подлинным выразителем исторического. Яркими представителями бытового историзма 60-х годов были В. Шварц и В. Верещагин.

В середине XIX века типичным для ряда русских живописцев становится сочетание академических традиций и новых элементов, вводимых ими в произведение в виде соответствующей дани времени. Характерной фигурой в этом отношении является П. Чистяков (учитель И. Пэна, школу которого посещал Шагал) с его картиной «Софья Витовтовна» (1861). Чистяков стремился раскрыть эту тему как значительный драматический эпизод из национальной истории.

В 1870 году было создано Товарищество передвижных художественных выставок, собравшее живописцев, отстаивавших реалистические позиции и обращенных к проблемам общественной жизни и народного бытия. Эти художники составили крыло, противостоящее официальному академизму, и получили название «передвижников». Их программа была близка программе русских писателей середины – второй половины XIX века, также выдвинувших на первый план нравственную и социальную проблематику.

В 1870-х годах к исторической тематике обратились В. Г. Перов и Н. Н. Ге. Для В. Г. Перова эти работы были завершением его творческого пути, а для Н. Н. Ге – началом. Оба художника пытаются преодолеть ограниченность современного им исторического жанра и

³⁴³ Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. М.: Искусство-XXI век, 2003. С. 173.

создать углубленную психологическую характеристику прошлого. Их поиски знаменовали собой расширение и обогащение самого реалистического метода. Психологизм в реалистической живописи позволил ей выйти за пределы жанровых ограничений и сделать центральным объектом искусства внутренний мир личности.

Особенно интересна для нас фигура Н. Н. Ге (1831–1894) – художника, который, как и Шагал, соединяя религиозную тематику и глубокий историзм, выходит на уровень вечных, общечеловеческих ценностей. «Я увидел, что истинно историческая живопись должна быть непременно религиозной, точно так же, как религиозная не может не быть исторической»³⁴⁴, – писал Н. Н. Ге.

Художник открыл совершенно новое измерение религиозной живописи в русском искусстве. Для Ге религиозная тема является ведущей, и в ее русле он постоянно переносит центр тяжести на моральные, общечеловеческие, вечные проблемы. Его обращение к религиозным сюжетам не является данью академической догме, Ге стремится передать драматическую и трагическую сущность изображаемых событий как абсолютно реальных, жизненных (отсюда близость его картин бытовому жанру). В его работах, наряду со стремлением наполнить евангельскую историю реальным жизненным содержанием, всегда присутствует желание перевести решение поставленных вопросов в общефилософский план: Христос в творчестве Ге выступает воплощением самых конкретных и самых отвлеченных человеческих ценностей. Ге отличался от передвижников тем, что его искусство не ограничено областью частно-типического, он стремился дать символическую универсальную картину мира. Знаменитый «страстной цикл», созданный Н. Ге в 1890-х годах, включал в себя картину «Что есть истина?» (1890, ГТГ) (рис. 46). Живописная композиция подчинена идее противоборства добра и зла, олицетворенной в образах персонажей – Христа и Понтия Пилата.

Ге стал основоположником нового, передвижнического понимания исторической живописи. В работе «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871, ГТГ) поединок Петра и Алексея с предельной выразительностью характеризует столкновение борющихся сил, которым была ознаменована петровская эпоха.

Новое понимание исторической темы, намеченное Ге, развил в своем творчестве И. Е. Репин (1844–1930), который открывает историчность современности. Он стремится как бы изнутри бытового возвыситься до исторического звучания события, не привнося историзма извне. Историзируя сам быт, Репин различал в нем образ бытия. Он понимает историческую картину как изображение народа и драмы исторической личности. Главным намерением Репина было «олицетворять портреты в правде»³⁴⁵. Изучая народную жизнь, Репин ищет образ России,

³⁴⁴ Цит. по: Ульянов Н.Н. Ге среди молодежи // ЦГАЛИ. Ф. 2022. Оп. 2. Ед.хр.1.

³⁴⁵ Репин И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям М., 1952.С. 53.

живущей ожиданием благодати. Тема народной религиозности получает свое воплощение в двух вариантах картины: «Крестный ход в дубовом лесу. Явленная икона» (1877–1924, городская галерея в Градец-Кралове, Чехия) (рис. 47) и «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883, ГТГ) (рис. 48). В «Крестном ходе в Курской губернии» являет себя внешняя по отношению к человеку надындивидуальная сила (та самая, которая появляется в эпосе). Персонажи картины лишены внутренней свободы. Включенный в неудержимый поток толпы, человек полностью подчинен законам жизненной стихии, мировым силам: родовым, социальным и событийным, то есть историческим.

В то время как в середине XIX века в европейской живописи историческая картина истощила свои возможности, не в силах подняться до уровня произведений Давида, Жерико, Делакруа, в русском искусстве происходит прорыв к историческому в его эпической форме – в творчестве Василия Ивановича Сурикова (1848–1916). Как пишет Д. В. Сарабьянов, «он (Суриков – М. Б.) завершает процесс развития европейской исторической картины, выступая наследником великих живописцев начала века и преодолевая те противоречия, в которых погряз исторический жанр в последующее время. Его вариант исторической картины мог появиться, наверное, только в России – в той ситуации, когда русское общество искало в своей истории ответы на чрезвычайно сложные и мучительные вопросы – вечные и непреходящие. Выдвигавший эти вопросы Суриков оказывается рядом со своими великими современниками – Достоевским и Толстым»³⁴⁶.

Историзм Сурикова отличался от «исторических» опытов его предшественников и современников тем, что ему удалось глубоко проникнуть в сущность исторического содержания изображаемой им эпохи.

Обращаясь к исторической картине («Утро стрелецкой казни», 1881, «Меншиков в Березове», 1883, «Боярыня Морозова», 1887 – все в ГТГ), художник сокращает дистанцию между историей и современностью, ища в истории разгадку современного мира. Подобное обращение к своей национальной истории можно увидеть в творчестве чешских, польских, венгерских живописцев (Я. Чермак, М. Алеш, Я. Матейко, В. Мадараш), которые воспевали героическую старину, стараясь обрести в ней образец для современности. Культуру этих стран роднят с русской культурой особенности развития: сначала отставание от передовых в культурном отношении западноевропейских стран (Франции, Англии), а затем – резкий прорыв в XIX веке. Для всех этих стран (не исключая и России) особенно остро стоял вопрос о национальной самоидентификации и поиске специфически национального, народного, что могло бы стать твердым основанием для развития культуры. Суриков обращается к

³⁴⁶ Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. М.: Искусство-XXI век, 2003. С. 213.

неисчерпаемому богатству народной памяти, которая запечатлела свидетельства жизни нации, знаки ее судьбы. Суриковым был найден подлинный персонаж исторического действия – народ, который ожил в его полотнах во всем многообразии своих чувств и страстей, которого художник осмыслил как основную движущую силу исторического процесса. Суриков показал, что за судьбами исторических личностей скрываются судьбы народов.

Суриков уникален тем, что ему удастся подняться от проблематики специфически национальной к общечеловеческой. От истории он переходит даже не к современности, а к извечным бытийным вопросам: в его картинах звучат не просто трагедии России, а неразрешимые проблемы человеческого бытия. Как пишет Абрам Эфрос, «у Сурикова русский массовый, народный человек впервые в нашем искусстве наделен великим достоинством в великой своей скромности. Это – поистине “мирской человек”, как будто незаметный, в глаза не кидающийся, но действительно делатель жизни, созидатель истории, ее исходный и конечный элемент. Попробуйте выделить кого-нибудь в Утре стрелецкой казни – кого? Стрельцы, жены, дети, старухи, стража – все равно значительны и равно обычны; облюбуйте кого хотите, – он не больше других... Суриков говорит: “Вот жизнь каждого в жизни всех, – и ты, стоящий перед моей картиной, жил, страдал и радовался бы так же, как они”»³⁴⁷. Эпичность работ Сурикова и в позиции автора – он не судит своих героев, а оказывается как бы над ними, лишь обнажая конфликт перед зрителем, давая событие с точки зрения «абсолютной объективности». Божественный промысел, рок, судьба судят суриковских героев и ведут их, как героев древних эпосов. Характерным признаком «эпического» в суриковских картинах является его отношение к деталям: изображая панораму бытия, художник делает одинаково значимыми и фигуры главных героев, и мельчайшие бытовые подробности.

Как отмечают исследователи творчества Сурикова, наиболее характерным в его почерке является изображение пространства. Русская природа, ее «поля неоглядные»³⁴⁸ и «горизонт без конца»³⁴⁹, задает способ ее художественного претворения и провоцирует писателей и художников уделять особое внимание пространству. Пейзажная живопись, обращенная к русской природе, воспринимается художниками как выражение национального менталитета. «Бескрайнее», бесприютное пространство русского пейзажа ставит человека в ситуацию предстояния перед миром, перед Богом, а от этого ощущения «предстояния» – уже шаг до шагаловского «Библейского послания».

Пространство на картинах Сурикова словно обладает своей собственной, независимой от человека жизнью: оно обтекает, обступает, наступает, им невозможно управлять. Это

³⁴⁷ Алленов М. М. Василий Суриков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tphv-history.ru/books/allenov-vasiliy-surikov.html> (дата обращения: 05.08.2013).

³⁴⁸ Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 2 т. Т. 1. М.: Полиграфресурсы, 1999. 175 с.

³⁴⁹ Там же.

пространство неподвластно человеку так же, как ему неподвластно течение времени в эпосе. Подобно тому, как мы не можем войти в эпическое прошлое, отгороженное «абсолютной дистанцией», мы не можем «войти» в пространство полотен Сурикова: оно обладает самостоятельной инициативой по отношению к способности допустить или не допустить в себя зрителя. Это пространство играет особую роль в его исторических картинах, оно по сути дела воплощает в себе Прошлое. Пространство Сурикова историческое – в нем происходит и творится история.

Именно так потом будет интерпретировать пространство и Марк Шагал – в серии иллюстраций к «Мертвым душам» Гоголя. Пространство Шагала, как и пространство Сурикова, станет воплощением неких надмирных сил, которые влекут героев, толкают их, движут ими. На картинах Сурикова, отмечает М. М. Алленов, почти нет «человеческих фигур, меряющих пространство шагами: его героев всегда что-то влечет, несет толпа, сани, конь, телеги или лодка. Редкий эпизод, где изображена шагающая фигура, – это стрелец, ведомый на казнь. Именно – ведомый. Его шаг лишен волевого импульса. Стрелец движим чем-то, что в данный момент превосходит меру его сил, что больше и выше его собственной воли»³⁵⁰. Герои Сурикова всегда в пути, в движении – в потоке времени: телеги в «Стрелецкой казни», сани в «Боярыне Морозовой». Лишь в картине «Меншиков в Березове» дорога не изображается прямо, но сама сцена выглядит как «перевалочный пункт», словно знатное семейство ожидает на почтовой станции лошадей. Они изображены как странники: сруб поставлен на голой земле (то есть буквально на дороге). И здесь можно увидеть глубокую преемственность с уже упомянутым ранее Ивановым: все персонажи «Явления Христа» – странники, включая и самого главного героя. Суриков смог осознать страницы русской истории как страницы Библии, поднимаясь от национального к универсальному. То же совершил и Шагал в XX веке: его эпос вдохновлен, с одной стороны, чувством сопричастности библейской истории, воспитанным в нем национальной культурой, а с другой – ощущением необъятного бытийного простора, с которым сталкивается русский человек.

Широко используя в своем творчестве археологические, исторические и литературные источники, Суриков опирался прежде всего на живую действительность. И здесь особенно заметен контраст с другим известным художником, писавшим на исторические сюжеты – речь идет о В. М. Васнецове (1848–1926). Основным источником творчества для Васнецова был русский эпос. Нужно отметить, что русские художники не только стремились к эпосу как к форме, но и использовали его как тему своих работ – речь идет прежде всего о русском эпосе, о былинах.

³⁵⁰ Алленов М. М. Василий Суриков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tphv-history.ru/books/allenov-vasiliy-surikov.html> (дата обращения: 05.08.2013).

В середине XIX века в России происходил процесс активного собирательства и освоения фольклора, когда после длительного периода забвения народное искусство снова стало предметом пристального внимания и изучения. Первыми предприняли попытку серьезного освоения фольклора художники национально-романтического направления, в первую очередь В. М. Васнецов. В поисках идеала, гармонии, красоты Васнецов обращается к русскому эпосу, с помощью которого он стремится раскрыть народный, национальный идеал, мечтая «в своем истинно национальном отразить вечное, непреходящее». Обогадив в целом современную ему жанровую живопись поэзией народного эпоса, Васнецов не пошел дальше символического уровня: эпос в его творчестве представлен лишь с внешней, формальной стороны. Васнецов «разыгрывает» эпос как театральную постановку, не вникая в суть эпического конфликта.

Обращение Васнецова к фольклорно-эпической тематике вызвало интерес у ряда русских художников, в числе которых М. А. Врубель, Е. Д. Поленов, Ап. М. Васнецов, И. Я. Билибин, А. Я. Головин и др. Но большинство художников использовали эпическую тему в книжной иллюстрации и театрально-декорационном искусстве. Исключение составляют лишь М. А. Врубель и Н. К. Рерих, которые создали ряд станковых работ на эпическую тему. Так как «Богатыри» Васнецова показались Врубелю недостаточно былинными, мастер решил создать свой собственный образ примитивного воина, «нового богатыря», который являлся скорее обобщением, чем реальным типом. Рерих в работах «Змиевна», «Настасья Микулишна» также обращался к древнерусскому и византийскому искусству и даже пытался пойти еще дальше, вернувшись к символике «каменного века».

В 1900-х годах на смену образам России в различные исторические эпохи приходят обобщенные размышления о стране, ее народе и судьбе. В картине «На Руси» (1916) М. В. Нестерова (1862–1942) в процессии крестного хода участвуют персонажи разных столетий, а в «Купании красного коня» (1912) К. С. Петрова-Водкина (1878–1939) предстает обобщенный образ русской судьбы. Кроме того, впервые появляется попытка взглянуть на национальное не изнутри, а со стороны, отстраненно. В иллюстрациях Стеллецкого к «Слову о полку Игореве» (конец 1900-х годов) облик Руси воспринимается уже не как живая реальность, а как архаический «миф о России». Г. Г. Поспелов пишет, что и знаменитые «Дягилевские сезоны» были связаны с потребностью российской художественной элиты взглянуть на Россию «со стороны» – «потребностью, сформировавшейся в процессе развития в русском искусстве интереса к теме России»³⁵¹. «Дягилевские сезоны» дали возможность не только познакомить Европу с русским искусством, но и самим взглянуть на него глазами европейского зрителя. Эта потребность к дистанцированию толкала многих русских деятелей искусства к отъезду из России. Уже упомянутый Стеллецкий создавал свои иллюстрации в Италии (как Гоголь,

³⁵¹ Поспелов Г. Г. Русское искусство начала XX века. М.: Наука, 1999. С. 19.

который писал свои «Мертвые души» в Риме). По тому же пути в определенном смысле идет и Шагал, создавший свой миф о местечке в отдалении от родных мест – в Европе. Более того, как известно из его автобиографии, изначальной целью его отъезда в Европу была работа у Дягилева: «Тем более, что Бакст, в связи с открытием нового русского сезона за границей, навсегда покидал и школу, и Петербург.

– Леон Самуэлевич, а нельзя ли... Видите ли, Леон Самуэлевич, я бы тоже... я бы хотел – в Париж, – заикаясь, сказал я ему»³⁵².

«Сезоны», таким образом, создавали условия для территориального отстранения художников от России. Для многих из них, работавших у Дягилева, эмиграция стала естественным продолжением их поисков: от размышлений о национальном пути и роли своей культуры (и своего творчества) в масштабе общеевропейском они постепенно приходят к необходимости работы на уровне мировом. Не только Шагал, но и Нижинский, Фокин, Павлова, Ларионов, Гончарова, Бакст, Бенуа, Стеллецкий и многие другие имели опыт работы и в России, и в Европе.

Таким образом, мы можем охарактеризовать развитие русской художественной культуры на протяжении всего XIX века как пребывание в контексте исторической проблематики, ключевой для этого периода. История, возникшая в русском искусстве как история Руси, основание национальной самоидентификации, постепенно становится историей вообще. От сугубо национального русская культура стремится к универсальному.

Важнейшим импульсом, воспринятым Шагалом в русской культуре, стали именно поиски исторического основания своего бытия, которые позволили ему выйти к «эпическому» в своем Библейском послании. Через русское искусство в творчество Шагала входит в том числе национальная идея. Благодаря особому опыту осознания и художественного претворения «исторического», с которым он столкнулся в русской культуре, Шагал оказывается готовым к выходу в европейское пространство и развитию собственной «эпической линии».

³⁵² Шагал М. Моя жизнь. СПб.: Азбука, 2013. С. 81.

§ 2.4. Интерес к национальному еврейскому искусству

Российская империя являлась метрополией для еврейского мира, примостившегося на ее задворках, поэтому особенно сложно отделять «еврейские» влияния на творчество Шагала от «русских». Зачастую они были настолько тесно связаны, что всякое разделение здесь будет искусственным. Черты российского национального быта переплетаются в картинах Шагала с еврейской традицией, «ни один другой художник не связал так крепко и сложно эти, в общем-то, разнородные темы»³⁵³, – пишет А. Каменский. И для той, и для другой культуры в XIX веке актуальным становится поиск оснований национальной идентичности. Причем импульс в «национальных поисках» задавала именно русская культура.

Процессы, происходившие на уровне метрополии, в которую входили еврейские поселения, оказывали на последние непосредственное воздействие. Поиск основания самоидентификации в русской культуре вызвал к жизни интерес к национальной культуре в еврейской среде. Интересно при этом, что так же, как и русские, еврейские деятели искусства и исследователи пытались рассматривать свою культуру отстраненно, творя уже не внутри нее, а взирая с небольшого расстояния. Евреи, жившие на территории Российской империи, включились в общий контекст «поисков» в попытках обозначить своеобычность их образа жизни в рамках исторически определенной территории.

В начале 1900-х годов эти поиски параллельно начались и в рамках сионистского движения. В 1902 году на Пятом сионистском конгрессе выступил Мартин (Мардохай) Бубер с призывом сделать одной из задач движения поддержку и распространение еврейской культуры. Призыв Бубера нашел отклик среди образованных западноевропейских евреев, однако консервативно настроенное большинство лидеров сионистского движения выступило против активного развития еврейской культуры. Тем не менее активистами культурного просвещения после Пятого конгресса были организованы еврейские типографии и издательства, начала активно развиваться национальная литература и развиваться изобразительное искусство.

Этот всплеск интереса к национальной культуре, произошедший в еврейской среде на рубеже XIX–XX веков, стал одним из важных факторов становления Шагала. Интерес к национальной культуре совпал с последним и самым ярким взлетом в творчестве еврейских художников начала XX века. С приходом в 1917 году «нового мира» традиционный мирок штетла приходит в упадок. Поиски национального становятся своеобразной «погребальной песней» в память о местечке. Интерес к «миру штетла» обнаруживает себя в работах С. Юдовина, А. Каплана, Е. Кабищера-Якersona, И. Мильчина, С. Гершова, Е. Рояк и, конечно, Марка Шагала. Мотивы похорон, еврейского кладбища становятся главной темой одной из его

³⁵³ Каменский А. А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2008. С. 21.

самых значительных картин – «Ворота еврейского кладбища» (1917, частное собрание, Париж) (рис. 49). Сам художник подчеркивает свое родство с этой традицией и принадлежность к ней в автобиографии, где он называет известного еврейского художника Хаима Сегала своим предком: это «включение в род» всегда означало для Шагала не только родственную связь, но и преемственность художественной традиции.

Деятели культуры еврейского происхождения организуют ряд кружков и исследовательских групп, задача которых заключалась в поиске основания национальной культуры и фиксации ее явлений. Шагал в полной мере принадлежал к поколению живописцев начала XX века, пытавшихся прервать затянувшееся молчание своего народа и вступить в новое искусство вместе со своей национальной культурой. Но нужно четко разделять еврейскую культуру, еврейское самосознание, внутри которых, без сомнения, существовал Шагал, и национальное искусство, от которого он стремился отмежеваться:

«Разница только в том, что он (Сегал) получал заказы из синагог, а я учился в Париже. Но он тоже кое-что смыслил в искусстве. И все же он, и я, и все прочие – не еврейское искусство. Почему не сказать правду? Что значит еврейское искусство? ...Существовало японское, египетское, персидское, греческое искусство. Но, начиная с эпохи Возрождения, национальные искусства стали увядать. На сцену вышли отдельные художники, граждане той или иной страны, родившиеся кто где (да будет благословен мой Витебск). ...И вместе с тем я уверен, что не будь я евреем (со всеми оттенками смыслов, которые я вкладываю в это слово), я либо вовсе не был художником, либо был бы совсем другим»³⁵⁴.

Современники описывали мир штетла как грязный, тесный, бедный и вместе с тем видели в нем скрытую внутреннюю духовную силу. Так, например, Александр Бенуа в статье «По поводу «еврейской выставки» писал:

«...Что улыбаются вещи изящные, или героические или даже трагические, – это все понятно... Но что грязная вонючая “жидовская дыра” с ее кривыми улицами, подслеповатыми домишками, с ее безобразным, удрученным нуждой населением оказывается для глаза художника полной и прелести, и красоты, и поэзии, что и этот ужас может осветиться улыбкой красоты – это изумляет своей неожиданностью, изумляет и радует»³⁵⁵.

Этот огромный творческий потенциал, таившийся в русско-еврейской среде, подчеркивали и другие выдающиеся деятели культуры. И. Бабель описывает в рассказе «История моей голубятни» свое поступление в одесскую гимназию. Ему было необходимо войти в число евреев, которых разрешалось зачислить в гимназию (существовала специальная квота на прием евреев). Во время экзамена главного героя рассказа спросили о Петре Великом:

³⁵⁴ Шагал М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 98-99.

³⁵⁵ Бенуа А. По поводу «еврейской выставки» // Речь. 1916. № 109.. С. 22.

«О Петре Великом я знал наизусть из книжки Пуцыковича и стихов Пушкина. Я навзрыд сказал эти стихи, человечьи лица покатались вдруг в моих глазах и перемешались там, как карты из новой колоды. Они тасовались на дне моих глаз, и в эти мгновения, дрожа, выпрямляясь, торопясь, я кричал пушкинские строфы изо всех сил. Я кричал их долго, никто не прерывал безумного моего бормотания. Сквозь багровую слепоту, сквозь свободу, овладевшую мною, я видел только старое, склоненное лицо Пятницкого с посеребренной бородой. Он не прерывал меня и только сказал Караваеву, радовавшемуся за меня и за Пушкина. – Какая нация, – прошептал старик, – жидки ваши, в них дьявол сидит!»³⁵⁶

Наиболее крупной организацией, занимающейся национальной культурой, было Еврейское историческое и этнографическое общество, основанное в 1908 году в Петербурге. Его главным деятелем был писатель и ученый Шлойме Зейнвил Раппопорт, больше известный как С. Ан-ский (автор постановки «Дибук», осуществленной в 1919 году в Варшаве). Этнографические экспедиции (1912–1914) С. А. Ан-ского сыграли значительную роль в открытии своего национального культурного наследия молодыми художниками еврейского происхождения. Участниками экспедиций, частично финансируемых еврейским меценатом бароном Владимиром Гинцбургом, были в основном студенты Еврейской академии при Петербургском университете. В состав группы исследователей входили фотограф, музыковед и живописец-график Соломон Юдовин, бывший ученик Иегуды Пэна. Записывались песни, пословицы, легенды, суеверия, ритуалы и традиции; фотографии, одежда, амулеты, рукописи, документы тщательно регистрировались. Эти исследования оказали влияние на развитие авангардного искусства, которое стремилось опереться на народное искусство и примитив. И в этом смысле еврейские художники не были аутсайдерами культурного процесса, происходившего на рубеже веков, напротив, их близость к фольклорному началу и интерес к языку абстракционизма поставил их в достаточно выгодное положение, не случайно очень большой процент «новых» художников составляли именно евреи.

В. В. Стасов, участвовавший в деятельности Товарищества передвижников, активно поощрял художественное выражение этнических меньшинств России. Он убеждал еврейских художников искать их истинный путь в собственной культуре: «Самое высокое достижение в искусстве происходит из глубины народной души. Только то, с чем художник рожден, впечатления и образы, которые окружают его, среди которых он вырос, к которым его глаза и душа привыкли, только это может быть изображено с глубоким выражением, с правдивой и подлинной силой»³⁵⁷.

³⁵⁶ Бабель И. История моей голубятни // И. Бабель Собрание сочинений. В 2 т. М.: Альд, 2002. Т. 2. С. 171.

³⁵⁷ Цит. по: Бохм-Дучен М. Шагал и вопрос о еврейском искусстве в революционной России // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI-IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). Витебск, 2004. С. 13.

Удивительно тонко Стасов анализирует работы скульптора Антокольского на «еврейскую тему»:

«Дерзость Антокольского была тем более велика, что он, вместо того чтобы тушевать свое положение, заставляя его забывать, громогласно провозглашал его: он в первый же раз выступил перед академическими судьями и русской публикой с сюжетами и типами прямо еврейскими. Но тогда, по счастью, русское общество, если не все, то в доброй половине своей, начинало просыпаться от позорного образа мыслей прежних эпох. Проповедь Пирогова за права евреев на жизнь гремела на всю Россию и находила светлый отклик во многих душах. Сама Академия на этот раз не отстала от других и дала Антокольскому, в 1864 году, вторую серебряную медаль за его горельеф из дерева: “Еврей-портной”. На мою долю выпало, раньше всех и решительнее всех, указывать нашей публике в печати на появление нового, совершенно своеобразного таланта. И в самом деле мудрено было не остаться пораженным первыми же созданиями Антокольского. Он был еще очень молод, нигде не бывал, кроме Вильны и Петербурга, ничего не видал и не знал из того, что делается на белом свете по части скульптуры, ведал только то, что расставлено было по залам академического музея, – а там, кроме античности и классицизма, ничего не было, – и вдруг этот юноша, вопреки всем правилам, вопреки всем академическим привычкам, выставляет перед судьями своими фигурку не из гипса, не из бронзы, не из мрамора, а из дерева, точно будто он простой резчик рам, зеркал и шкатулок и собирается быть мастеровым, а не художником. Кто знает, может быть, именно из-за этой “кажущейся” непритязательности намерения Антокольский и получил так свободно медаль. А то как же это: скульптор и вдруг режет какого-то несчастного, тощего, изможденного еврея-портного, в ермолке и пейсиках, который в окне своей лавчонки прилежно вдевает на свет нитку в иголку и весь так ушел в свое занятие, что и губы, и глаза, и каждый мускул на его лице принимают участие в деле. С чем это сообразно? Натуральность, “мелочь” и правда жанра в скульптуре – вот еще новости! Да кому нужны эти проклятые грязные жида со всеми их работами и презренным прозябанием? Разве на то создана скульптура, это высокое, благородное искусство? Ее дело – великие личности и великие, благородные события, как-то: пьяные вакханки, фавны со свирелями или козлами, люди, прокалывающие друг друга мечами, Психеи с дурацкими бабочкиными крыльями. Что такое еврей с иголкой в руках! Но я торжествовал, видя осуществление давнишней моей мечты, которую я давно уже проповедывал во всеуслышание. Я видел начинающуюся зарю новой, грядущей, наконец, к нам настоящей скульптуры. Столько же меня обрадовало, спустя год, новое маленькое создание Антокольского: “Еврей-скупой”, считающий деньги у себя в лавочке (горельеф из слоновой кости и дерева, 1865). Реализм еврейского типа, правдивость выражения жадности и

одервенелости на лице, невыдуманный, не условный, а взятый с натуры костюм – все это было живо и интересно»³⁵⁸.

В еврейской художественной среде возникают попытки самоосмысления, сами художники пытаются определить и зафиксировать специфику национальной живописи. Важным оказывается текст Иссахара-Бер Рыбака и Баруха Аронсона «Размышления художника», опубликованный в 1919 году в Киеве, в идишском журнале «Ойфганг». Авторы исходят из того, что основной задачей искусства является выразительность пластической формы и пытаются определить специфику этой формы для еврейского искусства. Национальное, по мнению Рыбака и Аронсона, воплощается не через «что», а через «как». Эта идея, без сомнения, близка и Шагалу, но в его живописи важны не специфически-художественные формы, как считали Рыбак и Аронсон. К значимым формальным принципам еврейского искусства они относят: глубокие, темные и богатые цвета, автономию еврейского буквенного обозначения, постоянство, а также тенденцию к абстракции и симметрии.

В круг рассматриваемых Рыбаком и Аронсоном еврейских художников попадает и М. Шагал, у которого они очень точно характеризуют природу пространства: «Еврейское народное искусство дало Шагалу зоркость и остроту в видении плоскостных композиций. То, что Шагал видел на протяжении всего своего детства и в зрелом возрасте – резные надгробия, росписи синагог, множество еврейских примитивов и т.п., – послужило ему материалом, который он воплотил, чтобы выразить свое национальное «я»³⁵⁹.

В указанной статье Шагал удостоивается звания «первого еврейского художника»: «Из всех еврейских художников Шагал – единственный, кто смог понять, оценить и частично творчески переосмыслить народное еврейское пластическое наследие. На вопрос, «как» воплотил Шагал свой ЖИВОПИСНЫЙ материал? – мы можем ответить: являясь продуктом еврейской культуры, Шагал воплотил свой НАЦИОНАЛЬНЫЙ материал. В этом его величайшая заслуга, и потому – он первый, кто по праву может называться “еврейским художником”»³⁶⁰.

Н. Альтман (1889–1970) некоторое время проводит за изучением надгробий еврейского кладбища в Шепетовке (Волинская губерния), по мотивам которого он сделал серию рисунков итальянским карандашом «Еврейская графика». «Еврейская тема» стала для художника важнейшим источником вдохновения. В частности, в 1916 году он изображает себя в образе молодого хасида («Автопортрет» в бронзе), декларируя свою принадлежность к еврейской культуре. Еврейское национальное искусство стало источником вдохновения не только для

³⁵⁸ Стасов В.В. Избранные произведения в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 488–89.

³⁵⁹ Рыбак, И., Аронсон Б. Размышления художника [Электронный ресурс] URL: http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page_show_ru.php?id=2273 (дата обращения 27.06.13).

³⁶⁰ Там же.

еврейских художников, но и для русских. Например, в литографированной книжке поэта-заумника Алексея Крученых «Взорваль» в качестве декоративной концовки используется слово «шиш», написанное Альтманом шрифтом, стилизованным под еврейские письмена (это были заумные «стихи» Крученых на «еврейском языке»).

В 1910-е годы ситуация в России была непростой: терпевшая поражения в Первой мировой войне армия связывала это в том числе и с выходцами из черты оседлости. Погромы и недовольство, направленное на евреев, служили дополнительным стимулом для молодых художников, пытавшихся схватить и сохранить в истории уходящий в прошлое мир местечковой жизни. Лисицкий и Рыбак совершают путешествие по Волыни и Подолью, результатом которого стала серия работ, посвященная еврейской культуре. Незадолго до революции возникают Еврейское литературно-художественное общество им. И. Л. Переца, Еврейское общество поощрения художеств.

§ 2.5. Школа Пэна и учеба в Санкт-Петербурге

На перекрестье еврейского и русского миров находилась художественная школа витебского живописца еврейского происхождения Иегуды Пэна (1854–1937), ставшая первым серьезным учебным заведением в творческом становлении Марка Шагала. Именно здесь Шагал впервые сталкивается с традицией русского классического искусства. Время обучения у Пэна (около пяти лет, по мнению Б. Харшавы³⁶¹) стало для юного художника важнейшим периодом в его творческой биографии. Хотя он и не принял реалистический стиль учителя, он уважал и почитал Пэна всю свою жизнь. Пэн был тонким мастером реалистической живописи и развивал традиции художников-передвижников, изображавших «народные типы» и традиционный быт.

Пэн обучался в Императорской академии художеств, был знаком с И. Е. Репиным. Более того, у Пэна был учитель, общий с Репиным и Серовым – П. П. Чистяков. Под руководством Чистякова обучались живописи также такие выдающиеся деятели искусства, как Васнецов, Полenov, Врубель. Собственные произведения Чистякова немногочисленны, но педагогом он был выдающимся. У Чистякова была своя система обучения, с одной стороны строгая и последовательная, а с другой – гибкая, оставлявшая его ученикам пространство для собственного видения. Особое внимание уделялось сознательному аналитическому подходу к рисованию и письму с натуры. Чистяков учил строить линейной объемную форму в пространстве. С точки зрения Чистякова, живопись – это интеллектуальный процесс, «выведение законов из натуры». Глаз художника улавливал плоскости, на которые до бесконечности членилась форма, и затем вновь собирал эту форму на полотне. Чистяковские уроки дали художникам строгую систему рисунка, метод синтетического, творческого «переложения» трехмерных предметов на двумерную плоскость, учили мыслить, видеть пластическое явление в его целостности, конструировать, а не списывать его с натуры.

Именно обучение в школе Пэна связало Шагала с русской художественной традицией и включило его в контекст поисков национального основания искусства. Обучение в Школе рисования и живописи художника Пэна было построено по академической системе: в программу занятий входило рисование гипсов, работа над моделью, писание натуральных этюдов, копирование академических рисунков, в том числе и рисунков самого Пэна, сделанных под руководством Чистякова. Хотя на некоторых работах Пэна можно увидеть влияние импрессионизма и робкие попытки выйти за пределы строгого академизма, но в своей основе творчество витебского художника «музейное», оно вырастает из русской художественной традиции. И его ученик – Шагал – в какой-то мере впитал в себя эту «музейность»: как

³⁶¹ Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009. С. 27.

отмечает А. Каменский, даже в самых смелых его произведениях ощутим серьезный историко-культурный бэкграунд:

«Академическая школа! Что, казалось бы, может в большей степени противостоять решительному новаторству всей его (*Шагала – М. Б.*) образно-стилевой системы! Но как и все подлинно талантливые представители “левого” искусства России, Шагал первоначально получил добротную подготовку классического типа, и она потом всю его жизнь “просвечивала” сквозь любые его поиски, даже самые дерзкие и необычные»³⁶².

Очень удачно названный историком русского авангарда Е. Ф. Ковтуном «витебский ренессанс» стал для нашего героя не меньшим источником художественных впечатлений, чем Париж. История «витебского ренессанса» тесно связана с деятельностью художественной школы Пэна.

Иегуда Пэн стоял у истоков особого вида русско-еврейского искусства, а его художественная школа играла значительную роль в культурной жизни Витебска. А. С. Шатских даже говорит о «витебской школе живописи», основателем которой является И. Пэн.

Школа Пэна может считаться еврейской хотя бы в силу того, что большинство ее учеников были еврейского происхождения, но Пэн не ставил перед собой узко-национальные задачи, он учил искусству в самом широком общечеловеческом смысле. Пэн принадлежал к поколению еврейских художников, которые в конце XIX века пришли к осознанию художественного творчества как способа национальной идентификации. Как пишет Г. И. Казовский, «в контексте такого самоощущения парадоксальным образом сочетаются космополитический, романтический миф о художнике-творце и представления о еврейском художнике, обозначающие не его профессиональную или жанровую специализацию, но некий национальный *modusviviendi*, равноценный традиционным формам еврейской жизни, проявляющийся в национально-осмысленной эстетической и гражданской позиции»³⁶³.

Интересные свидетельства о Пэне оставил С. Ан-ский, который видел в Пэне художника, творящего крупное национальное дело. Он особенно отмечал важность древней традиции для Пэна, его ортодоксальную основу. Первые художественные впечатления Пэна были связаны с различными жанрами традиционного еврейского искусства, являвшегося органической частью национального быта и синагогального культа. Жизнь и творчество Пэна отражает сложную проблему того времени – соотношение религиозного и светского начал в культуре. Его дарование не уместилось в строгие канонические рамки и искало большей свободы для воплощения, обращаясь к иной художественной культуре. Но такие устремления не вписывались в систему традиционных культурных ценностей, недаром хозяин Пэна,

³⁶² Каменский А. Марк Шагала. Художник из России. М.: Трилистник, 2005. С. 27.

³⁶³ Казовский Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. М.: Имадж, 2007. С. 31.

ревностный хасид, просмотрев его работы, заявил, что он (Пэн) должен выкинуть из головы этих «человечков» и не воображать себя художником³⁶⁴.

Для Шагала важное значение имела и проводившаяся в школе разработка еврейских сюжетов. До Пэна жизнь еврейского местечка ни разу не становилась предметом пристального творческого исследования. Но помимо сюжетной разработки «еврейской темы», Пэн схватывает важнейшую черту иудейского (а если точнее – хасидского) мироощущения – сакральность повседневности. Пэновский «реализм» отражал особый самобытный мир витебской жизни, сама реальность которой была не совсем «реальна». Быт, рутина жизни имела значение сакрального действия, ритуала. Как пишет Г. И. Казовский, «в системе традиционных представлений иудаизма быт мыслился как сакральная зона реализации заповедей-мицвот, как таинственная сфера ритуального осуществления человека. Приземленной повседневной реальности в этой системе сообщается символический масштаб бытия, и в живописи Пэна быт становится символическим средством выражения духовной сущности народа»³⁶⁵. В семейных сценах или портретах в интерьере скрывались «поиски Бога». Символическое восприятие быта, бытовое визионерство, способное за размеренным течением местечковой жизни разглядеть ход мирового бытия, в полной мере передались ученику Пэна – Марку Шагалу. Как замечает И. Духан, «внутренняя направленность творчества Пэна <...> обусловила особенный тип реалистичности, в котором значимость детали соотносилась со значением целого. Такое художественное зрение предметного мира, как наполненного микрозначениями, станет ощутимо в визионерстве Шагала»³⁶⁶. Именно эта черта станет определяющей для дальнейшего творчества мастера. «Шагал целен и непосредствен. Он экзальтированно и чувственно воспринимает быт»³⁶⁷, – писал Б. Аронсон.

Служение искусству воспринималось как религиозный акт, исполнение божественного предначертания. Основными жанрами для Пэна были бытовые сценки и портреты. Но в своих лучших работах художник выходит за рамки тривиального бытописательства и ставит перед собой гораздо более глубокие задачи. Например, его картина 1907 года «Развод» (рис. 50) содержит в себе больше смыслов, чем просто воспроизведение ситуации из народной жизни. Перед нами мужчина, пришедший на раввинский суд (бейт дин), который должен решить судьбу его семьи. Мужчина импульсивно разводит руки, объясняя обстоятельства, почему ему необходимо изгнать супругу, в то время как последняя скромно сидит у печки, накрывшись платком. Композиционное решение «Развода» восходит к известной исторической картине М. Маймона «Марраны» («Тайный седер в Испании времен Инквизиции», 1893) (рис. 51). В обеих

³⁶⁴ Казовский Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. М.: Имадж, 2007. С. 15.

³⁶⁵ Там же. С. 23.

³⁶⁶ Духан И. С. Эль Листцкий. М.: Арт-Родник, 2009. С. 11.

³⁶⁷ Цит. по: Казовский Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. М.: Имадж, 2007. С. 50.

картинах центральный элемент композиции – стол, расположенный вдоль стены, близок и порядок размещения персонажей вокруг стола. Композиционное сходство у Пэна усиливается почти буквальным цитированием картины Маймона: еврей, излагающий свое дело раввинам, развел руки так же, как и марран на седере. Поражает и портретное сходство персонажей: седобородых старцев, восседающих слева от стола, раввина, вершащего суд, и патриарха, возглавляющего седер. Пэн, опираясь при создании жанрового произведения на исторический прообраз, сознательно сохраняет единство национальных «типов», как бы говоря тем самым об историческом единстве еврейского народа, независимо от того, когда и где разворачивается его история.

Представление о сложности, многомерности наследия Пэна еще более расширяется при обращении к его символическим этюдам («Хохот смерти», «Автопортрет с Музой и Смертью»), которые явно восходят к аллегориям старинной европейской живописи. В начале 1910-х годов Пэном создавались работы, где реалистическое единство пространства и времени нарушалось воспроизведением воображаемых сцен: на фоне образа задумавшейся пожилой женщины разворачивались события из только что прочитанного письма сына. На этом фоне «фантазии» Шагала не выглядят столь далекими от творчества его первого учителя.

Шагал, однако, довольно быстро перерастает Иегуду Пэна и в 1906 году³⁶⁸ отправляется в Санкт-Петербург, столицу не только политической, но и культурной жизни Российской Империи.

Надо заметить, что в это время Россия еще кипела после первой русской революции 1905 года. Художественная интеллигенция активно принимала участие в народном негодовании по поводу текущей социально-политической ситуации. Свидетельством ее участия служит красноречивый документ: письмо-воззвание деятелей изобразительного искусства, составленное в первые месяцы революционных событий и имевшее 113 подписей³⁶⁹. «Можем ли мы, художники, довольствоваться в настоящее время быть безучастными свидетелями всего происходящего вокруг нас, игнорируя трагическую картину действительности и замыкаясь от жизни лишь в технических задачах искусства?»³⁷⁰ Выход из создавшегося положения авторы письма видели в «немедленном и полном обновлении нашего государственного строя»³⁷¹. Таким образом, революционный запал в искусстве явственно ощущался уже в 1900-х годах.

Художественная жизнь в первое десятилетие после первой русской революции проходит под знаком постоянного преобразования: активно проводятся выставки и возникают новые группировки. Выставки были для художников способом эстетического самоопределения,

³⁶⁸ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2005. С. 62.

³⁶⁹ Среди подписавших воззвание были И. Репин, В. Серов, Н. Касаткин, А. Архипов, И. Грабарь, Д. Кардовский, А. Васнецов, В. Маковский, В. Поленов, К. Юон.

³⁷⁰ Цит. по: История русского искусства. Т. X, кн. I. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. С. 20.

³⁷¹ Там же.

каждая из них имела свой девиз и программу. Печатные декларации и манифесты, которыми сопровождалась многие выставки этого десятилетия, с их обычно назидательно-пророческим, «мессианским» пафосом, создавали впечатление о каждой композиции как о самодовлеющем факте художественной жизни.

Период обучения в Санкт-Петербурге уже подробно рассматривался в первой главе. В настоящей части исследования предполагается проследить, как петербургские годы связали Шагала с традицией русского классического искусства, которая обсуждалась в предыдущих параграфах настоящей главы.

В Петербурге было достаточно много школ, возглавляемых художниками еврейского происхождения: Лев Бакст преподавал в частной школе Е. Н. Званцевой (именно у него учились Марк Шагал, а также Александр Ромм, Софья Дымшиц); воспитывали учеников также Д. Бернштейн, Я. С. Гольдблат, С. М. Зейденберг, И. Школьник и другие. Но ни о каких национальных задачах или тем более национальной школе речи идти не могло. Большинство художников-евреев, уехавших в Европу, идентифицировало себя как «русских художников». «Русскими художниками» называли себя Осип Цадкин, Жак Липшиц, Хана Орлова, Мане-Кац, Оскар Мещанинов и ряд других. Многие из них являлись членами Русской академии в Париже, затем, в 1920-е годы, входили в парижское «Общество русских художников»³⁷². Первый покровитель Шагала Максим Винавер, адвокат и политический деятель, был тесно связан с газетой «Новый Восход» – русскоязычным изданием, занимавшимся стимуляцией развития еврейской культуры.

Как уже говорилось, в Санкт-Петербурге Шагал поступил в Рисовальную школу Императорского общества поощрения художеств. Школой в тот период руководил Н. К. Рерих – один из лидеров «Мира искусства», разделявший все основные принципы и установки объединения. По словам А. Каменского, Рисовальная школа «по характеру своей художественной педагогики <...> была несколько упрощенным вариантом Академии художеств»³⁷³, а следовательно, и здесь продолжается «погружение» художника в традиции русского классического искусства. В дошедших до нас работах этого периода Шагал практически полностью отходит от своего яркого индивидуального стиля, внимая постулатам «общего образования».

Летом 1908 года Шагал покидает школу Рериха, и следующим значимым этапом в его художественном образовании становится студия Е. Н. Званцевой, где он продолжает обучение у Л. Бакста и М. Добужинского.

³⁷² Шатских А. Евреи в русском авангарде // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI-IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). Витебск, 2004. С. 114.

³⁷³ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2005. С. 63.

Нужно отметить, что кажущаяся на первый взгляд непоследовательной тактика художественного образования как «свободного обучения», характерная для Шагала, была на самом деле свойственна почти всем авангардным художникам начала века. Многие из них начинали с традиционных академических заведений (М. Ларионов, В. Татлин, Г. Якулов учились в Московской академии живописи, ваяния и зодчества, а для Шагала таким «академическим гнездом» стала школа И. Пэна). Академическое образование давало художникам знания о художественной традиции, но они больше не были готовы следовать узким канонам академизма. Дальнейшее обучение, как правило, для большинства художников заключалось в активном самообразовании: из истории искусства и окружающей современной культуры выхватывались интересные элементы, темы, сюжеты, формы, которые затем переплавлялись в синтетическое художественное единство.

§ 2.6. Развитие эпической проблематики в творчестве Марка Шагала. 1914–1948

2.6.1. «Документы»

Национально-художественная идея русского искусства, воодушевлявшая Пэна, отчетливо видна в серии «витебских документов» Шагала, созданных в 1914–1915 годах. Это первый прорыв Шагала к эпическому, и у него можно отметить два основных питающих его истока: исторические и национальные поиски русского искусства и национальную еврейскую традицию, насыщенную эпосом.

Летом 1914 года Шагал приезжает из Парижа в Витебск на свадьбу сестры. Художник планировал остаться в родном городе всего на три месяца, чтобы потом вернуться в Европу, но началась Первая мировая война, и Шагалу отказали в выездной визе. Так он остался в России еще на восемь лет.

«Во время войны жизнь вошла в искусство», «Россия в огне, и мы с ней»³⁷⁴, – писал Шагал. Первое обращение к эпическому у Шагала происходило на уровне формы: картины военных лет ориентированы в сторону реалистической живописи, его герои словно «спускаются на землю». Впоследствии ему удастся воплотить историческое, сохранив при этом фантастические образы своего художественного мировосприятия.

Под натиском новой жизни и войны стремительно уходил в прошлое мир штетла, и Шагал стремился поймать его последнее отражение. Если в Париже Витебск казался художнику прекрасной романтической метафорой еврейской жизни вне времени и пространства, то на родной земле конкретные реалии жизни проступают сквозь мифологический туман шагаловских фантазий.

Показательно, что часть своих рисунков, созданных в этот период, Шагал называл «документами», таким образом, подчеркивая их важное историческое значение. Среди «документов» были семейные сцены, портреты близких и автопортреты, а также пейзажи, виды селений и отдельные мотивы. Таковы «Аптека в Витебске» (1914, частное собрание, Москва) (рис. 52), «Дом в местечке Лиозно» (1914, ГТГ) (рис. 53). Возвратившись домой, Шагал пишет реальную обстановку. Работа «Дом в местечке Лиозно» изображает ничем не приукрашенную городскую панораму: покосившийся дом с характерными вывесками, скупающих у входа местных жителей и нависшее над местечком серое небо. Этот пейзаж, при всей его бедности, воспринимается художником как свое, родное и близкое. Умиротворенные тона картины погружают нас в уютную дрему каждодневного быта местечка. А натюрморт «Лавка в

³⁷⁴Цит. по: Апчинская Н. Марк Шагал. Портрет художника. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 44.

Витебске» (1914, РМ) раскрывает перед зрителями красоту и величие этого местечкового быта. Шагал живописует угол обычной продуктовой лавки так, что она кажется наполненной вовсе не рыбой и мукой, а по меньшей мере драгоценными камнями: красным, зеленым, синим, оранжевым мерцают банки, золотые отсветы бронзовых весов падают на стол.

В шагаловских «документах» (особенно пейзажах и городских видах) особенно сильно отзывается эстетика русского искусства второй половины XIX века. Палитра Шагала как будто конкретизируется в работах 1914 года: оттенки и цвета становятся более «земными», трава снова – зеленая, а небо – синее. Но после Парижа особенный шагаловский цвет уже родился: залитые ярким светом синий, зеленый, коричневый «горят» на картинах художника. «Прямая речь», внеметафорическое построение образов используется Шагалом также во всех «документах», изображающих его близких: «Маня за столом» (1914, частное собрание), «Дядя Ной» (1914, частное собрание), «Брат и сестра» (1914, частное собрание), «Марьяска с собакой».

Среди «документов» – и серия изображений витебских стариков (в основном раввинов). Художник сохраняет связь персонажей с бытовой средой, в которой они существуют, но в то же время демонстрирует и другое, духовное измерение их жизни. Во многих картинах этой серии фоном становятся библейские цитаты, погружающие героев в пространство сакрального текста. Одна из самых ярких работ цикла – «Праздник кущей» (Раввин с лимоном, 1914, Кунстзаммлюнг, Дюссельдорф) (рис. 54), изображающая раввина с этрогом (лимоном) и лулавом (пальмовой ветвью). Эти растения являются символами иудейского праздника Суккот (или праздник кущей), отмечаемого в память о времени странствий евреев по пустыне. Достаточно реалистическое изображение разрывается характерным шагаловским иррационализмом: на голове раввина мы видим маленькую фигурку другого старца. Так Шагал демонстрирует, как сила веры может преодолевать законы человеческой логики и раскрывать перед верующим совершенно иные миры. Таким образом ирреальное, мифологическое все же продолжает играть значительную роль в кажущихся, на первый взгляд, реалистическими картинах Шагала периода Первой мировой войны.

К этой же серии относятся живописные изображения «Зеленого еврея» (1914, Художественный музей, Базель) (рис. 55) и «Красного еврея» (1914, ГРМ) (рис. 56). В образе «Красного еврея» есть тщательная детализация – мельчайшие черты облика старика прописаны Шагалом с особой тщательностью. И эта тщательность еще более обостряет фантастическое в его облике: одна рука темно-зеленая, другая – белая. На крыше красного дома за его спиной почему-то стоит чернильница, а вокруг на огромной сфере проступают буквы Писания³⁷⁵. Как будто старик только что самолично расписал текстами небосвод и присел отдохнуть, поставив чернила на крышу. Его облик предвосхищает образы Патриархов из Библейского послания.

³⁷⁵ Тора. Брешит 12:1-3.

Огненно-красная борода «красного еврея» напоминает бороду микеланджеловского Моисея. Шагал соединяет жизненные реалии витебской повседневности (старик, сидящий у дома) с библейскими преданиями, слова которых возникают на втором плане, как сокровенные тексты на Скрижалях Завета.

Одновременно с этими умиротворенными образами витебской жизни художником создаются и страшные «документы» эпохи – отражение Первой мировой войны. Обращаясь к военной тематике, Шагал стремился подчеркнуть трагизм той ситуации, в которой оказались его соотечественники и тяготы военной жизни. Первая мировая война принесла огромные бедствия русско-польскому еврейству. Военные действия, которые разворачивались главным образом на территории черты оседлости, сопровождались погромами, взятием еврейских заложников и антисемитскими кампаниями, массовыми депортациями из прифронтовой полосы еврейского населения, поскольку враждующие стороны считали евреев шпионами противника. Драматизм ситуации усугублялся тем, что в армиях всех государств, принимавших участие в войне, были евреи. Как писал один из крупнейших еврейских мыслителей и историков XX века С. Дубнов, «немецкие евреи идут воевать с “варварской Россией” и говорят о мести за Кишинев и октябрьские погромы. Месть кому? Ведь в русской армии десятки тысяч евреев, и немецкой армии придется опустошить ту же “черту”, где раньше хозяйничали русские погромщики... Трагизм момента неописуем»³⁷⁶. Все это заставляет Дубнова (да и Шагала) осмыслить происходящее как в масштабе еврейской истории, так и в масштабе истории человечества вообще. Эпическое начало явственно проступает в графических работах 1914–1915 годов. Особенно важным при переходе к «эпосу» становится мотив времени в интерпретации художника.

Примечателен созданный в 1914 году цикл уличных сценок из жизни Витебска, выполненных тушью. Здесь не показаны прямо военные действия, но видны последствия военного времени: любимый город Шагала выглядит мрачным и неприветливым. На рисунке «Мужчина с кошкой и женщина с ребенком. Беженцы» (1914, ГТГ) странная, пугающая фантазия: шествие возглавляет уродливый карлик на неестественно тонких ножках, за ним понутив голову и сгорбившись, шагает огромный мужчина, неся на руках кошку, а за ними бредет женщина, прижимающая к груди младенца. То же ощущение ужаса и в другом рисунке цикла – «Группа людей» (1914, ГРМ), на котором семья хасидских евреев выглядит потерянной в военной суматохе. В более поздней работе «Над Витебском» (1915–1920) вновь появится тема скитания: образ странника, летящего над Витебском – символ еврейских беженцев и всех изгнанников XX века. Картина продолжает сюрреалистическую линию, заданную рассмотренной ранее картиной «День кущей». На этот раз шагаловский старец поднимается над

³⁷⁶ Дубнов С. Цит. по Казовский Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. М.: Имадж, 2000. С. 40.

городом и в буквальном смысле взлетает над землей. Корни этого образа – в христианской легенде о Вечном Жиде, возникшей в Западной Европе в XII–XIII веках. Легенда рассказывает о том, что некий еврей ударил Иисуса, который шел на Голгофу, и за это был обречен на вечное скитание до Страшного Суда. Как убедительно доказывает Зива Амишай-Мизелес³⁷⁷, еще в XVII веке пришедший из христианской культуры в еврейскую образ скитающегося еврея был кардинально переосмыслен Шагалом. Странствующий еврей оказывается метафорой духовного поиска и одновременно изгнанничества, на которое обречен еврейский народ. Таким образом, от образа скитальца, согнанного с родных мест Первой мировой войной, Шагал переходит к теме изгнанничества евреев в истории.

Подлинным взрывом драматизма представляется весь «военный цикл», созданный во второй половине 1914 года. Шагал столкнулся с войной, совсем близко подступившей к границам его родного местечка: через Витебск проезжали поезда с солдатами, везли пленных. Война окутывала витеблян своим зловещим дыханием и становилась частью повседневности. В автобиографии Шагал описывает реалии военного времени:

«Набитые солдатами составы. Скуластые, серые, пропыленные лица. Солдаты сидят и висят на ступеньках вагонов, теснятся на крышах. Эшелоны в Сербию, в Могилев, на передовую. Почему не призывают меня? Не подошел черед. Да что мне делать на фронте? Смотреть на поля, деревья, облака, на кровь и вспоротые животы? Может, меня вообще не захотят брать. Я бестолковый, ни на что не гожусь, и даже пушечного мяса на мне не так много. Одни краски: румяные щеки, голубые глаза – но это солдату ни к чему. Новобранцы, мужики в валяных шапках и лаптях, все идут и идут. Жуют, смердят. Фронтной дух: селедка, табак, клопы. Я чую и другое: канонады, бои, окопы. Появились первые пленные. Вот толстый дюжий немец, заросший, хмурый и сонный. Если б не война, я бы заговорил с ним, спросил, как там Вальден, что с моими картинами, застрявшими в Германии. Вот с укором смотрит раненый. Бледный, худой и старый, как мой седобородый дед»³⁷⁸.

Образ описанного художником солдата словно оживает на одной из самых пронзительных работ «военного цикла» – «Раненый солдат» (1914, ГТГ) (рис. 57). Выполненное тушью изображение одноглазого солдата заключено в форму овала, такая форма еще более подчеркивает острую дисгармонию, в которой пребывает мир. Обычно в таком обрамлении помещают семейные портреты или идиллические сценки. У Шагала же закругленная форма не «гармонизирует» пространство, а напротив, давит – солдату приходится наклонить голову, чтобы поместиться в пределах овала. Усмешка на лице солдата и стеклянный взгляд его уцелевшего глаза действуют поистине устрашающе. В этом простом на вид рисунке словно

³⁷⁷ Amishai-Maisels Z. Menasseh Ben Israel and the «Wandering Jew» // Journal of Jewish Art., № 2. 2006. P. 59-82.

³⁷⁸ Шагал М. Моя жизнь. [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/MEMUARY/SHAGAL/my_life.txt (дата обращения: 12.08.2014).

заклучена вся формула войны с ее болью и страданием. В другом рисунке этого периода «Улица вечером» (1914) перед нами люди, гонимые войной. Они почти растворяются в демонической черноте ночи, гротеске, воплощающем трагизм войны.

Сцены войны в графическом цикле Шагала еще не складываются в полноценный эпос, слишком много в этой войне злой насмешки, это еще «комедия», хотя и «кровавая»: «Живя в Берлине, я и представить себе не мог, что уже через месяц начнется кровавая комедия, которая перевернет вверх тормашками весь мир вместе с Шагалом. Возникнет совсем новый театр, на подмостках которого будут поставлены такие массовые сцены, которые и не снились ни одному режиссеру», – пишет он³⁷⁹.

В рисунке Шагала «Война» (1914, Государственный музей им. Луначарского, Краснодар) (рис. 58) старый еврей с нищенской котомкой беженца, словно почерневший от горя и страданий, кажется распятым на фоне крестообразного контура оконной рамы, за которым, то ли по улице, то ли по карте Европы, маршируют солдаты. Эту же тему продолжает известная картина Шагала «Часы» (1914, ГТГ) (рис. 59). Перед нами комната, большую часть которой занимают огромные настенные часы с маятником. Их монументальность подчеркивается сходством с портиком и витыми колоннами: словно это не часы, а храм времени. Слева от часов изображена маленькая фигурка человека, смотрящего в темное окно, она кажется особенно крошечной на фоне сюрреалистически огромных часов. В определенном смысле «Часы» продолжают тему картины «Посвящение Аполлинеру», здесь время также соотнесено с бедой (в «Посвящении...» – с грехопадением). Исследователь и современник Шагала Я. Тугенхольд писал, что «при виде этого гигантского и неумолимого маятника времени и этой бездонной ночи за окном и такого маленького перед лицом вечности человека вспоминаешь и Бодлера, и Эдгара По, и тютчевский “часов однообразный бой”»³⁸⁰. Выбирая такие острые нарушения пропорционального строя, Шагал демонстрирует, что мир сдвинулся со своих привычных осей. Время как абстрактное понятие вдруг обретает у Шагала материальное воплощение.

Я. Тугенхольд замечает, что «военные» произведения Шагала могут не нравиться, но ценно то, что там, где другие художники славословят железные и деревянные красоты, он чувствует лик человеческий: «В наши дни... особенно важно искусство, в котором есть любовь к миру и человеку, есть лирика»³⁸¹. Исток этой любви и особого «лика человеческого», который так верно подмечает Я. Тугенхольд, – во всеохватной философско-художественной концепции М. Шагала – том особом качестве «вселенскости», универсальности его творчества, который в данной работе сформулирован в понятии «эпического начала». И здесь «эпическими»

³⁷⁹ Шагала М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 88.

³⁸⁰ Тугенхольд Я. Новый талант // Русские ведомости. 1915. 29 марта. №71.

³⁸¹ Там же.

оказываются не только «военные» работы Шагала, но и «документы». Впечатления от родного Витебска, образы семьи и друзей, знакомых и соседей – вот первичная основа его всеобщечеловеческого! К самым широким обобщениям художник приходит, отталкиваясь от образов повседневности. Именно так происходит в картине «Часы», когда из образа всем знакомого бытового предмета – часов с маятником в гостиной – вдруг разворачивается целая драма мирового масштаба. Но эта драма вовсе не отменяет интимную близость образа старых часов с мерно раскачивающимся маятником и деревянной резьбой по бокам. Именно в этом парадоксальном сочетании большого и малого, близкого и далекого, домашнего и мирового и есть особое эпическое восприятие М. Шагала.

2.6.2. Иллюстрации к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя

Следующее обращение к эпическому началу в искусстве мастера относится ко «второму парижскому периоду» (1923–1941). В 1922 году Шагал отправился в Берлин, где попытался получить деньги за проданные во время его отсутствия картины, но предприятие окончилось неудачей. В 1923 году Шагал вновь возвращается в Париж, где продолжает развивать тематические и образные линии, начатые им еще в России.

В это время Шагал осваивает новые для него техники офорта, сухой иглы, а также литографии и ксилографии. Графические работы оказались связаны с иллюстративной деятельностью. Именно в графических работах с наибольшей силой проявилась вербальность пластического мышления, свойственная искусству XX века. Устремления современного Шагала искусства органически совпали с национальной еврейской традицией, считавшей Танах онтологическим основанием религии и культуры. Как «художник книги», Шагал был ближе к Пикассо, чем к Матиссу: в отличие от последнего он не воспринимал книгу как художественное целое и целиком сосредотачивался на иллюстрациях. В частности, он подготовил серию иллюстраций к собственной автобиографии «Моя жизнь».

В свой второй приезд в Париж художник обладает уже совершенно иным статусом. «Приезжай, ты известен»³⁸², – пишет ему Блез Сандрар. В 1920-е годы европейское искусство развивается в основном в направлении неоклассицизма и сюрреализма. На смену агрессивным направлениям предвоенных лет (экспрессионизм, кубизм, футуризм) приходит относительное затишье. В искусстве больших мастеров нередко звучат гедонистические ноты. Для Шагала 1920-е годы – также период спокойной подготовки к новому подъему. Живопись Шагала этого периода более камерна по сравнению с предшествующим этапом. Художник идет, прежде

³⁸² Шагал М. Моя жизнь. М.: Текст, 2009. С. 140.

всего, по пути углубления уже разработанных тем и сюжетов, уделяя особое внимание технической работе. У его картин появляется совершенно новое свойство – живописность стиля. Пространство теперь не членится на отдельные области, а становится целостным. Особую выразительность приобретает и сама живописная материя. Если в первый парижский период его цветовая палитра делается резче, светлее и контрастнее, то во второй – утонченнее и гармоничнее. В образах этих лет звучат пасторальные ноты и более явственно чувственное начало.

Еще одним открытием «второго французского периода» становится свет. Шагал много путешествует по Франции. Пораженный яркими красками французской природы, художник переносит их в свои картины. Он пишет множество букетов, которые он называет «опытами в цвете и свете»³⁸³.

Центральное место в творчестве 1920-х годов занимает работа над иллюстрациями к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. Цикл иллюстраций по заказу издателя А. Воллара, выполненный художником в 1923–1925 годы, смело можно назвать первым полноценным шагаловским эпосом.

Работа над гоголевской поэмой стала прологом к эпической живописи художника и одновременно итогом его предыдущей театральной деятельности. В иллюстрациях выстроены мизансцены, где персонажи одновременно исполнены и ритуальной торжественности, и озорной клоунады, столь свойственной ранним театральным опытам Шагала. Амбруаз Воллар инициировал выпуск книг, иллюстрированных не профессиональными иллюстраторами, а крупнейшими живописцами, такими как Жорж Руо, Пабло Пикассо и, конечно, Марк Шагал. В русле эпохи, стремящейся к синтезу искусств, Воллар задумал создать единый художественный организм, сопрягавший визуальный образ и слово. Так возник уникальный вид искусства – «livredepeintre». В выборе литературной первоосновы Воллар предоставлял художникам полную свободу.

Фантазмагория и внутренний мифологизм гоголевских повестей и пьес были близки Шагалу как никому другому. Еще в 1919–1920-м году он иллюстрировал «Женитьбу», «Ревизора», «Игроков». «Мертвые души» – это итог размышлений Гоголя о России, и – с помощью Гоголя – Шагал также подводит некий итог своим русским впечатлениям. Цикл иллюстраций к «Мертвым душам» появляется после переживания трагических революционных и военных лет как попытка переосмыслить происходящее, прибегнув к литературному эпосу прошлого века (эпос у Шагала всегда связан с исторической трагедией: вспомним – первые «эпические ноты» возникают в военной графике 1914 года). Шагал не отделяет себя от

³⁸³ Цит. по: Алчинская Н. Марк Шагал. Портрет художника. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 89.

гоголевского мира, напротив, он вводит в этот мир и свои витебские впечатления, расширяя его до границ мира вообще.

Шагал осваивает эпос через гоголевский текст, у него, как и у писателя, в локальном мотиве воплощается целостное видение мира, где все одушевлено, а реальные предметы быта уживаются с фантастическими образами. А. С. Шатских отмечает, что именно Шагал «обнародовал те глубинные пласты, что лежали в основе гоголевского творчества. Всеобъемлющий шагаловский гротеск с его высочайшим мирозерцательным смыслом стал изобразительным аналогом великой поэмы»³⁸⁴. Любовное внимание к мельчайшим бытовым деталям, свойственное гоголевскому тексту, соединенное с широтой охвата пространства – явление чисто эпическое.

Эпическое начало неотделимо от исторического, социального контекста «Мертвых душ»: Гоголь является истинным выразителем народного сознания. С эпической мощью он воплощает в своей грандиозной «поэме» картину мироздания. Шагал раздвигает конкретное пространство до необъятных размеров. Например, в гравюре «Бал у губернатора» (рис. 60) взор художника парит над залой, которая и не зала вовсе, а необозримое мировое пространство. Персонажи как будто находятся в постоянном движении, но в то же время кажутся застывшими, обездвиженными. Как будто безжизненные марионетки, гоголевские герои в интерпретации Шагала сдаются на поруки неким мировым внеличным стихиям, носителями которых становятся у художника сами композиционные построения. Фигуры движутся за счет внутренней динамизации окружающей среды, они увлекаются «силовыми линиями», пронизывающими художественное пространство. Таково движение экипажа Чичикова по дороге в гору («По дороге к Собакевичу») (рис. 61), словно это не тройка несет его, а какие-то невидимые импульсы. Выписанный косыми линиями дождь и намеченные дорожные столбы намечают внутренний ритм изображения, который и тянет карету, а вовсе не лошади. Таково и «Прощание Чичикова с Маниловым» (рис. 62), где в рукопожатии героев нет никакой силы, их притянул друг к другу все тот же внутренний ритм, обозначенный на этот раз гранью стены и рябью паркета. Этой силе подчинились не только гоголевские герои-марионетки, но и все предметы в комнате Манилова, как будто поднявшиеся в воздух под влиянием внутренней динамической волны.

Вместе с тем в гоголевском цикле у Шагала еще сильно мифологическое начало. «Мертвые души» Гоголя стоят на границе между мифологическим и эпическим. Подобно тому, как это бывает в мифе, образы неупорядоченны, соединены друг с другом фантастическими, нелепыми, на первый взгляд, связями. Смешение граней жизни и смерти здесь тоже

³⁸⁴ Шатских А.С. Гоголевский мир глазами Шагала а// Марк Шагал Истоки творческого языка художника (К 125-летию со дня рождения). М.: ГТГ, 2012. С. 42.

мифическое: мертвые продаются за живых, живые напоминают мертвых. В гоголевском цикле все движется, играет, напоминая о театре-балагане эпохи русской революции. «Графический спектакль»³⁸⁵, поставленный художником по Гоголю, полон драматизма и динамики. «Герои гоголевской поэмы спешат у Шагала навстречу друг другу и вступают в отношения магической притягательности. Они и сами меняются на глазах. На одной иллюстрации герой не похож на самого себя, каким он был только что, в другой игровой ситуации. Хотя они и мертвые души, у них обнаруживается фантастическая склонность к внешней и внутренней изменчивости», — пишет Б. И. Зингерман³⁸⁶.

Повторяя за Гоголем его яркие метафоры и гиперболы, Шагал наделяет их живой видимой материальностью, что также отсылает к вещественности мифа. «Наклонившиеся головы, затылки, фраки, сюртуки и даже просто какая-то... куртка, которая, своротив голову набок, бойко выписывала какой-нибудь протокол об оттягивании земли» — этот текст Шагал изображает буквально в гравюре «Судебная палата». Герои теряют части своих тел, воплощаясь лишь в лицах, куртках, строчащих бессмысленные бумаги перьях. Нарочито представляя главного героя Чичикова визуально нейтрально («...не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод»), Гоголь, тем не менее, наделяет его единственной яркой особенностью — «высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал, как труба». Эта выдающаяся во всех смыслах часть человеческого тела служила для Гоголя источником метафор и поводом для едких насмешек. Шагаловский Чичиков не имеет яркого типажа — на всех иллюстрациях он разный, выделяется только профиль его носа — в угоду гоголевскому тексту. Так, в офорте «Прибытие Чичикова» (рис. 63) на колесе брички въезжает по сути дела нос в картузе.

Неэпической чертой шагаловского цикла (да и гоголевской «поэмы») являются «лирические отступления» — включения авторского голоса в эпическое повествование. Шагалу удается создать в своих иллюстрациях аналог гоголевских лирических отступлений с помощью включения своего облика и своей личной истории в сюжет гравюр. Сам художник неоднократно возникает в работах серии, роль лирических отступлений исполняют также автобиографические сюжеты шагаловского творчества: облик Витебска, который стал прообразом провинциального города NN, образы и темы, ставшие постоянными в творчестве Шагала.

³⁸⁵ Зингерман Б. И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М.: Союзтеатр, 1993. С. 309.

³⁸⁶ Там же. 310.

2.6.3. Автобиография Марка Шагала

Одновременно с работой над гоголевским циклом Шагал приступает еще к одному важнейшему проекту – созданию собственной биографии. Интерес к прошлому, памяти, истории всегда был для Шагала важной частью его творчества. Показательно, что к такому специфически «историческому» жанру, как мемуары, художник обратился столь рано – в тридцать лет!

На страницах своей автобиографии Шагал представляет *всякую* историю как *свою* историю, историю своего рода. Причем принцип «включения в род» Шагал переносит даже на восприятие истории западноевропейского искусства. Положение по отношению к истории искусства, собственная вписанность в эту историю задает его сущность как художника. Этот принцип самоидентификации сходен со схемой сущностного самоопределения в эпосе: мое положение и мое отношение к прошлому говорит нечто обо мне. У художника была своеобразная «генеалогия» искусства, которую он составил сам. Шагал, сын своих «художественных родителей» (великих художников прошлого), «принимает их в свою семью» как выражение и инструмент собственной креативности.

Первую версию своей автобиографии (созданную в 1925 году) он предваряет посвящением «Рембрандту, Сезанну, моей матери, моей жене». В варианте автобиографии, опубликованном в 1931 году, Шагал пишет: «я лучше буду думать о моих родителях, о Рембрандте, о моей матери, Сезанне, моем деде, моей жене». В итоге создается ощущение семейного древа, только на месте отца оказывается Рембрандт. Голландский гений с его особой способностью вчувствования в жизнь еврейского народа занимал в творчестве Шагала особое место, он был близок не только евреям вообще, но и лично Шагалу. Так, Шагал появляется на свет в результате соединения двух начал: художественного – отца и биологического – матери. Он осознает свое родство с западноевропейским искусством глубже, чем просто эстетическое, но как глубоко родственное.

Это «семейное» отношение – не просто абстрактная метафора для Шагала. Он общается со своими художественными предшественниками так же, как если бы они были его собственной семьей из Витебска. Именно поэтому картины в Лувре и галереях Монпарнаса так органически сочетаются у него с воспоминаниями о жизни в родном городе. Шагал писал о том, что чувствовал себя чужаком и в Имперской России, и в Советском Союзе, где его еврейская составляющая не была принята и понята. Рембрандт и Сезанн приняли обе его части: и русскую, и еврейскую. Более того, Шагал пытался понять традиции собственной культуры сквозь призму новых «родителей», его семья была единым целым: «По субботам дядя Нех надевал плохонький талес и читал вслух Писание. Он играл на скрипке. Играл, как сапожник. Дед

любил задумчиво слушать его. Один Рембрандт мог бы постичь, о чем думал этот старец – мясник, торговец, кантор, – слушая, как сын играет на скрипке перед окном, заляпанным дождевыми брызгами и следами жирных пальцев»³⁸⁷.

Описывая местечковые реалии в своей автобиографии, Шагал апеллирует к классическому искусству, которое он узнает во время прогулок по Лувру. Витебские дома напоминают ему фрески Джотто, отец – «второстепенного персонажа» с полотен флорентийцев, дядя, который разгуливает без штанов по улицам Лиозно – оживших персонажей с картин Маззачо и Пьеро делла Франческа. Эти аналогии еще стоят на грани мифологического, поскольку подчиняются ирреальной логике мифа, но при этом, одновременно начинает вырисовываться логика историческая – направленная причинно-следственная связь.

В поздних «эпических» работах Шагала в полной мере реализуется отношение к прошлому человечества как к «своей» истории. Моисей и Авраам воспринимаются такой же живой реальностью, как отец – продавец селедки или дед. «Подводит» к поздним работам еще довольно ранняя картина «Понюшка табаку» (Франкфурт-на-Майне, Германия, Штеделевский художественный институт), где пророк Илья видится художнику стариком из родного местечка: «Однажды в Судный день я видел пророка Илью. Его лицо было более желтым, чем обычно... Он не делал никаких патетических жестов. Иногда кричал: “Аа! Аа!” – поворачиваясь к сидящим рядом, чтобы призвать их к тишине во время молитвы или предложить понюшку табаку»³⁸⁸.

2.6.4. 1930-е годы

В 1930-е годы Шагал по-прежнему много путешествует, он побывал в Палестине, Сирии и Египте (1931), в 1932 году посетил Голландию, Испанию и Италию, а в 1935 году – Вильнюс и Варшаву. В это время открываются первые ретроспективные выставки Шагала, он удостоивается международных премий.

В эти годы политическая ситуация в Европе накаляется. В 1933 году в нацистской Германии по приказу Геббельса происходит публичное сожжение картин, относящихся к «дегенеративному искусству», среди которых и картины Шагала. Как и других художников, Шагала затрагивает гнетущая атмосфера надвигающейся катастрофы. Мировой экономический кризис, приход к власти Гитлера и рост антисемитизма в Германии, война в Испании и явная угроза второй мировой войны – все это неизбежно отзывается и в искусстве.

³⁸⁷ Шагал М. Мой мир. М.: Текст, 2009. С. 74.

³⁸⁸ Там же.

Антисемитские настроения во Франции проявлялись уже в середине 1920-х годов. В 1925 году в литературном журнале «*Mercure de France*» велась дискуссия по поводу существования еврейского искусства и среди прочего было замечено: «Антисемитизм стал ответом еврейскому нашествию на мир искусства, реакцией на ту угрозу, которая нависла над французским искусством...»³⁸⁹.

Тематика творчества Шагала в это время меняется. От идиллических натюрмортов и изображений влюбленных он обращается к более серьезным темам: время, Бог, жертва. Краски приобретают большую весомость и плотность, а свет – спиритуалистическую окраску. Именно в 1930-е годы Шагал начинает работу над своим «Библейским посланием», грандиозным циклом иллюстраций к Библии. Работа над «Посланием» обозначает новый этап в творческом развитии мастера – выход к собственно эпическому творчеству. Известно, что одновременно с путешествием в Палестину Шагал начинает работу над гуашами и гравюрами на библейскую тему. В работах этого периода первостепенное значение имеют исторические события – ранние библейские работы Шагала выходят на историческую проблематику, но их историзм ориентируется скорее на конкретно-исторические условия, не доходя до эпического обобщения. Художник вписывает в событийное время, в котором он жил сам. Так, в эскизе «Ной выпускает голубя в окно ковчега» Ной изображен в кипе и поразительно напоминает портрет отца художника 1914 года. Ной Шагала явно происходит из Витебска, а не из Палестины.

Уже в 1930-е годы неизбежно надвигающаяся реальность новой мировой войны и предшествующее ей становление фашизма и нацизма вызывают обращение к историческому началу в искусстве: П. Пикассо создает свою знаменитую «Гернику» (1937, Прадо, Мадрид) (рис. 64), а С. Дали – «Постоянство времени» (1931, Музей современного искусства, Нью-Йорк) (рис. 65). Картина С. Дали – одна из самых ярких метафор времени XX века. Мягкие, расплавленные часы, стекающие по краю стола, словно отрекаются от времени, времени больше нет, художник спасается от него в пространстве созданного им художественного универсума. Захватывает дух от того безграничного пространства, в которое помещает зрителя художник: безжизненная пустыня уходит в обе стороны, а на горизонте виднеются лишь море и скалы. Художник живописует саму вечность, в которой часы больше не имеют смысла, и потому безжизненными и размягченными массами они растворяются в пространстве. Любитель эпатажа, Дали помещает образ вечности, глобальный и неизмеримый, в нарочито камерный формат. Картина Дали совсем небольшого размера, всего 24 на 33 сантиметра, но масштаба она поистине эпического.

«Герника» П. Пикассо стала главным символом отчаяния и боли в искусстве XX века. В начале 1937 года художник получил заказ от правительства Испанской Республики написать

³⁸⁹ Цит. по Шагала. Библейские сюжеты. М.: Колибри, 2015. С. 15.

картину-панно для павильона готовящейся Всемирной выставки. 26 апреля 1937 года немецкий военно-воздушный легион «Кондор» совместно с итальянскими эскадрильями совершил налет на Гернику, древнюю столицу басков. Около двух тысяч мирных жителей погибли. Узнав о трагедии из газет, Пикассо немедленно начал работать над картиной. Художник изобразил странных, уродливых персонажей в тесном пространстве, освещенном электрической лампой. Поднятые в мольбе руки, глаза, вылезающие из орбит, острые углы – все смешалось в порыве страха, боли и отчаяния. «Война в Испании – это война реакции против народа, против свободы. Вся моя жизнь художника была не чем иным, как непрерывной борьбой с реакцией, против смерти искусства. В панно, над которым я сейчас работаю, под названием “Герника”, как и во всех моих недавних произведениях, я намереваюсь ясно выразить свой ужас перед военной кастой, которая бросила Испанию в пучину страданий и гибели»³⁹⁰, – заявил П. Пикассо.

Мгновенная реакция на историческое событие (Пикассо написал «Гернику» меньше чем за месяц) на самом деле стала своеобразным итогом почти двадцатилетнего этапа творчества мастера. Здесь находят завершение разработанные художником образы боя быков, «Минотавромахии», мифологические сцены «Мечты и ложь Франко». Пикассо выводит конкретный исторический факт (авиационный налет на город Гернику) в пространство внеисторическое, вечное. Драма невинно погибших мирных жителей Герники поднята на уровень мировой трагедии, страдание, явленное в картине Пикассо, это страдание человечества от насилия и ужаса перед несправедливостью и абсурдом бессмысленной жестокости. Оторванное от каких-либо конкретных реалий, пространство картины становится ареной борьбы сил добра и зла, причем сила явно на стороне последнего.

Сравнимые с «Герникой» по накалу отчаяния картины возникают и в творчестве Шагала 1930-х годов. Ключевая работа этих лет – «Белое Распятие» 1938 года (сделанное как продолжение мотивов центральной части полотна «Революция») (рис. 66). Многие годы Шагал не возвращался к теме Распятия (с 1911 года). Она становится для него вновь актуальной лишь во время войны. Страдания народа требуют адекватного выразительного средства, которым и становится Распятие, заряженное энергией предыдущих столетий. В «Белом Распятии» (1938, Институт искусств Чикаго) Иисус уже не только христианский образ, но символ общечеловеческих страданий.

Вертикальную ось креста образует луч света, льющийся с неба. Шагаловский Христос опоясан талитом – иудейским молитвенным покрывалом. Это ни в чем не повинный еврей, распятый, словно сотни других ни в чем неповинных евреев в Европе (картина написана после

³⁹⁰ Цит. по: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. [Электронный ресурс]. URL: http://20century-art.ru/books/po_labirintam_avangarda/kubizm_plasti4eskie_tsennosti/3.html (дата обращения: 05.08.2013).

«ночи разбитых витрин»³⁹¹). Крест, на котором распят Христос, составляет центральный элемент композиции. Только крест, неподвижный и вечный, как само человеческое страдание, висит в центре, остальные же элементы картины распадаются в накатывающем хаосе: рушатся дома, собирая последние пожитки, в ужасе бегут, плывут, летят люди. И только светлое пятно зажженного семисвечника вторит вечности страдающего на кресте Христа. Здесь воссозданы страшные приметы времени и воспоминания о гражданской войне в России. Среди действующих лиц – умершие, которые вопреки естественному порядку вещей оплакивают живых.

Важное значение здесь имеет лестница, несомненно отсылающая ко сну Иакова и обещанию Бога, данное ему: «и вот Я с тобою, и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь; и возвращу тебя в сию землю, ибо Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе» (Бытие, 28.17). Но здесь Иисус (который символизирует и народ и каждого человека в отдельности) один, Бог оставил его, на улицах творится Хаос, разлетаются витрины еврейских магазинов. Здесь лестница символизирует сомнение в обещании Бога, величайшую степень отчаяния художника перед произволом окружающей жизни.

«Время – река без берегов» (1930–1939) (рис. 68) – это еще одно изображение вечности среди рушащегося вокруг мира. Вечность – это летящая крылатая рыба, играющая на скрипке, которая вовсе и не рыба на самом деле, а часы с маятником из родительского дома Шагала (которые уже возникали на картине 1914 года). Маятник «прорубает» в материи бытия темную брешь. Как и в ранних работах («Посвящение Аполлинеру»), время все разрушает, время – мрачный символ гибели.

Получив в 1940-м году приглашение от Музея современного искусства в Нью-Йорке, Шагал тянул с отъездом из Франции до последнего и принял окончательное решение лишь после принятия во Франции антиеврейских законов (в 1941 году). В США он оказался среди бежавшей из Европы творческой интеллигенции. Здесь были Ф. Леже, А. Массон, Ж. Маритен, А. Бретон, Томас и Генрих Манны, Л. Фейхтвангер. В 1944 году мастера постиг тяжелый удар – смерть жены Беллы, он не мог работать до 1945 года. В 1947 году художник совершает короткую поездку в Париж в связи с открытием его ретроспективной выставки, организованной Музеем современного искусства, и лишь в 1948 году он окончательно возвращается во Францию. Война и Холокост переживались Шагалом как огромная, по-настоящему личная трагедия. Но именно катастрофа 1940-х дала художнику силы воскресить в своих полотнах Историю.

³⁹¹ Хрустальная ночь (Ночь разбитых витрин) – крупный погром против евреев во всей нацистской Германии и части Австрии 9-10 ноября 1938 года, осуществленный военизированными отрядами СА и гражданскими лицами. Нападения привели к тому, что улицы были покрыты осколками стекла из окон принадлежавших евреям магазинов, зданий и синагог.

§ 2.7. Выводы главы

В настоящей главе было рассмотрено понятие эпоса применительно к художественной культуре, на его основе проанализировано сложение эпической проблематики в творчестве Шагала 1900–1930-х годов, а также ее культурные источники.

Среди выделенных в главе характерных черт эпоса особенно важными представляются его надындивидуальный характер, принципиальная завершенность, абсолютная недостижимость эпического прошлого для настоящего (так называемая абсолютная эпическая дистанция) и историческая ориентированность. Черты эпического можно увидеть в культурах, с которыми был связан Шагал: русской и еврейской.

Отдельный раздел настоящей главы был посвящен краткому обзору представлений об истории, сформулированных в иудейской традиции. Как было показано, в иудаизме историческое начало играет первостепенную роль. Священный текст иудейской религии, Танах, представляет собой эпос, рассказывающий об истории еврейского народа и его отношениях с Богом, и основным способом соединения с Всевышним оказывается воспоминание об изложенном в Танахе прошлом.

Наряду с еврейскими источниками на формирование эпической линии у Шагала оказало влияние и русское искусство середины – второй половины XIX века, которое было занято поисками оснований национальной идентичности. Таким основанием для него становится русская история, которая приобретает характер универсальности и всеобщности, таким образом осуществляется выход к собственно эпической проблематике. Предпринятое в главе столь подробное рассмотрение русского искусства необходимо для демонстрации роли эпического начала в русской живописи. Сходные процессы шли и внутри еврейской культуры черты оседлости: подъем национального еврейского самосознания в конце XIX века был связан с процессами, ранее происходившими в метрополии.

Разработка эпической проблематики в творчестве Шагала одновременно завершила почти полуторавековые искания национального своеобразия русского искусства. Шагал начал разработку эпической линии в серии «витебских документов» 1914–1915 годов. В более зрелой форме эпос получает развитие в иллюстрациях к «Мертвым душам» Н. Гоголя и автобиографии, выполненных в 1920-х. Шагал стремился развить историческое начало и органически соединить его с мифом. Однако, вплоть до 1940-х годов эпическая линия в искусстве Шагала продолжает оставаться второстепенной, появляясь лишь эпизодически, в отдельные периоды. И лишь после войны нащупанная Шагалом историческая «нить» становится центральной в творчестве мастера. Это было обусловлено, прежде всего, историческими катаклизмами середины XX века.

Глава III. Синтез эпоса и мифа в «Библейском послании» Марка Шагала

§ 3.1. «Исторический поворот» в философии XX века

Почти все интеллектуалы и деятели культуры в послевоенные десятилетия стремятся сформировать ценностную основу собственного творчества, ставят и решают моральные и культурные проблемы, которые еще десятилетия назад казались «сброшенными с корабля современности». Вопросы о добре и зле, о справедливости и вере, о Боге для человечества, пережившего страшную войну и период массовых убийств, вновь стали актуальны, как никогда. Особенно болезненной темой после окончания Второй мировой войны становятся представления о времени. Прогрессистские идеи о том, что культура развивается поступательно и по восходящей³⁹², столкнулись с исторической реальностью: вместо ожидаемой эры «цивилизации» Европа более чем на десятилетие погрузилась в эпоху дикости и варварства. «Холокост родился и был осуществлен, – писал британский социолог Зигмунд Бауман в конце XX века, – в нашем рациональном обществе, на наивысшей ступени нашей цивилизации, на пике культурных достижений гуманизма, и именно по этой причине это проблема и трагедия всего современного общества, культуры, цивилизации»³⁹³.

Середина XX века стала серьезным испытанием для всего мирового сообщества: все моральные ценности и гуманистические идеалы, выработанные европейской культурой за последние два тысячелетия, были попорчены, искусство и наука оказались лишь придатками идеологии, а человеческая жизнь ничего не стоила. Случившееся во время Второй мировой войны не только сильно изменило сознание европейского общества, но и серьезно повлияло на философию и, прежде всего, философию истории. События кровавого XX века ставят вопрос об истории самым настойчивым образом, от ее уроков больше нельзя отмахнуться или скрыться в иллюзорном мире творимого мифа. Человек истории не свободен, он находится в тисках реальности, он вынужден с нею считаться, но эта «несвобода» в то же время становится гарантом стабильности.

Одним из первых о новой роли истории во второй половине XX века заговорил немецкий философ Вальтер Беньямин. Его «Историко-философские тезисы», написанные в 1940 году, стали прологом к масштабному движению нового «историзма», захватившего европейскую культуру в первые послевоенные десятилетия. В. Беньямин, как и многие его современники, обращает внимание на то, что фашизм ненормален именно *с исторической*

³⁹² Такие представления об истории нашли отражение в философии Ф. Гегеля, К. Маркса, Э. Тайлора.

³⁹³ Bauman Z. Modernity and the Holocaust. Cambridge: Polity Press, 1991. P. 11.

точки зрения: «Фашизм имеет шанс на успех в немалой степени потому, что во имя прогресса его противники относятся к нему как к *исторически нормальному* явлению»³⁹⁴.

Человечество, закованное в кандалы нацистского режима, не может свободным взором окинуть собственное прошлое, прошлое переписано и закрыто для осмысления³⁹⁵. Прошлое доступно лишь свободному человеку, но верно и обратное – знание о прошлом освобождает. Лишь обратившись к прошлому, можно освободить его и самих себя: «Прошлое несет с собой тайный знак, указывающий на свое освобождение»³⁹⁶.

Самый яркий образ «Историко-философских тезисов», выходящий за пределы философского дискурса и стремящийся к обобщенной художественной метафоре – это краткое описание небольшого рисунка немецкого художника П. Клее, который В. Беньямин купил за бесценок в 1921 году³⁹⁷:

«...Есть такой рисунок Клее, который называется *Angelus novus*. На нем изображен ангел, который выглядит так, как если бы он вот-вот собирался удалиться от чего-то, на что он смотрит, не отводя своих глаз. Глаза же его широко раскрыты и рот его раскрыт, а крылья его распахнуты во всю ширь. Вот: Ангел Истории и должен так выглядеть. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас возникает лишь некоторая цепочка событий, ему видится одна-единственная катастрофа. Катастрофа, которая громоздит руины на руины и кидает ему их под ноги. Ему бы и хотелось остановиться на месте, пробудить мертвых и соединить в целое все эти разбитые руины. Однако со стороны Рая идет буря. Она запутывается в его крыльях, и она столь сильна, что Ангел уже не может сложить своих крыльев. И эта буря неудержимо гонит его в сторону будущего, к которому он повернут своей спиной, в то время как гора развалин перед ним все возрастает и достигает самого неба. То, что мы называем прогрессом, и есть эта буря...»³⁹⁸.

Ангел истории, изумленный разворачивающимися в Европе событиями, смотрит в прошлое, но движется к будущему. Историческое в данном случае интерпретируется как катастрофическое, история, вторгнувшись в жизнь людей, оставляет руины. «Вся история есть катастрофа, которая началась с того момента, как Рай перестал существовать», – интерпретирует беньяминовский образ отечественный историк культуры А. В. Михайлов³⁹⁹.

³⁹⁴ Беньямин В. Историко-философские тезисы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.left.ru/2001/7/benjamin.html> (дата обращения: 05.08.2013).

³⁹⁵ «Только тот историк сможет вдохнуть искру надежды в прошлое, который твердо знает, что даже мертвых не оставит в покое враг, если он победит» (Беньямин В. Историко-философские тезисы).

³⁹⁶ Беньямин В. Историко-философские тезисы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.left.ru/2001/7/benjamin.html> (дата обращения: 05.08.2013).

³⁹⁷ Barglow R. The Angel of History: Walter Benjamin's Vision of Hope and Despair // *Tikkun Magazine*. 1998. November.

³⁹⁸ Там же.

³⁹⁹ Михайлов А.В. «Ангел истории изумлен...» // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 872.

Именно такое видение истории можно различить в довоенных работах М. Шагала: оборотной стороной исторического непременно оказывается трагическое. Шагал действовал совершенно в русле рассуждений В. Бенямина, прошлое открывалось ему «в момент опасности»⁴⁰⁰.

Обращение к истории⁴⁰¹ видится В. Бенямину единственной возможностью выхода из перманентной катастрофы, в которой оказалось человечество, повернувшись спиной к прошлому. Ангел истории, повернувшись к ее истокам, обрел возможность увидеть рай, который был недоступен утопистам XX века, обращенным к нереализуемому светлому будущему.

Спустя девять лет после короткого эссе В. Бенямина вышел в свет еще один философский отклик на забвение истории – «Миф о вечном возвращении» румынского философа М. Элиаде (1949). В своем труде М. Элиаде подробно рассматривает два состояния: мифологическое (внеисторическое) и историческое. М. Элиаде видел в окружающей его современности «бунт против исторического времени, попытку вновь включить это историческое время, обогащенное опытом человеческого существования, в космическое, циклическое и бесконечное время»⁴⁰². Он приводит в пример Т. С. Элиота и Дж. Джойса, чье творчество проникнуто ностальгией по мифу о вечном повторении и упразднении времени. Ужас перед мировой историей преодолим⁴⁰³ только с помощью апелляции к мировому духу, к Богу, считает М. Элиаде: «Лишь такая свобода (помимо ее сотериологической и, следовательно, религиозной в строгом смысле этого слова ценности) способна защитить современного человека от ужаса перед историей — это свобода, которая исходит от Бога и опирается на него. Любая другая современная свобода может, конечно, принести некоторое удовлетворение тому,

⁴⁰⁰ Бенямин В. Историко-философские тезисы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.left.ru/2001/7/benjamin.html> (дата обращения: 05.08.2013).

⁴⁰¹ Еврей В. Бенямин в своем восприятии истории близок иудейской традиции. Ангел истории, смотрящий назад, это и принципиальная ориентированность еврейской культуры на прошлое, причем прошлое сакральное (то есть той самой библейской истории, которую впоследствии избирает Шагал для своего «Библейского послания»). История играет роль морального ориентира, и это становится особенно важно в 1940-е годы, когда моральные основания жизни кажутся как никогда хрупкими. В иудейской философии представление об историческом времени качественное, история творится моральными выборами людей. Историческое в данном случае фактически означает моральное, и, таким образом, еврейский исторический дискурс выводится из национального и религиозного контекста и обретает универсальное звучание.

⁴⁰² Элиаде М. Миф о вечном возвращении [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/_index_Arhetip.php (дата обращения: 05.08.2013).

⁴⁰³ Впрочем, философ оставляет довольно пессимистичный прогноз, из которого следует, что история будет окончательно упразднена: «позиции историцизма будут окончательно поколеблены. И в тот момент, когда история окажется способной сделать то, что до сей поры не удавалось ни Космосу, ни человеку, ни случаю, а именно — полностью уничтожить человеческий род, мы, быть может, станем свидетелями отчаянной попытки поставить “исторические события” под запрет при помощи реинтеграции человеческого общества в культуру (искусственную в силу своей заданности) архетипов и их повторения. Другими словами, вполне возможно представить себе эпоху, причем, не слишком удаленную, когда человечество ради своего выживания полностью прекратит “творить историю” — в том смысле, в каком ее творили, начиная с появления первых империй — и предпочтет повторять предписанные архетипические жесты, постаравшись забыть такую опасную и бесполезную вещь, как спонтанное действие, рискующее иметь “исторические” последствия. Было бы очень интересно сравнить историческое поведение грядущего общества с райскими и эсхатологическими мифами Золотого века — мифами о начале и конце времен».

кто ею обладает, однако она бессильна оправдать историю, а это равносильно ужасу перед историей с точки зрения любого человека, который не лукавит сам с собой»⁴⁰⁴. Именно это «возвращение к истории» совершит спустя несколько лет Марк Шагал, апеллируя непосредственно к Богу. В данном случае художественные поиски Шагала стали продолжением философской рефлексии об истории, подобно тому как в начале века «кубизм стал художественным языком бергсонизма»⁴⁰⁵.

В конце 1940-х годов в свет вышли и многочисленные сочинения крупнейшего немецкого философа К. Ясперса, посвященные историософским и этическим вопросам: «Вопрос о вине» (1946), «Ницше и христианство» (1946), «О европейском духе» (1946), «Истоки истории и ее цель» (1948), «Философская вера» (1948). Ключевая проблематика всей философии Ясперса – человек и история как изначальное измерение человеческого бытия. В русле «исторического поворота» в послевоенной философии Ясперс утверждает, что именно постигая историю, мы сможем понять современность и самих себя. «Лишь история человечества в целом может дать масштаб для осмысления того, что происходит в настоящее время»⁴⁰⁶, – пишет К. Ясперс. Рассматривая исторический процесс как линейный, философ стремится отойти от христианского понимания истории как идущей от сотворения мира ко второму пришествию Христа и Апокалипсису. По мнению Ясперса, основания истории должны быть наднациональными и надрелигиозными, он стремится создать концепцию общечеловеческой истории. И в этом, безусловно, есть этическая составляющая: всеобщая история дает универсальные моральные ориентиры, что впоследствии позволит избежать морального релятивизма, приведшего к двойным стандартам фашизма. Начальной точкой отсчета истории Ясперс называет «осевое время», пассионарную эпоху создания основ человеческой цивилизации (время формирования мировых религий, философии и искусства). «Осевое время» становится в философии Ясперса основанием для возникновения общечеловеческих ценностей, таким образом история приобретает ценностное измерение. «Осевое время» обладает именно эпическим пафосом, поскольку *«исторически оно становится всеохватывающим»*⁴⁰⁷. Благодаря наличию этого общего прошлого становится возможной коммуникация различных социальных и национальных групп. Ясперс выходит за рамки отдельных культур и религий, объединяя все человечество в рамках исторической

⁴⁰⁴ Элиаде М. Миф о вечном возвращении [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/_index_Arhetip.php (дата обращения: 05.08.2013).

⁴⁰⁵ Духан И. Кубизм и длительность // Искусствознание. 2010. №1-2. С. 470.

⁴⁰⁶ Ясперс К. Истоки истории и ее цель [Электронный ресурс]. URL: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/filosofija_istorii/jaspers_istoki_istorii/29-1-0-4108 (дата обращения: 05.08.2013).

⁴⁰⁷ Ясперс К. Истоки истории и ее цель [Электронный ресурс]. URL: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/filosofija_istorii/jaspers_istoki_istorii/29-1-0-4108 (дата обращения: 05.08.2013).

перспективы, духовным основанием этого единства служит «философская вера», выражение гуманистических идеалов философа.

Обращение к истории для К. Ясперса было особенно актуально во второй половине XX века, когда порвалась «времен связующая нить». История обладает для человечества огромной ценностью, поскольку именно через историческое бытие происходит самосознание: «...Взгляд на человеческую историю ведет нас к тайне нашего человеческого бытия... Тот факт, что мы вообще имеем историю, что благодаря истории мы суть то, что мы суть... позволяет нам спросить: откуда она происходит? куда она ведет? что она означает?»⁴⁰⁸.

К. Ясперс был философом, открывшим эру «философии после Аушвица (Освенцима)», позднее идеи философии и этики «после Аушвица» были развиты такими философами, как Теодор Адорно, Ханна Арендт, Элиас Канетти, Бруно Беттельхейм и Эммануэль Левинас.

Э. Левинас так же, как и К. Ясперс, переводит темпоральную проблематику из сферы онтологии и гносеологии в этическую плоскость. Вняв страшному уроку истории, Э. Левинас начал искать выход из мифологий и идеологий, составивших основание культуры первой половины XX века. Такой выход философ находит во времени, темпоральности индивидуального человеческого бытия. «Одна из отправных точек философии Эммануэля Левинаса – тезис о том, что “существование отбрасывает неумоимо преследующую его тень”, и фактически “я” приковано к своей тени. В ракурсе этой идеи французский мыслитель и ставит вопрос о человеческом, нравственном смысле темпоральности»⁴⁰⁹, – утверждает Д. Н. Мельников.

С точки зрения Левинаса, история тождественна диалогическому отношению с Другим. Само понятие времени описывается через эти отношения с Другим и вне их существовать не может. «Диалектика времени и есть диалектика связи с другим»⁴¹⁰, – пишет Э. Левинас. Именно как диалог понимает историю еврейская традиция, на которую Э. Левинас в том числе опирался.

Память и история вновь оказываются проводниками моральности и в «Истоках тоталитаризма» Х. Арендт, где «забвение» представляется одним из ключевых инструментов тоталитарного строя. «Террор принуждает к забвению»⁴¹¹, – утверждает она. В «Диалектике Просвещения» М. Хоркхаймера и Т. Адорно Освенцим трактуется как *последнее* событие, а по сути дела, конец истории. Как пишет В. А. Подорога, «для Адорно разработанный им метод негативной диалектики — не руководство для ума, а образец этического поведения мыслящего. Речь идет о том, чтобы признать некую изначальную цезуру бытия, которая может открыться за отдельными событиями и аккумулировать в себе всю их разрушительную силу. Мышление

⁴⁰⁸ Там же.

⁴⁰⁹ Мельников Д.Н. Другое время в философии Эммануэля Левинаса // Мир человека. 2009. №1. С. 64.

⁴¹⁰ Левинас Э. От существования к существующему. [Электронный ресурс] URL: <http://mreadz.com/new/index.php?id=284253&pages=1> (дата обращения: 19.08.2013).

⁴¹¹ Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М.: Центрком, 1996. С. 576.

миметически вторит постоянству падения Природы в Историю. Так будет явлена истинная реальность мира, которая потом окажется невыносимой и непреодолимой — реальностью Освенцима. Бесспорно, это самый шокирующий аспект европейской послевоенной мысли: Освенцим — не со-бытие, не мегасобытие, а конец всех событий»⁴¹².

⁴¹² Подорога В.А. Память и забвение. Т.В. Адорно и время «после Освенцима» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2527> (дата обращения: 05.08.2013).

§ 3.2. Искусство после Освенцима: миф как природа

«Исторический поворот» в философии оказал значительное влияние на развитие европейского искусства. Пессимистичные заявления Т. Адорно о том, что «после Освенцима любая культура вместе с любой ее уничижительной критикой – всего лишь мусор»⁴¹³, открывают новую эру в развитии европейского искусства. Т. Адорно формулирует болезненный для всей европейской культуры вопрос: какова отныне роль искусства? Способно ли искусство оказывать этическое и политическое воздействие на человека или оно – лишь материальное выражение воображаемых и ничего не значащих эстетических идеалов?

Несмотря на пессимистические заявления Т. Адорно, ни искусство, ни история не завершились. И в послевоенном мире, потрясенном злом и жестокостью произошедшего, жизнь тем не менее продолжается и вопреки всему создается новое искусство. Сразу после окончания Второй мировой войны среди европейской интеллигенции наблюдается настоящий всплеск творческой активности. Поставленные в ситуацию выбора между добром и злом, в ситуацию, обострившую моральное чувство до предела, художники и писатели стремятся дать свое решение исторического и этического кризиса, перед которым оказывается мировое сообщество во второй половине XX века. Метафорически описывают ситуацию нравственного падения человека и его протеста фильмы Марселя Карне «Вечерние посетители» (1943), романы Альбера Камю «Посторонний» (1939) и «Чума» (1942–1947), его пьеса «Калигула» (1945). Зачастую художники заявляют о выходе за пределы собственно художественного и переходе в совершенно иное метафизическое и моральное измерение. Например, испанский художник Хуан Миро пытался в 1945 году, сразу после капитуляции Германии, организовать выставку работ, созданных им в период войны. «Эта выставка, – писал он, – не должна рассматриваться лишь как *художественное событие*, но как событие, имеющее *человеческое значение*, так как работа сделана во время того страшного периода, когда были предприняты попытки уничтожить духовные ценности и само человеческое достоинство»⁴¹⁴.

Одной из примечательных тенденций послевоенных десятилетий становится, помимо уже отмеченного выше «поворота к истории», возрождение интереса к природе. Природа, осмысленная как естественные и непреложные основания человеческой жизни, возвращает к мифологическому мировидению, и поворот к природе становится своеобразным возвращением к мифу.

Послевоенная мифологизация культуры, однако, имеет ряд принципиальных отличий от мифологизма начала века. Социальное и миростроительное начала отступают на второй план, и

⁴¹³ Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 323.

⁴¹⁴ Цит. по: Лакс М.Л. Хуан Миро. Образы // Хуан Миро. Образы М.: ММОМА, 2013. С. 35.

главным содержанием «нового мифа» становится приближение человека к природе и *радость естественного бытия*. Мифологизм второй половины XX века – это попытка вернуться к первоначальной тотальности архаического мифа, слиться с природой и прикоснуться к ее силе. Миф первой половины XX века обращен к бескрайнему космосу, а миф второй половины XX века – к осязаемому и конкретному бытию природы. И именно эта имманентная материальность нового мифа позволила ему органично сосуществовать с зарождающимся историзмом. История была несовместима с космогонической вечностью грандиозных абстракций начала века, но с природой, также живущей по законам времени, она совместима. В результате во второй половине XX века в европейской культуре мы можем наблюдать две важнейшие линии: эпическую и мифологическую.

Огромную популярность в 40–60-х годах XX века приобретает творчество американского писателя У. Фолкнера, рассказы и повести которого становятся характерным воплощением «природного мифологизма». Так, вышедшая еще в 1942 году повесть «Медведь» посвящена миру природы, зримому воплощению ее первозданных сил. Фолкнер описывает историю охотников, которые остаются наедине с грозными тайнами дикого леса, причем нарисованный писателем образ выходит далеко за пределы описаний охоты: это одновременно и рассказ о противостоянии человека пугающей мощи природной стихии, и рассказ об инициации. Погружая читателей в мир девственного леса, где «неодолимым, неукротимым анахронизмом из былых и мертвых времен, символом, сгустком, апофеозом старой дикой жизни, вокруг которой кишат, в бешеном отвращенье и страхе машут топориками люди-пигмеи у подошв дремлющего слона; неукротимым и как перст одиноким виделся старый медведь, вдовцом бездетным и неподвластным смерти, старцем Приамом, потерявшим царицу и пережившим всех своих сыновей»⁴¹⁵, Фолкнер вводит мифологическое измерение. Образ старого медведя, олицетворяющего древние силы земли, воплощает первобытный хаос и одновременно служит мерилom нравственности. Именно перед лицом смертельной опасности герои Фолкнера проявляют свои лучшие человеческие качества, в лесу стираются расовые и сословные границы между ними.

Проблема социальных границ, особенно важная для южанина Фолкнера, становится во второй половине XX века актуальной и для всего западного мира в целом. «О людях велась эта беседа, не о белой, черной или красной коже, а о людях»⁴¹⁶, – начинает свою повесть Фолкнер. Стремясь преодолеть социальные и политические границы, приведшие мир к катастрофе Второй мировой войны, европейская культура вслед за Фолкнером обращается к силе природы, уравнивающей всех и вся. Конфликт природы и цивилизации переинтерпретируется в середине

⁴¹⁵ Фолкнер У. Рассказы. Медведь. Осквернитель праха. М.: Правда, 1986. С. 149.

⁴¹⁶ Там же. С. 121.

века как конфликт искусственных социальных механизмов и естественной человеческой нравственности.

Вышедший в 1948 году роман Фолкнера «Осквернитель праха» продолжает и развивает тему столкновения социальных условностей и истинной – естественной, органической – человеческой морали. На первый взгляд, история, рассказанная в романе, посвящена расовой сегрегации в США (чернокожего героя несправедливо обвиняют в убийстве), но как отмечал сам Фолкнер, «проблемы, затронутые в нем (*романе – М. Б.*), важны не только для моей страны, но, я думаю, важны для всех людей»⁴¹⁷. Зло, воплощенное в романе как расовая ненависть, необходимо понимать в более широком смысле, как зло вообще. Так, конфликт, порожденный расовой проблемой, послужил основанием для размышления о базисных проблемах человеческого бытия, что в контексте послевоенной культуры было особенно актуальным.

«Новый мифологизм» возникает и в творчестве итальянского кинорежиссера Ф. Феллини. Мифологическое начало особенно сильно в ярких и эмоциональных женских образах Феллини. В фильме 1957 года «Ночи Кабирии» главная героиня, жрица любви Кабирия, становится воплощением природного начала. В ней соединяются чувственность и детская непосредственность, с которой героиня смотрит на мир. Еще более выразителен образ Сарагины, «страшного и великолепного чудовища» из шедевра Феллини «Восемь с половиной» (1963). Массивная аляповато покрашенная женщина, живущая в хибаре у моря, вдруг раскрывается в своем странном, «оргиастическом» танце как древняя Великая Богиня:

«Великанша Сарагина была первой проституткой, которую я увидел в своей жизни. <...> Сарагиной ее прозвали потому, что матросы в уплату за благосклонность давали ей килограмм-другой самой дешевой рыбы, чаще всего сарагины. <...> Жила Сарагина в полуразвалившемся укреплении, которое осталось на берегу после первой мировой войны. Это было самое настоящее логово, пропахшее смолой, трухлявым деревом и рыбой. За два сольдо она показывала притихшим мальчикам свой зад, *закрывавший собой все небо*, за три – слегка покачивала бедрами, а за четыре – поворачивалась к нам лицом. Какой необъятный животище! А что там под ним мохнатое – кошка?

Ты, конечно, скажешь: “Да что же это, Федерико, опять у тебя здоровенная баба, опять великанша...” Да, верно, в моих фильмах часто встречается образ женщины с пышными формами, большой, могучей... Но Сарагина – *это само детское представление о женщине, одно из многих тысяч разнообразнейших проявлений, на какие только способна женщина*. Сарагина, щедро наделенная какой-то животной женственностью, огромная, необъятная и в то

⁴¹⁷ Цит. по: Степанян К.А. Анализ проблематики и стиля романов У. Фолкнера // Вестник обществ. Наук/ 1976. №1. С. 34.

же время обольстительно-аппетитная...»⁴¹⁸, – пишет Ф. Феллини. Пышные формы Сарагины напоминают изваяния палеолитических венер и одновременно идолообразные фигуры раннего Пикассо.

Мифологическое начало сквозит и в более поздних фильмах мастера «Амаркорд» (1973) и «Голос луны» (1990), где Феллини воскрешает карнавальную атмосферу, близкую по духу дионисийским празднествам и древним ритуалам. Безумное празднество свадьбы Градиски, завершающее «Амаркорд», и праздника клеток из «Голоса луны» возвращают к состоянию первобытного хаоса, вскрывая в человеке стихийное чувство жизни.

Радостный и оптимистичный тон свойственен и послевоенному творчеству П. Пикассо. Как отмечают исследователи⁴¹⁹, работы художника второй половины 1940-х годов звучат как никогда мажорно. «Пикассо отныне приемлет жизнь и “не грозит ей кощунственной рукой”», хотя видит ее несовершенства», – пишет исследователь творчества художника Н. А. Дмитриева⁴²⁰. Новый период его творчества открывается скульптурой «Человек с ягненком» (1943, Художественный музей Филадельфии, США), воплощающей христианский мотив «доброго пастыря». В образе агнца художник демонстрирует хрупкость добра. Так, война заканчивается не только залпом последних орудий и освобождением стран и городов, но ощущением катарсиса, начала новой жизни, это чувство особенно ясно проступает в творчестве художников, переживших войну.

Торжество жизни явлено не только в тематике и настроении послевоенных работ мастера, но и в той силе вдохновения и невероятной продуктивности, которыми отмечено творчество 1950-х годов: за это время Пикассо выполнил несколько крупных станковых работ (среди которых – «Бойня», «Ночной лов в Антибах», «Расстрел в Корее»), огромное количество портретов, натюрмортов, пейзажей. Пикассо активно работал также в новой для себя технике литографии, выполнил более двух тысяч керамических изделий и множество скульптур. Самая показательная послевоенная работа Пикассо – роспись музея в Антибах, для которого он создал 28 монументальных живописных панно. Название созданного художником ансамбля очень показательно – «Радость бытия, или Антиполис» (рис. 68). Пикассо хотел передать утерянную гармонию человека с природой, мироощущение, свойственное античности. Именно поэтому в названии работы возникает древнее название города. На первом панно цикла изображены фантастические фигуры, танцующие на морском берегу: кентавр, nereиды, фавны и тритон. Их танец словно сливается с ритмом биения морских волн, изображенных за их спинами, а яркие оттенки солнечного желтого, синего и голубого смягчены волнообразными, округлыми

⁴¹⁸ Феллини Ф. Делать фильм. [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.ws/chapter.php/141380/0/Fellini_-_Delat%27_fil%27m.html (дата обращения: 05.08.2013).

⁴¹⁹ Дмитриева Н. Пикассо. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/dmitrieva-picasso15.html> (дата обращения: 05.08.2013).

⁴²⁰ Там же.

линиями. Остальные панно выполнены в столь же яркой и праздничной стилистике: светлые, жизнерадостные краски и умиротворенные сюжеты ничем не напоминают об ужасах только что пережитых военных лет.

В своем послевоенном творчестве Пикассо стремится силой искусства смыть с мира пелену страха и ненависти и начать жизнь заново: если «Герника» была Апокалипсисом, то его работы конца 1940-х – начала 1950-х годов – это сотворение нового мира. В плакате «Юность», созданном к Конгрессу сторонников мира 1950 года, Пикассо изобразил два светлых лица, словно рождающихся из тьмы. Юноша и девушка, словно новые Адам и Ева, возвещают о рождении нового мира.

Мифологическое начало в послевоенных работах Пикассо перемежается с «историческими» экспериментами. Обращение Пикассо к сюжетам живописцев прошлого – характерная черта эпохи, в своих исторических вариациях Пикассо был близок философам эпохи «исторического поворота». При этом история, прошлое в интерпретации Пикассо оказывается историей искусства. Начиная с середины 1940-х годов достаточно свободное копирование работ своих выдающихся предшественников становится особым жанром его творчества. На основе творений Кранахов Старшего и Младшего, Веласкеса, Эль Греко, Пуссена, Рембрандта, Давида, Энгра, Делакруа и других Пикассо создает целые серии работ. Подобные опыты переинтерпретации прошлого можно встретить у многих художников XX века (А. Матисса, Ж. Брака, Х. Миро, Х. Гриса и других), но только у П. Пикассо работа в таком своеобразном жанре носила программный характер. Художник «переводил» оригиналы на свой живописный язык, а зачастую и давал собственную трактовку сюжета. В послевоенный период художник ищет для своего творчества прочную основу, ту базу, от которой следует оттолкнуться. Он старается восстановить связь с живописцами Нового времени, традицию, которая была завершена во второй половине XIX века. Пикассо стремится преодолеть не только историческую, но и художественную дистанцию. Как отмечает отечественный исследователь М. Бусев, «в послевоенные годы мастер думает об искусстве и в историческом плане, его интересует сопоставление современного искусства с искусством прошедших эпох. Он стремится к осознанию своих корней, осмысливает свою принадлежность к когорте великих мастеров, начиная с эпохи Ренессанса»⁴²¹.

В творчестве С. Дали историческое и мифологическое начала оказывались в равной степени препарированы всеобъемлющим параноико-критическим методом мастера. Дали интерпретировал в духе своего «метода» картины великих мастеров прошлого: от Рафаэля до Милле. Он с легкостью вписывал в историю и своих современников, например, Пабло Пикассо.

⁴²¹ Бусев М.А. Поздний Пикассо. Пластические диалоги с мастерами XVI-XIX веков // Пикассо: отражение метаморфозы. М.: СКАНРУС, 2004. С. 39.

В картине 1947 года «Портрет Пабло Пикассо в XXI веке» (Музей Сальвадора Дали, Фигерос) (рис. 69) из образа традиционного римского скульптурного портрета «прорастает» сюрреалистическое чудовище. Великий художник дан как римский император, его голову венчает сложная конструкция из заржавелых металлических листов, подобие лаврового венка.

Мифологическое начало особенно ярко явлено в творчестве Дали 1950–1970-х годов, именно тогда художник задумал и осуществил свой самый грандиозный творческий проект – собственный музей. Музей воспроизводит общую структуру и философию творчества мастера, он разместился в здании бывшего муниципального театра, где, по словам самого художника, «каждый сантиметр <...> полусгнивших стен — абстрактная картина»⁴²². Бывший театр, напротив которого расположилась церковь, – лучшее место для музея Дали сложно себе представить. Творчество, явленное как балаган, а сам художник, постоянно игравший роль сумасшедшего гения, нашли свое завершение в грандиозном образе Театра-Музея. Театральное, балаганное начало столь важное для художников в первые десятилетия XX века, во второй половине столетия вновь выходит на первый план, выявляя новые для европейской культуры, праздничные мотивы карнавала и цирка.

Цирковая тематика стала важнейшим направлением в позднем творчестве Ф. Леже, который в 1940-е годы обращается к теме цирковых представлений, спортивных праздников и клоунады. После возвращения в 1945 году во Францию (Ф. Леже, как и многие другие художники, «пережил» годы войны на американском континенте) мастер переживает настоящий творческий подъем. Как и у П. Пикассо, послевоенные работы Леже полны радостного оптимистического чувства. Художник верил в силу человека, способную преодолеть пору исторических катаклизмов и построить новый мир, основанный на гуманистических принципах. В буквальном смысле строительство нового мира мы видим в его работе 1950 года «Строители» (Национальный музей Фернана Леже, Бьо) (рис. 70). Вырванное из общей панорамы стройки, полотно Леже представляет собой металлические конструкции, словно зависшие в небе, на которых расположились рабочие. Его «стройка» – это не стройка здания, а возведение новой жизни. Насыщенные и яркие цвета Леже подчеркивают мажорное настроение картины. Апофеозом новой мирной жизни для Леже был цирк. «В цирке начались представления. Для меня – это апофеоз мирной жизни»⁴²³, – говорил художник после окончания Первой мировой войны. После завершения Второй уже сам Леже стремится создать это ощущение мирной жизни в своих работах. Грандиозный цикл литографий на тему цирка, изображающий людей и животных, был выполнен мастером в 1950 году, а в 1954 году Леже создал одну из своих ключевых работ позднего периода – «Парад».

⁴²² Пичот А. Театр-Музей Дали в Фигерасе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mir-dali.ru/library/teatr-musey-dali-v-figerases2.html> (дата обращения: 05.08.2013).

⁴²³ Цит. по: Великие художники. Фернан Леже. Киев: Игломоос Юкрейн, 2005. С. 12.

Цирковая проблематика находит отражение и в позднем творчестве А. Матисса. В серии цветных наклеек, переданных в технике литографии, объединенных под названием «Джаз», Матисс обращается к теме цирка. Цирковые образы были восприняты художником как самое точное и искреннее выражение жизни. М. В. Алпатов выводит цирковые образы Матисса из его детских впечатлений: «К образам цирка примешиваются детские воспоминания художника. В одних случаях зрительные образы легко угадываются, в других намеки трудно понять без пояснительной надписи. Детское чистосердечие и радость смыкаются с глубокомыслием достигшего старости художника. Здесь царит полная откровенность, полная свобода воображения»⁴²⁴. Все цирковые работы Матисса проникнуты ощущением радости, даже в таком, казалось бы, грустном сюжете, как «Похороны Пьеро»: в образе лошадок, впряженных в игрушечную повозку, ощущается скорее сказочность, чем печаль.

⁴²⁴ Алпатов М.В. Матисс. [Электронный ресурс]. URL: <http://mreadz.net/new/index.php?id=5788&pages=28> (дата обращения: 05.08.2013).

§ 3.3. «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса как опыт синтеза эпоса и мифа

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению позднего творчества М. Шагала, необходимо отметить еще одного автора, чьи работы второй половины XX века сопоставимы по масштабам с «Библейским посланием» и чья роль в развитии литературы XX века сходна с ролью Шагала в изобразительном искусстве. В литературе XX века можно найти много примеров эпического – это и «Волшебная гора» (1924) Т. Манна, и эпопея Дж. Р. Р. Толкина (1937–1955), и «Хроники Нарнии» (1955–1956) К. С. Льюиса. Однако самым ярким и наиболее близким шагаловскому синтезу мифологического и эпического стал роман «Сто лет одиночества» (1967) колумбийского писателя Габриэля Гарсии Маркеса. Маркесу удалось, сохраняя мифологемы, выработанные им еще в раннем творчестве, развить в нем мощное эпическое начало. Исследователь творчества Г. Гарсиа Маркеса В. Б. Земсков подчеркивает «всеохватный» характер романа, по его словам, произведение Маркеса является «гигантским карнавалом духовных, культурных, литературных форм, порожденных всей историей человечества и осмысленных с новых идейных позиций, с вершины XX века»⁴²⁵, поскольку в нем соединились мифология, античная трагедия, эпос рода, рыцарский роман и современная литература. «Сто лет одиночества» – это больше, чем миф, и больше, чем эпос: это одновременно сказка, эпос, библейское предание, античная мифология и политическая метафора. Тот небывалый уровень синтеза, которого удалось достичь Маркесу, сравним с величайшими творениями человеческой культуры, такими как Библия или древние героические эпосы.

Основой «Сто лет одиночества» является латиноамериканский фольклор, именно национальное искусство стало для Маркеса базисом его собственной мифологии. Если для европейских мифотворцев XX века миф – это архаика либо экзотика, к которой они обращаются с позиции современного человека в поисках собственной первоосновы, то для Маркеса миф – это живая повседневность. И. А. Тертерян писала, что латиноамериканский писатель «созерцает мифологичность вне и внутри себя. Он уже в полной мере обладает способностью смотреть на среду, наделенную мифотворческим сознанием, и на само это сознание со стороны, расчленять, анализировать и воссоздавать его, но он ощущает его в себе как нечто неотчуждаемое, интимное, как основу его приятия и неприятия, восхищения и отвращения. И его, художника, дело эту мифотворческую основу заново переживать и заново познавать в изображаемом им мире»⁴²⁶.

Мифологемы Маркеса завязаны на чувстве близости природному началу, многие его герои в буквальном смысле слиты с природой: старик Хосе Аркадио Буэндиа «срастается» с

⁴²⁵ Земсков В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес: Очерк творчества. М.: Худож. лит., 1986. С.161-162.

⁴²⁶ Тертерян И.А. Человек мифотворящий: о литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. М.: Советский писатель, 1988. С. 313.

деревом каштана, к которому он был привязан, а Реббека ест землю, стремясь слиться с архаическими природными силами, чтобы к ней «вернулись вкус древних предков, тяга к первичной материи»⁴²⁷. Наиболее сильно мифологическое начало проявляется в образе Урсулы, матери огромного семейства, воплощающей в себе природное естество, напоминающее об известном архетипе Богини-Матери. Не менее мифологичен и ее муж, Хосе Аркадио Буэндиа, который после встречи с убитым им Пруденсио теряет связь с реальностью и устремляется к первоосновам бытия. Каштан, к которому он привязан, служит символическим воплощением Древа Жизни, а латынь, на которой он неожиданно начинает разговаривать, возвращает его к истокам древних культур.

Важным мифологическим мотивом, особенно актуальным в мировой культуре второй половине XX века, становятся образы цирка и циркачей, неоднократно возникающие в романе Маркеса. Важность циркового компонента демонстрируют не только постоянные возвращения к теме цирка в романе, но и удивительная выходка великого писателя во время вручения ему Нобелевской премии по литературе в Стокгольме. Г. Гарсия Маркес появился в зале не в предусмотренном этикетом фраке, а в национальном колумбийском костюме, да еще и в сопровождении дрессированного медвежонка, клоунов и танцовщиц. Литературный критик испанского журнала «Камбио-16» Антонио Кабальеро писал: «Гарсия Маркес прибыл в Стокгольм не один, а во главе цирка. В зал, где происходила церемония, за ним последовали медвежонок Момпосима и Большая Негритянка, уличные рифмоплеты, аккордеонисты, клоуны, исполнители кумбиямбы и пикантные танцовщицы. Старый мир, мир белый и богатый, облаченный во фрак и пришедший под зеленые черепичные крыши стокгольмских залов “Северной Венеции”, чувствует, как у него волосы встают дыбом при виде этого карнавала варварского цирка...»⁴²⁸

Нобелевский лауреат, гордо прошеествовавший во главе цирковой труппы в 1982 году, вложил в свой эпатаж вполне очевидное послание, с легкостью считываемое современниками. «Гарсия Маркес привез цирк в Стокгольм, – продолжает Антонио Кабальеро, – чтобы продемонстрировать фрагмент цирковой реальности, о которой он пишет, – этой очевидной, шумной и во всех смыслах скандальной реальности Латинской Америки».

И. М. Петровский в статье «Цирк и церковь Гарсия Маркеса» пишет⁴²⁹ о двух «силах» романа Маркеса – цирке и церкви. Эти «силы» воплощают уже рассмотренные нами два магистральных направления развития европейской культуры в послевоенный период: церковь и религия как воплощение эпического начала в культуре и цирк как попытка вернуться к

⁴²⁷ Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. М.: Азбука, 1997. С. 60.

⁴²⁸ Цит. по: Петровский И. Цирк и церковь Гарсия Маркеса // Наука и религия. 1987. № 1. С. 52.

⁴²⁹ Там же. С. 54.

мифологическим основаниям начала XX века. Образ мира как цирковой арены неоднократно возникает и в изобразительном искусстве тех лет: у Ф. Леже, А. Матисса и М. Шагала.

Мифологическое у Маркеса неотделимо от эпического⁴³⁰. В романе «Сто лет одиночества» возникает образ времени самого по себе: создается ощущение, что рассказчик стоит над историческим целым и свободно проникает в любой из моментов истории, в настоящее обитателей Макондо. Фраза «много лет спустя перед самым расстрелом», открывающая роман, настойчиво повторяется снова и снова, напоминая читателю, что время уже завершено, закрыто. А Мелькиадес, записывая историю рода Буэндиа, все каждодневные эпизоды описал так, что они стали сосуществовать в одном моменте: «старик... сосредоточил всю массу каждодневных эпизодов за целый век таким образом, что они все сосуществовали в одном-единственном мгновении»⁴³¹. Но одновременно время у Маркеса обладает и характеристиками времени мифологического: члены клана Буэндиа из поколения в поколение наследуют не только имена, но и судьбу друг друга, постоянно возвращаясь к своему первоначалу.

Все эти черты (устойчивые мифологемы, близость героев к природе и эпический характер времени) можно найти и в «Библейском послании» Шагала. Один из ключевых приемов Г. Гарсия Маркеса – рассказ о самых чудесных и фантастических событиях так, как будто это совершенно обычное дело, – активно применялся Шагалом еще в раннем творчестве. Однако, послание Шагала совершенно лишено социального и политического пафоса, в отличие от романа Маркеса. Эпос Маркеса – это роман-сопротивление, роман-заявление, «Сто лет одиночества» вскрывает актуальные социально-политические проблемы современности и жестко высмеивает их. У Шагала нет такой острой сатиры и гротеска, как у Маркеса, хотя в его картинах также присутствует юмористическое начало, но юмор Шагала мягкий, добродушный, он звучит как усмешка, а не как издевка.

«Библейский эпос» Шагала, невероятно похожий на творение Маркеса по своей структуре, включает в себе совершенно иное содержание. Оно существует вне пространства и времени: Шагала лишь отталкивается от истории еврейского народа и страшных событий XX века, но его «послание» посвящено темам добра и зла, взаимоотношениям человека и мира в принципе без привязки к каким-то конкретным событиям. «Библейское послание» стало центральной работой в позднем творчестве М. Шагала.

⁴³⁰ Эпическое измерение времени в творчестве Маркеса особенно ярко воплощено в образе поезда, который символизирует течение времени. Мотив поезда в произведениях Г. Г. Маркеса напрямую связан с силой и функцией времени: как и «поезд, несмотря ни на что, не опаздывает...», время неумолимо и его нельзя повернуть вспять. Эпическое начало также возникает и в теме рода, как одной из основополагающих тем романа: история рода оказывается тождественна историчности самой жизни.

⁴³¹ Гарсия Маркес Г. Сто лет одиночества. Недобрый час. М.: Эксмо, 2001. С. 387.

§ 3.4. Церковь в Асси

Позднее творчество Шагала – это последний и самый продолжительный «французский период», который начинается в 1948 году, когда мастер возвращается из США. Почти всю оставшуюся жизнь Шагал провел на юге Франции⁴³² в небольших городках на Лазурном побережье, выбираясь оттуда лишь в путешествия и рабочие поездки по всему миру. В послевоенные годы слава художника приобретает поистине мировой масштаб: он удостоивается многих почетных званий и наград, его приглашают для работы в крупнейшие мировые столицы (Шагал выполнил роспись для зрительного зала Метрополитен-опера в Нью-Йорке, плафон для Гранд-опера в Париже, витражи для больницы в Иерусалиме), в Лувре в 1961 году был сооружен отдельный павильон для показа его витражей, и, наконец в Ницце в 1969–1973 годах строится персональный музей художника «Библейское послание».

Основная тематика позднего творчества М. Шагала – религиозная. Сразу после войны художник приступает к работе в церкви в Асси, а также продолжает начатую еще до войны серию иллюстраций к Ветхому Завету, заказанную издателем А. Волларом.

Нужно отметить, что во второй половине XX века религиозная проблематика в европейском искусстве обретает «новую» форму реализации: авангардное искусство органично вписывается в интерьеры христианских церквей. «Новое религиозное искусство» достигает своего расцвета в 1940–1960-е годы, именно к этому периоду относятся и библейские работы Марка Шагала. На рубеже 1951–1952 годов в Париже прошла ретроспективная выставка христианского искусства и две выставки Салона религиозного искусства. Нефигуративные работы украсили интерьеры многих христианских церквей: Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси оформляли Ж. Руо, А. Матисс, П. Боннар, Ж. Люрса, Ж. Ришье, Ж. Брак, М. Шагал, Ф. Леже, Ж. Липшиц; церковь Сакре-Кер в Одинокуре – Ф. Леже и Ж. Базен, капеллу Четок в Вансе – А. Матисс, капеллу Нотр-Дам-дю-О в Роншане – Ле Корбюзье.

Созданная по проекту савойского архитектора М. Новарина церковь в Асси стала платформой для творчества уже упомянутых выдающихся художников. Благодаря инициативе каноника Девеми и о. Кутюрье для оформления церкви были приглашены художники, стоявшие в авангарде современного нефигуративного искусства. Автором иконографической программы, объединяющей работы мастеров, стал сам о. Кутюрье. Поскольку церковь расположена в горах Швейцарии, среди многочисленных пансионатов и санаториев, то основными ее прихожанами должны были стать местные пациенты. Руководствуясь этим фактором, о. Кутюрье уделил особое внимание проблемам жизни и смерти, болезни и излечения.

⁴³² Шагал жил во Франции до самой смерти в 1985 году.

Еще одной важной иконографической линией стали изображения Богоматери, поскольку именно ей была посвящена церковь в Асси. Ей посвящены мозаика «Литании Богоматери», алтарный гобелен и витраж А. Гербер-Стивенс, а также знаменитая статуя работы Ж. Липшица. Нужно отметить, что образ Марии в XX веке обретает все большую важность в интерьере европейских церквей. Измученное двумя мировыми войнами, европейское сообщество верующих тянется к образам милосердия и материнской любви, которые воплощает в себе Богоматерь. Да и сам процесс создания нового храма сразу после завершения войны воспринимался как создание нового мира, где нет места кровавым расправам и бесчеловечной жестокости, ощущение мирной жизни было особенно важным для людей в эти годы. Характерно, что ни один из двадцати приглашенных художников не отказался от сотрудничества. Поскольку главный скульптурный образ Богоматери было поручено сделать Жаку Липшицу, ортодоксальному иудею, то решение этого образа выглядит весьма нетривиальным для католического искусства. Липшиц интерпретирует образ Марии именно как надрелигиозный символ мира и милосердия, а не как образ матери Иисуса Христа. Слова художника «Якоб Липшиц, еврей, преданный вере своих предков, сделал эту Деву для лучшего взаимопонимания людей на земле, чтобы разум восторжествовал» выгравированы на скульптуре Богоматери.

Для данного исследования особенно интересен тот факт, что приглашенные для работы в Асси мастера были не только представителями разных художественных течений, но и людьми разных национальностей, вероисповеданий и мировоззрений: среди них были христиане, иудеи и даже атеисты. Отец Кутюрье добился официального разрешения Ватикана на оформление церкви двумя евреями – М. Шагалом и Ж. Липшицем. Такой смелый со стороны христианского священника шаг объясняется особым духовным климатом послевоенной Европы. Для искусства первых послевоенных лет особенно характерно желание подчеркнуть ценность каждой человеческой жизни и важность взглядов на мир каждого человека. Это стремление к стиранию религиозных, национальных и социальных границ и утверждению идеи единства человечества нашло свое воплощение в библейском периоде творчества М. Шагала.

Жан Люрса, человек атеистических убеждений, с легкостью совмещает в своем гобелене, изображающем Апокалипсис, чисто христианские иконографические мотивы с элементами современной ему реальности. Изображенное на гобелене сражение добра и зла – очевидный парафраз образу только что пережитой войны. «Человек моего поколения, – отмечал Люрса, – стал подлинным специалистом по созданию чудовищ, это то, что мы очень любим... Все это берет свое начало в эпоху первой мировой войны. Мы были крещены Верденом. Как только мы

успели оправиться, пришла война в Испании и уже слышны были адские шаги немцев»⁴³³.

Вслед за Шагалом образ распятого Христа как общечеловеческий символ страдания открывает для себя художница Жермен Ришье, выполнившая скульптурное Распятие для церкви в Асси. Тело Иисуса, закрепленное на длинной тонкой опоре, больше напоминало иссушенное дерево, чем человеческую фигуру. Лицо трактовано очень схематично: глаза намечены двумя углублениями, а рот – надрез, словно случайно оставленный резцом мастера. Таким образом художница переводит весь образ в совершенно иную плоскость, отрывая его от библейской истории, от религии и оставляя перед нами лишь лаконичный и пронзительный знак страдания. Образ страдающего Христа появляется и в витражах Асси, выполненных Руо («Поруганный Христос», «Страдания Христа»), а также в работах других европейских художников – Альфреда Манессе, Андре Маршана, Бернара Бюффе. Христос в сознании человека середины XX века – это Христос, подобный человеку «из печей Дахау... человек XX века, избитый, поруганный, униженный, доведенный до состояния зверя и в конце концов сожженный заживо в крематории»⁴³⁴, как писал Андре Маршан.

В работе над комплексом в Асси принял участие и А. Матисс, который создал керамическое панно с изображением святого Доминика. Одновременно художник выполнил схожее панно для Капеллы четок в Вансе, которое считается жемчужиной его позднего творчества. Но если в капелле контур фигуры Доменика выполнен тонкими черными линиями по белой эмали, то в Асси эмаль была желтого цвета и изображение Доминика поясное.

Оформление А. Матиссом капеллы в Вансе, которое также относится к первому послевоенному десятилетию, еще раз демонстрирует тяготение крупнейших мастеров XX века к религиозному искусству. Парадоксальное на первый взгляд смешение христианских мотивов и принципов первобытного искусства, использованное в капелле, намекает на идею тотального духовного обновления, которое переживает человечество после войны.

Для М. Шагала работа над оформлением Асси стала важнейшим шагом в развитии его творческой концепции. Во-первых, это был первый заказ, выполненный им для церкви, а во-вторых первый (и, наверное, единственный) крупный опыт сотрудничества со своими современниками в рамках религиозного контекста. Проект о. Кутюрье был совершенно провален с точки зрения художественной гармонии и единства стилистического ансамбля, поскольку слишком разные художники оказались искусственно собраны в одном месте. Но в то же время церковь в Асси оказалась триумфом духовного синкретизма, триумфом, продемонстрировавшим Шагалу правильность его универсалистского подхода.

⁴³³ Rubin W. S. Op. cit. P. 110.

⁴³⁴ Marchand A. L'art après la guerre // *Caliers de l'art sacré*. 1946. №7. P. 36.

В Асси Шагала работал над витражами для баптистерия («Ангел с канделябром» и «Ангел со святой водой»), а также над гипсовыми барельефами, иллюстрирующими псалмы. Центральное панно баптистерия, изображающее переход евреев через Красное море, художник начинает лишь в 1952 году, через два года после освящения церкви. Как раз в эти годы мастер работал и над ключевыми полотнами «Библейского послания», поэтому особенно интересна его интерпретация этого проекта. В 1956 году во время обжига панно мастер добавил небольшую надпись «Во имя свободы всех религий», которая подчеркнула надрелигиозный смысл шагаловской работы. Таким же пафосом было проникнуто и все позднее творчество Шагала в целом: мастер порывает с условностями и границами для того, чтобы сделать свой художественный язык внятными всему человечеству.

§ 3.5. «Библейское послание»

Впервые Марк Шагал начал иллюстрировать Библию в 1930 году. Выполнив серию гуашей на библейские сюжеты, на их основании мастер создает офорты (он продолжал работу над иллюстрациями с 1934 по 1956 год) на те же темы. Библия с иллюстрациями М. Шагала была напечатана Э. Териадом в 1956 году уже после смерти первого заказчика, издателя А. Воллара.

Известно, что еще в 1920-х годах А. Воллар впервые заказал Шагалу рисунки на библейские сюжеты, но, по словам самого художника, тогда он «не видел Библию». Чтобы по-настоящему «увидеть», Шагалу пришлось пережить изгнание, войну, смерть любимой жены Беллы и страшную трагедию своего народа, Холокост. Именно после войны художник разворачивает из небольшой серии иллюстраций огромный проект, ставший центральным не только во всем его позднем творчестве, но, пожалуй, и во всей жизни художника – его «Библейское послание». Библейский цикл стал для М. Шагала одновременно и подведением итогов, и настоящим творческим прорывом.

Понимаемое в широком смысле как все религиозное творчество позднего Шагала, «Послание» включает в себя тысячи гуашей и акварелей, рисунков и офортов, керамических панно и гобеленов, витражей и мозаик, и, конечно, картин. Как замечает отечественный исследователь творчества художника Н. Апчинская, «в поздний период художник осваивает, кажется, все существующие виды изобразительного искусства. Диктовалось это не только монументально-декоративными задачами, но прежде всего стремлением раскрыть с помощью различных техник и разного материала новые грани образного содержания, как бы полностью интегрировать образ и материал, извлекая из последнего все его выразительные возможности»⁴³⁵. Художник действовал в разнообразных техниках, стремясь продемонстрировать свое «послание» в максимальном количестве ракурсов, высветить его, применяя все возможные материалы и способы работы. Ключевым творением позднего периода стал цикл из семнадцати полотен, помещенных в специально созданном музее М. З. Шагала в Ницце, собственно само «Библейское послание».

Для основного цикла полотен «Библейского послания» Шагал хотел построить особое здание, которое не было бы ни музеем в собственном смысле этого слова, ни синагогой или церковью, но его самым грандиозным произведением, его художественной Библией – Библией, к которой мог бы прикоснуться любой человек, независимо от его религиозной принадлежности. «Я намерен продолжать библейскую серию работ, задуманную для здания –

⁴³⁵ Апчинская Н.В. Марк Шагал. Портрет художника. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 142.

не церкви, не музея, а такого особого места для людей, ищущих новое пластическое содержание, о котором я говорил. Мне кажется, что некоторым из нас именно это необходимо»⁴³⁶, – писал М. Шагал в 1963 году.

Благодаря известности художника и его всемирному признанию проект был осуществлен еще при жизни Шагала. В конце 1960-х годов цикл из семнадцати монументальных полотен был передан в дар французскому государству. Андре Мальро, друг художника, в то время занимавший пост министра культуры Франции, поддержал идею Шагала о строительстве отдельного музейного комплекса в Ницце. Помимо самих полотен Шагал передал в дар музею множество подготовительных набросков и работ на библейские темы (эскизы, графику, медные гравировальные доски и гравюры, скульптуры, литографии, вышивки).

Художник принимал активное участие в разработке проекта музея, архитектором которого стал Андре Эрман. Ключевая роль в архитектурном пространстве отводилась естественному солнечному свету. Развеска картин и их взаимное расположение также были спроектированы мастером и являются дополнительным средством выражения его художественного замысла.

В музее картины расположены не в хронологическом порядке (в соответствии с последовательностью библейского повествования), а в порядке логическом, смысловом и визуальном.

В первых двенадцати картинах Шагал воплощает ключевые моменты в отношениях человека и Бога (рис. 71-82). Из Ветхого Завета Шагал выбрал наиболее существенные, общезначимые эпизоды: сотворение человека, грехопадение, изгнание из Рая, Всемирный потоп, явление радуги Ною, сон Иакова, борьба Иакова с ангелом, гостеприимство Авраама, жертвоприношение Исаака, видение Моисею Неопалимой купины, иссечение Моисеем воды из скалы и дарование скрижалей Завета. Пять картин, иллюстрирующих Песнь песней, находятся в отдельном зале и дополняют основную нарративную часть развернутой поэтической метафорой (рис. 83-87). В Библии Шагала патриархальный, героический и пророческий миры, которые, казалось, должны предполагать лишь строгие каноны изображения величественных фигур Завета, содержат в себе яркие сцены из жизни: эротику, радость, театральность. Шагал не опирался на внешние иконографические клише: его иллюстрации – это *его прочтение и понимание* Библейского текста, не имеющее аналогов в истории мирового искусства.

Именно общечеловеческий, надрелигиозный характер «Библейского послания» составляет его ключевое отличие от интерпретации Библии современниками и предшественниками Шагала. Очевидно, что серьезным толчком к выходу на уровень надрелигиозного дискурса стала рассмотренная ранее работа художника в церкви в Асси.

⁴³⁶ Кризис цвета. 1963 год // Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009. С. 271.

Именно там Шагал смог почувствовать удивительную атмосферу единения людей совершенно разных взглядов и религиозных верований, для которых любовь к искусству была превыше социальных и культурных границ, и именно она стала залогом продуктивного сотрудничества в рамках единого художественного пространства. Послевоенный мир отчаянно стремился к синтезу, мирное будущее виделось в единстве человечества. Великие мастера XX века предлагали различные основания для этого единения: кто-то, как Матисс, стремились объединить человечество посредством религии, кто-то, как Дали, – с помощью современной науки, Шагал же обращается к истории, причем истории сакральной. «Хочется верить, что новая молодежь постепенно воскресит энергию библейских эпох. Новые люди зажгут светильник, и огонь крематориев еще добавит ему силы и яркости, так что грозные отблески его доберутся до стана врага»⁴³⁷, – говорил он. На сожженной дотла душе европейской культуры Шагал берется строить новый храм, сотканный не из слов и обещаний, но из образов и красок: «После случившейся трагедии мирового масштаба мы должны собрать все, что от нас осталось, – как в физическом, так и в культурном отношении. Пора заново, по кирпичику, складывать фундамент – фундамент искусства и культуры»⁴³⁸.

Хотя формально Библия представлена художником как памятник прежде всего еврейской культуры (все сюжеты взяты художником из Танаха⁴³⁹), Библия, по Шагалу, открыта каждому. Художник предлагает всем людям обратиться к историческому опыту, воспринятому им у своего народа и, руководствуясь универсальными этическими ценностями, кардинально изменить ситуацию в мире, ибо этический кризис – это кризис жизни и искусства: «Когда наступает моральный кризис, то это одновременно и кризис цвета, нравственной материи, крови и всех элементов мироздания, слова, звука и всех компонентов искусства, равно как и жизни»⁴⁴⁰. Французский философ и искусствовед Г. Башляр, размышляя о «Библейском послании» Шагала, рассматривал библейское прошлое как прошедшее, углубленное этически: «Прошлое Библии – это история совести. Глубина времени удваивается здесь глубиной моральных ценностей»⁴⁴¹.

Универсальное, синтетическое начало, организующее «Библейское послание», позволило органично соединить миф и эпос в творчестве мастера. Шагал не преодолевает мифологизма раннего творчества, а дополняет его эпическим содержанием, разработка которого активно велась им в произведениях 1914–1920-х годов. История и миф составляют у

⁴³⁷ Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009. С. 205.

⁴³⁸ Там же. С. 208-209.

⁴³⁹ Священное писание иудаизма, в христианском каноне с некоторыми дополнениями – Ветхий Завет. «Танах» представляет собой акроним названий трех разделов Священного Писания: Тора – Пятикнижие, Невиим – Пророки, Ктувим – Писания.

⁴⁴⁰ Кризис цвета. 1963 год // Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009. С. 269.

⁴⁴¹ Башляр Г. Введение в библию Шагала. [Электронный ресурс]. URL:

<http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000338> (дата обращения: 05.08.2013).

Шагала две грани единого целого, отражая многообразие созданного художником универсума. О мифологической составляющей «Библейского послания», в частности пишет П. Провуайер, согласно его мнению, Шагал «открывает «поэтическую силу мифа и параболы среди всеобщего скептицизма, господствующего после двух войн, после тяжелых экологических катастроф и крушения международной солидарности перед лицом нищеты и безграмотности, в атмосфере чудовищной коррупции, политической безнравственности, бесконечных бедствий, которые демократия и наступившее благополучие отодвинули к самой границе общественного сознания»⁴⁴².

Шагал вводит зрителей в «исторический» контекст уже в первом полотне цикла, «Сотворение человека» (1956–1968). Шагаловская Библия начинается именно с сотворения человека, хотя, следуя логике библейского повествования, художник должен был сначала изобразить сотворение мира. В этом полотне, фактически являющемся неким прологом-манифестом ко всему «Посланию», сразу представлена главная тема цикла: рождение истории, которая оказывается тождественна рождению человека. В зачатке здесь изображены и горести и радости только что созданного человечества, дана в завязи вся его «биография». По Шагалу, человеческое – это и есть историческое: как только мастер говорит об общечеловеческом, универсальном, он тут же оказывается перед необходимостью говорить языком эпическим.

Таким образом, художник решает вопрос о том, что же может явиться базисом для единения человечества, если это не религии и не национальные культуры. По Шагалу, человечество едино благодаря истории. Шагаловская интерпретация истории отличалась от описанных выше концепций, предложенных философами и художниками в середине XX века. Отличалась, прежде всего, тем, насколько тесно в представлении художника смыкается собственно историческое и этическое. К. Ясперс и В. Беньямин указывали на ценностную составляющую прошлого, но в шагаловском цикле тезис о единстве исторического и этического становится ключевым. Такое отношение к библейской истории было продиктовано не только социальной и политической обстановкой, но и культурным бэкграундом Шагала. «Быть евреем – значит быть тем, кому доверено судьбой продолжать традицию Библии, которую принял весь мир, и теперь каждому еврею приходится на свой лад создавать и воссоздавать эту землю как пример искусства, культуры и стиля жизни»⁴⁴³, – писал он.

Полотно Шагала изображает ангела, несущего на руках еще безжизненное тело первого человека. Иконография «сотворения человека» имеет продолжительную историю в европейской живописи. Изображается, как правило, центральный эпизод этого сюжета – оживление человека, «вдыхание в него жизни». Художники показывают сакральный момент соприкосновения Бога и

⁴⁴² Провуайер П. Шагал. Деяние и слово. М: Колибри, 2015. С. 9.

⁴⁴³ Шагал М. З. Речь по случаю открытия музея 7 июля 1973 года, в день празднования 86-летия художника [Электронный ресурс]. URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/11> (дата обращения: 22.07.2013).

человека, знаменующего передачу «искры жизни», соединения души и тела. Здесь можно вспомнить Бога, изображенного Мариотто Альбертинелли, который держит Адама за руку и благословляет его (Сотворение Адама и Евы, 1513–1515, частное собрание) или знаменитую сикстинскую фреску Микеланджело «Сотворение Адама» (1508–1512, Рим, Ватикан), где Бог-Отец в порыве исключительной силы протягивает повелевающую, заряженную энергией руку еще пассивному Адаму. На картине Шагала изображен момент, когда человеческое тело уже создано, но божественная искра, душа, еще не наполнила его, и Бог вот-вот «вдунет в лице его дыхание жизни» (Быт. 2:7). Бога зритель, однако, не видит, но во всем ощущается божественное присутствие: пронзительный голубой свет, символизирующий у художника божественное начало, заливает пространство холста.

Изображение Бога отсутствует не только в этом полотне, но и вообще во всем «Библейском послании». Простейшее объяснение, которое здесь можно дать, – соблюдение традиционного запрета иудаизма на изображение Бога. Представляется, однако, что Бог для Шагала – это та вечно сопричастная человеку реальность, которая всегда находится рядом, но не выказывает себя прямо. Ангел с полотна «Сотворение человека» оглядывается куда-то за пределы картины, на своего божественного «руководителя». И если мы проследим взглядом направление движения, то «войдем» в соседнюю картину, изображающую дарование скрижалей Завета Моисею. На ней видны лишь руки Бога и неясные очертания Его фигуры, сам Бог «спрятан» Шагалом где-то в пространстве между картинами, то есть в пространстве музея, в мире зрителя. Таким образом мастер демонстрирует идею о том, что Бог во всем, в каждом миллиметре наличного бытия, в природе, животных и людях. В этом своеобразном «пантеизме» – ключ к мифологической составляющей «Библейского послания». В шагаловском цикле окружающий мир, природа дана в абстрактном, сублимированном виде: природный мир являет себя в образах животных, растений, неба и земли. Однако это не просто фон для происходящего на картине действия, а самобытная стихия, выражающая в конечном итоге божественное присутствие. Выход к мифу через природу – не случайность, Шагал действует здесь в духе культуры послевоенного времени. Миф из сферы социальных экспериментов переходит в сферу природы. В ситуации ценностного кризиса середины века именно возвращение человека к природному началу становится залогом некой стабильности, природа рассматривается как бытийное начало, которое может поддерживать, служить опорой. Человек в шагаловском Послании взаимодействует с Богом не только посредством исторической связи, но и посредством связи природной. Бог являет себя в мире через историю и природу, через любовь и искусство, Бог Шагала в буквальном смысле наполняет собой целый мир.

В «Сотворении человека» природа находит воплощение в пространстве насыщенного синего цвета, символизирующего первородную стихию. Здесь, как и в большинстве полотен

«Послания», нет четко обозначенной линии горизонта: мир Шагала беспределен и бесконечно растекается во все стороны. Бесконечное пространство еще в раннем творчестве мастера – характерный признак мифа. В правом верхнем углу вращающийся диск солнца раскручивает спираль жизни и истории: перед нами возникают царь Давид, читающий только что написанные им псалмы, пророк Иеремия, Иисус, люди, животные, ангелы. Здесь же вырисовываются контуры простого деревянного забора и очертания улиц Витебска. Персонажи сакральной истории и постоянные герои шагаловского универсума сосуществуют в одном пространстве. Так, сотворение человека у художника тождественно не только творению мира вообще, но и творению его художественного мира, в частности. Слева внизу изображены животные, традиционные герои мифа о сотворении мира, но тут же в правом нижнем углу мастер «предрекает историю»: изображения Адама и Евы со змеем отсылают к сюжету о грехопадении (тождественному, как мы помним из анализа раннего творчества мастера, рождению времени). Страницы псалма, который читает царь Давид, освещает семисвечник, зажатый в руке Иакова. Внизу мы видим Ноя, Авраама и Сару, Моисея, словом всех тех персонажей, которые затем станут самостоятельными героями отдельных полотен «Библейского послания». Столь разнообразные по своему происхождению и исполненные символического значения, герои шагаловского полотна пребывают в гармоническом единстве. Традиционно круг олицетворяет единство и гармонию, именно такое значение он несет в себе и здесь, собирая и организуя собой все элементы художественного образа. Солнечный диск окружен «беременными моментами» бытия: Шагал погружает своего зрителя в удивительный миг создания мира и человека, призывая оглянуться назад и вспомнить свое прошлое.

Идея памяти в «Сотворении человека» особенно глубоко трактуется через образ ангела, трубящего в изогнутый рог (шофар), главный атрибут иудейского праздника Рош-га-Шана. В дни Рош-га-Шана (иудейский Новый год) празднуется сотворение мира. Центральным событием праздника является «трубный глас», извлекаемый из ритуального бараньего рога. Шофар не является музыкальным инструментом, его звуки принципиально негармоничны и раздражающи, рог кричит, плачет и стонет. А в дополнительной молитве, читаемой верующими в честь праздника Рош-га-Шана, Бог назван «помнящим все забытое». Таким образом, главная задача этого праздника – заставить людей *вспомнить*, обратиться к их сакральному прошлому, содержащему в себе моральный закон. Обращение к прошлому как обращение к Богу и является одной из главных идей «Библейского послания» Шагала. Все «Библейское послание» существует в пространстве исторического прошлого: каждая картина вписана «в историю» благодаря постоянным напоминаниям о прошлом и будущем. Шагал словно высвечивает отдельные кадры истории, но всегда оставляет в поле зрения эту историческую перспективу, которая возникает на его картинах то как очертания Витебска, то как напоминание о райском

саде, то в фигурах библейских патриархов, не связанных с основным сюжетом той или иной картины.

В следующих за «Сотворением человека» «райских» полотнах («Рай», «Изгнание из Рая») на первый план выходит мифологическое начало, реализуемое художником благодаря мастерски данным образам природы райского сада. Интересно, что мифологическое начало, столь разнообразно проявлявшее себя в раннем творчестве Шагала, во всем библейском цикле находит отражение преимущественно в образах Рая. Художник был уверен, что именно этот мотив позволит ему воплотить все многообразие мифологического богатства библейского текста и не ошибся: самостоятельные образы райского сада и аллюзии на них, постоянно возникающие в других полотнах, и создают многоликий и красочный мир Библии. «Библия – как эхо природы, и этот секрет я попытался поведать людям», – утверждает Шагал⁴⁴⁴.

Мир природы обретает здесь большую конкретику, чем в момент сотворения: различимы экзотические растения и животные, гуляющие по саду, река, холмы, древо жизни. Главным «инструментом» для создания целостного и гармоничного образа Рая становится колорит. Цвет играет важнейшую роль не только в полотнах с изображением Рая, но и во всем позднем творчестве мастера. Сам Шагал подчеркивает особую роль цвета в торжественной речи, произнесенной им в честь открытия Музея Библейского послания в Ницце:

«Люди часто обсуждают, как и каким образом, по системе какой школы или направления следует наносить краски на холст. *Но все, что связано с цветом, – врожденное.* Результат не зависит от метода письма или от фигуры, на которую кладется цвет. И владение кистью тут тоже ни при чем. Цвет – вне всяких школ и направлений. Те несколько школ, которые выдержали испытание временем, обладали этим врожденным цветом... хотя самих этих школ уже никто не помнит. Разве живопись и цвет не вдохновляются любовью? Живопись – это не только отражение нашего внутреннего “я”, и в этом смысле она выходит за пределы простого владения кистью. Дело тут не в мастерстве. *Цвет и его линии содержат в себе вашу индивидуальность и ваше послание миру*»⁴⁴⁵.

Художник наделяет цвет не только художественной, но, прежде всего, онтологической, бытийной значимостью. Цвет у Шагала метафизический, а следовательно, имеет мифологическую природу. В его интерпретации колорит служит выражением высшей художественной правды, но правды, увиденной не физически, а духовно. Ведь образы Рая, первых людей, еврейских патриархов, Бога могут быть «увидены» лишь духовным взором. В этом Шагал близок художественной поэтике средневекового христианского искусства, в котором цвет служил выражением сакрального содержания. Как и в средневековом искусстве,

⁴⁴⁴ Шагал М. З. Речь по случаю открытия музея 7 июля 1973 года, в день празднования 86-летия художника [Электронный ресурс]. URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/11> (дата обращения: 22.07.2013).

⁴⁴⁵ Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшавы. М.: Текст, 2009. С. 314.

красочная палитра Шагала тяготеет к цельным и ярким краскам: желтый, зеленый, синий, красный, белый, фиолетовый, оранжевый... Святой Фома, например, отмечал, что лишь вещи, окрашенные в чистые цвета, можно назвать красивыми⁴⁴⁶.

У Шагала цвет несет в себе, прежде всего, эмоциональное воздействие: он поражает, повергает в изумление своей неожиданной, сокрушающе пронзительной силой и энергией, захватывает, покоряет, подавляя и вознося одновременно, чарует до головокружения и восторга, трогает и волнует до слез, разом и полностью погружая зрителя в созданный художником мир. Большинство цветов, используемых художником, – это цвета спектра. При кажущемся разнообразии и богатстве колористической гаммы мастер использует всего несколько основных цветов, но в созданных им сочетаниях цветовые голоса не только беспрецедентно ярко и сверхинтенсивно воздействуют на зрителя, но передают идею цвета как таковую.

Одна из характерных особенностей колорита позднего творчества мастера заключается в том, что цвет становится в его картинах одновременно источником света. Цвет «Библейского послания» Шагала имеет витражную природу, не случайно следующим шагом на творческом пути мастера становятся многочисленные витражи в соборах Европы. Однако «Библейское послание» оказалось самым ярким свидетельством колористического дарования художника. Именно в полотнах цикла Шагала удалось полностью дематериализовать цвет, оторвать его от предметов и создать с помощью колорита особую светоносную реальность. Обычно предметы лишь отражают солнечный свет, обретая при этом цвет. На большинстве картин мы можем достаточно определенно уловить источник света и его расположение, будь то рассеянный солнечный свет или луч, особенно ярко выявляющий форму и объем предмета. В творчестве Шагала предметы и фигуры сами собой светятся изнутри: практически полное отсутствие свето-тени в позднем творчестве мастера еще более подчеркивает эту особую форму присутствия света в его картинах, как света не внешнего, но внутреннего. Такого эффекта «внутреннего свечения» Шагала добивается благодаря резким контрастам: желтые краски у него соседствуют с синими, красными, белыми и зелеными. Художник часто помещает рядом насыщенные темные тона (таков синий в полотне «Сотворение человека») с сияюще-белыми или нежно-розовыми (белые контуры фигур в том же полотне). Цвет у Шагала – не однородный монолит раскрашенного холста, а живое красочное полотно. Такого эффекта художник добивается благодаря объемному фактурному мазку. Как замечает Н. Волков, «рельеф красочного слоя – существенный фактор обогащения цвета»⁴⁴⁷. На рельефно положенную

⁴⁴⁶ «...замечания св. Фомы (S. Th. I, 39, 8), согласно которым красивыми можно назвать вещи, имеющие чистые цвета» (Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/eko_isk/03.php (дата обращения: 22.07.2013)).

⁴⁴⁷ Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. С. 47.

краску свет падает под разными углами, что создает едва заметные нюансировки тона и оживляет цвет.

Благодаря невероятной насыщенности колорита полотен с изображением Рая и светоносности цвета художник заставляет зрителя испытать почти детский восторг перед образами Эдема. Не случайно Г. Башляр описывает шагаловский Рай именно как триумф красок:

«Какая удивительная даже для гениального художника, для творца форм привилегия получить возможность изобразить Рай! Всё является раем для глаза, который умеет видеть, который любит видеть. Шагал любит мир, потому что он умеет в него всматриваться и потому что он научился показывать его другим. Рай – это мир поразительных красок. Изобрести новый цвет для художника – поистине райское наслаждение! Именно в таком состоянии художник восстанавливает то, что он не видит: он творит. У каждого художника свой рай. Тому, кто способен приводить в согласие цвета, по праву открыта гармония мира. Рай – это прежде всего прекрасная картина. В изначальных грёзах всех мечтателей Рая всё живое на земле облагоустроено и умиротворено красотой цвета»⁴⁴⁸.

На первом полотне («Рай», 1961, Ницца, Национальный музей М. Шагала) мы видим сразу две сцены: сотворение Евы и грехопадение. Интересно, что Шагал не акцентирует внимания на грехопадении, уводя внимание зрителя параллельным сюжетом и назвав саму картину именно «Рай», а не «Грехопадение», как можно было ожидать. Ведущим цветом во всех «райских» сценах является зеленый – цвет жизни, цвет первозданного сада. В этом Шагал следует традиционной иконографии райского сада как места единения человека и мира природы. Рай в мифологическом духе трактован как место, где «все полно богов», а точнее Бога. Мифическая субстанция природы обретает здесь зримое воплощение. Видения Рая сохраняют характерную черту раннего творчества мастера: близость человека и природы выражается с помощью образов животных, на равных сосуществующих в шагаловском мире. Если во «Введении в еврейский национальный театр» (1920, ГТГ) или в «Я и деревня» (1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк) смешение мира животных и мира человека казалось странным и даже вызывающим, то образ райского сада дает как раз ту формулу «первоначальной слитности» всего со всем, которой следовал Шагал уже в своих первых картинах.

Адам и Ева изображены художником на фоне древа жизни, их фигуры сливаются со стволом дерева, что символизирует исток жизни в людях, в человеческой любви и одновременно единство человека и природы. Шагал подчеркивает мотив единства первой пары

⁴⁴⁸ Башляр Г. Введение в библию Шагала. [Электронный ресурс]. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000338> (дата обращения: 05.08.2013).

– у них на двоих две руки и три ноги. Идея единства мужского и женского начал, как уже отмечалось, очень важна для иудейской культуры, сквозь призму которой Шагал воспринимает библейский текст. В иудаизме пара считается цельным организмом, где свойства каждого служат завершению целого. Источник такого представления о человеке и о браке иудейские мудрецы находят в истории о сотворении человека Богом. Цель брака – вернуться к состоянию полноты, восстанавливающего тот образ, по которому был сотворен изначальный первочеловек Адам.

На картине одновременно присутствуют луна и солнце, что говорит нам о том, что одной ногой герои все еще пребывают в вечности, мифологической вневременности райского существования. Но вместе с тем история уже проникла в идиллический пейзаж райского сада: яблоко уже надкушено, и судьба Адама и Евы предрешена. Как отсылка к будущему человечества на заднем плане возникают очертания Витебска – образ личного шагаловского Рая и одновременно образ жизни, ее конкретного, событийного течения и ее естественного совпадения с бытием.

Вторая картина – «Изгнание из рая» (1961, Ницца, Национальный музей М. Шагала) – продолжает историю первых людей. Изгнание из Рая – это момент смены вечности временностью, фактически начало человеческой истории, той истории, где человек уже не только ребенок Божий и Его Творение, но полноценный собеседник в извечном диалоге. Разительный контраст составляет эта картина с ранней работой «Посвящение Аполлинеру» (1914), где также были изображены Адам и Ева. Но если в «Посвящении» грехопадение и начало человеческой истории представлено как величайшая трагедия, а сами Адам и Ева заключаются в круговорот течения времени, то здесь еще виден райский сад, да и сама историческая перспектива не выглядит столь пугающей. В правом углу картины намечены образы будущего: мать с ребенком, как символ вечно возобновляющейся жизни. Ангел, изгоняющий первых людей, скорее благословляет их своим жестом. Такая интерпретация сюжета о грехопадении кажется революционной в истории живописи. Достаточно вспомнить пронзительную драму Мазаччо («Изгнание из рая» 1427–1428, Капелла Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине, Флоренция), где изображены рыдающие Адам и Ева, или гравюру Генриха Альгревера («Адам и Ева трудятся на земле, 1541), где изгнанный из Рая Адам трудится «в поте лица своего», вечно помня о близящейся кончине. Драматический образ изгнания из рая дан и у Микеланджело в его Сикстинской капелле, где Ева вся съежилась от страха перед божественным наказанием.

Драма изгнания из рая у Шагала заключается вовсе не в искаженных от ужаса лицах Адама и Евы и не в грозном лике ангела, самым страшным наказанием оказывается утрата самого Рая. Перед сияющими полотнами Шагала перспектива изгнания из этого места кажется

гораздо страшнее будущих испытаний. Адам и Ева улетают из волшебного мира красок верхом на красном петухе, символе беды и одновременно искупления⁴⁴⁹. Райский мир Шагала, из которого удаляются Адам и Ева, словно захлопывается, смыкается за ними: деревья растут верхушками друг к другу: без человека уже нет никакого рая, кажется, что как только исчезнут Адам и Ева, исчезнет и видение райского сада. А в правом верхнем углу изображен сам художник с палитрой, он живой свидетель исторических событий – посредник между людьми и Богом. Таким образом, человек оказывается источником не только истории (как следует из полотна «Сотворение человека»), но и мифа. Райский сад, представленный в «Библейском послании» как ключевая мифологема, не может существовать без человека.

В следующем за «райскими» полотнами «Ноевом ковчеге» (1961–1966, Ницца, Национальный музей М. Шагала) зритель вновь переживает рождение истории: обновленное человечество после потопа начинает жить заново. Уникальность изображения Шагалом традиционного сюжета в том, что художник показывает ковчег Ноя изнутри: в центре – окно, в которое Ной выпускает голубя. В истории живописи так ковчег не изображал никто. Можно вспомнить картины Ханса Бальдунга Грина («Всемирный потоп, ок. 1525, Бамберг, Исторический музей), Паоло Уччелло («Всемирный потоп и отступление вод», 1447–1448, Флоренция, церковь Санта Мария Новелла), фреску Микеланджело («Всемирный потоп», 1508–1512, Рим, Ватикан), Гвидо Рени («Постройка Ноева ковчега», 1608, Эрмитаж, Санкт-Петербург) – и везде мы обнаружим ковчег, изображенный снаружи. Также вопреки традиционным представлениям Шагала изображает внутри ковчега толпы народа, прообраз будущего человечества, потомков обитателей ковчега.

Такая интерпретация библейского сюжета не случайна: это момент «второго рождения» человечества, а ковчег кажется огромной материнской утробой, где содержатся зародыши будущей жизни на земле – «беременные историей моменты» Шагала. Окрашенный в красный цвет телец, возникающий на картине, напоминает о грехе идолопоклонства в Иудейской пустыне, а лестница отсылает нас к сюжету о сне Иакова, тем самым предрекая будущее историческое развитие. Одновременно картина возвращает нас и к мифологическому образу сотворения мира. Животные и люди, сосуществующие в необъятном пространстве ковчега, напоминают о животных и первых людях в райском саду. Выбранный Шагалом сюжет «второго рождения» человечества имманентно содержит в себе миф и в то же время рассказывает о новом возрождении человеческой истории.

⁴⁴⁹ Красным петухом в начале XX века называли поджоги во время погромов, и именно как символ горящего местечка петух неоднократно появляется в работах 1930–1940-х годов. В то же время в рамках иудейской традиции петух является символом искупления грехов. В иудейский праздник Йомкипур (Судный день) на петуха ритуально переносятся все грехи, совершенные человеком.

Историческая перспектива переплетается с мифологической и в другом полотне, посвященном Ною, «Радуга Ноя» (1961–1966, Ницца, Национальный музей М. Шагала). На переднем плане изображена фигура лежащего патриарха, как бы грезящего наяву, а остальное, изображенное на картине, словно его воплощенное видение: народ, вызывающий к Богу, жертвоприношение Исаака, Адам и Ева, пылающие дома местечка, Соломон, читающий псалмы. Венчает композицию радуга необычного белого цвета. Радуга здесь возникает не случайно, в библейском тексте именно радуга является знаком Завета между Богом и человеком: «И сказал Бог: Вот знак завета, который я даю между Мною и между вами, и между всяким живым существом, которое с вами, для поколений вовеки. Радугу Мою дал я в облаке, и будет она знаком завета между Мною и между землей» (Ноах, 9: 12-14). Древний текст художник трактует в ключе достижений современной науки: поскольку сумма всех цветов в итоге дает белый цвет, то радуга, заключающая в себе цвета спектра, метафорически представлена Шагалом как их сумма. То есть здесь Шагал представляет радугу такой, какой она была согласно божественному замыслу, радуга как идея всех цветов вместе взятых. Белая радуга играет роль первообраза, из которого затем разворачивается все многообразие видимого мира. Радуга одновременно трактуется и как символ божественного присутствия в мире (так Шагал возвращает нас вновь к идее о божественной сущности природного мира), и как символ присутствия Бога в исторической перспективе. Белая полоса словно «выстраивает» ось истории: от начала истории и первых людей в правой части полотна до горящих местечек и толпы бегущих евреев, страшных примет совсем еще недавнего прошлого. Логика исторического времени повернута «вспять», словно строки оригинального текста Библии, развернутого справа налево.

Исторический горизонт XX века можно увидеть и в полотне «Жертвоприношение Авраама» (1961–1966, Ницца, Национальный музей М. Шагала). Этот сюжет, ключевой для еврейской истории, Шагал поместил рядом с полотном, изображающим создание человека, подчеркивая таким образом важность происходящего. Колористическое решение картины выявляет ее важнейшие темы: небесное, божественное (два ангела) окрашено в яркий голубой цвет, Исаак – в желтый, а Авраам словно залит красным кровавым пятном. Красная краска выходит за пределы контура, очерчивающего фигуру Авраама, создавая ощущение, что перед нами не краска, а кровь. Это ощущение еще более усиливается от стекающих вниз по полотну красных капель. Кровь несовершенной жертвы словно пролилась на распростертого на алтаре Исаака и вот-вот брызнет на зрителя. Таким образом, Шагал настаивает на том, что жертва в реальности все-таки совершилась: и вновь и вновь евреи приносят себя в жертву в своих бесконечных страданиях. В подтверждение этой мысли художник в верхнем правом углу полотна изображает бегущих евреев, одетых в национальные костюмы начала XX века, – явная

аллюзия на еврейские погромы и ужасы Холокоста. Среди них выделяется фигура человека с крестом, напоминающая об Иисусе, ставшем, как уже было отмечено, для Шагала надрелигиозным символом страдания.

В «Библейском послании» Шагала оставался в стороне от конкретных доктрин и верований, как от религии своих предков, так и от других религий, не вдаваясь в обсуждения принципиальной разницы между законами иудаизма и Новым Заветом. Однако художник охотно использовал символику и сюжеты обеих религий, стремясь найти в каждой из них над-национальный и над-религиозный смысл. Как пишет Ж. Кассу, «Шагал должен быть без сомнения рассмотрен как еврей и как в основе своей религиозный человек и художник»⁴⁵⁰.

Шагал был одним из немногих художников в истории живописи, которому удалось выразить дух религии самой по себе, безотносительно к какой-то конкретной традиции. Этим объясняется свободное совмещение христианской символики и иудейских мотивов в его творчестве: на картине «Белое Распятие» (1938, Чикагский институт искусств, США) распятый Иисус обмотан в иудейское молитвенное покрывало талит. Христос на кресте как универсальный символ страдания неоднократно появляется в полотнах «Библейского послания». Так, в композиции «Сон Иакова» (1961–1966, Ницца, Национальный музей М. Шагала) наряду с самим Иаковом возникает образ распятого Христа. Композиция делится на две части: левая, фиолетовая, часть представляет собой классический сюжет: Иаков спит, а «Ангелы Божии восходят и нисходят по ней (*лестнице – М. Б.*)» (Быт. 28:12). Шагаловские ангелы, правда, скорее парят вокруг лестницы, напоминая акробатов на цирковой арене. Мотивы циркового представления – одна из устойчивых мифологем в творчестве Шагала. Мир, явленный как цирковое представление, все еще находящийся в состоянии первородного неупорядоченного хаоса, – это мир, где возможно все, что угодно, в том числе и прямой контакт человека с Богом. В «синей» правой части изображен ангел с семисвечником и Христос на кресте, здесь миф сменяется историей: возникает намек на сцену жертвоприношения Исаака. Истаивающий, почти прозрачный образ Распятия оказывается символом грядущих несчастий, которые выпадут на долю еврейского народа и всего человечества. «Сон Иакова» развивает проблематику «Белого Распятия», но если в картине 1938 года акцент сделан на трагической современности (погромы, преследования евреев), то в 1960-е годы Шагала интересует, прежде всего, диалог человека и Бога. Лестница здесь не только знак данного Иакову обещания хранить его народ, но прежде всего залог нерушимой связи человека и Бога. Соединение мифологического и эпического измерений здесь представлено визуально, в виде деления картины на две части. Но в то же время явленные Шагалом сон и явь, мифологическая вечность

⁴⁵⁰ Cassou J. Chagall. London: Thames and Hudson, 1965. P. 241.

и история, одновременно уходящая в прошлое (сцена жертвоприношения Исаака) и будущее (распятие Иисуса), составляют две грани единого целого.

Еще более выразительно единство природного и исторического начал в полотне «Моисей и неопалимая купина» (1961–1966, Ницца, Национальный музей М. Шагала), где художник изображает момент прямого контакта человека и Бога, описанный в книге «Исход». Здесь, как и во «Сне Иакова», композиция делится на две части, репрезентирующие две сцены из жизни еврейского народа. В правой части Бог является Моисею в виде огня, который объял терновый куст (неопалимая купина), а в левой история продолжается рассказом об исходе евреев из Египта (отметим, что Шагал вновь применяет уже использованный в «Радуге Ноя» прием построения рассказа справа налево). В левой части композиции фигура патриарха соткана из толпы евреев и преследующих их египтян и является воплощением важнейшего момента в истории народа. В то же время фигура Моисея визуально уподоблена неопалимой купине, которая, в свою очередь, отсылает нас к изображениям древа жизни из полотен с райским садом. Природное начало развито и в образе овец, пасущихся на лугу за спиной Моисея. Таким образом общение с природой в интерпретации Шагала тождественно общению с Богом. Сопоставляя образ древа и фигуру Моисея, художник сопоставляет мифологическо-природное и историческо-эпическое. Как и в предыдущем полотне, они оказываются лишь гранями мироздания, не исчерпывающими его полностью.

Фигура Моисея изображена белым цветом, в рамках колористического буйства «Библейского послания» такой прием явно выделяет ее из общего ряда. Белыми Шагал оставляет ангелов в полотнах с изображением Рая, белые фигуры Адама и Евы в райском саду. Сам Моисей изображен в цикле четыре раза, его фигура лишена цвета в момент первого общения с Богом (через неопалимую купину) и в момент передачи скрижалей Завета. Таким образом, отсутствие цвета у Шагала явно символизирует особое, прямое общение с Богом. Бог, явленный непосредственно, «собирает» все разнообразие цветов зримого мира и переводит их в новую, духовную плоскость.

Белой фигура патриарха изображена и на полотне «Получение скрижалей» (1961–1966, Ницца, Национальный музей М. Шагала), завершающем «эпическую», нарративную часть «Послания». Эта картина – одна из самых ярких в составе цикла (как в прямом смысле – это единственная «желтая» картина «Послания», так и в переносном – пронзительный образ Моисея передан с необычайным мастерством), она помещена рядом с «Сотворением человека» и сразу привлекает внимание зрителя, попавшего в зал шагаловского музея. На переднем плане изображен Моисей, протягивающий руки к скрижалям Завета, которые с небес ему дарует сам Бог. Традиционно Бога мы не видим, только его руки, появляющиеся из облака. Картина построена на пересечении двух мощных диагоналей: скалы и Моисея, протягивающего руки к

Богу. В центре сходятся два устремленных друг к другу движения: от Бога к человеку (протянутые скрижали и свет, осеняющий и благословляющий народ Израиля) и от человека к Богу (Моисей всем своим существом обращен к Богу, и это движение подхватывает народ у его ног). Справа внизу Шагал изобразил Аарона в священническом облачении с семисвечником. Самый яркий в содержательном смысле образ выполнен Шагалом черно-белым, как будто цвет сошел с фигуры Моисея. Но отсутствие яркого колористического оформления ничуть не умаляет монументальности и выразительности шагаловского героя. Напротив, отсутствие цвета приковывает к Моисею взгляды и сразу же выделяет его из всего цикла. Еще один образ, «требующий» цвета в цикле – это радуга Ноя. Но если там белый цвет радуги символизировал единство всех цветов, то здесь белый цвет символизирует единство всего человечества в фигуре Моисея. В верхнем левом углу картины вновь виднеются крыши Витебска, а в правом верхнем углу Шагал изобразил семью в одежде начала XX века, напоминая нам о том, что сюжет плотно вписан в историческую перспективу и не существует вне исторического контекста.

«Библейское послание» завершается серией из пяти полотен, посвященных самой поэтической части Ветхого Завета – «Песни песней», которой отведен отдельный зал музея Шагала. В небольшой комнате по кругу развешаны пять работ, зритель погружается здесь в особую атмосферу: полотна перекликаются друг с другом колористически и ритмически, создавая ощущение перетекания, волнообразного движения.

В глазах иудеев эта история – продолжение разговора о Боге и человеке: любовный союз в данном случае является метафорой союза Бога и его народа. Насыщенные красно-розовые тона имеют глубокую символическую трактовку. С одной стороны, красный цвет воплощает страстность и чувственность, а розовый – нежность, а с другой, красный – это цвет крови, страдания, жертвы, смерти. И этот настойчивый красный напоминает нам о «залитом кровью» Аврааме с полотна «Жертвоприношение Исаака». Кроме того, трагедия разворачивается и внутри изображенного Шагалом сюжета: в Песни песней возникают фигуры Давида и Вирсавии⁴⁵¹.

В полотнах, иллюстрирующих «Песнь песней», в свои права вновь вступает миф: прекрасные образы райского сада возвращаются в изящных животных и яркой, цветущей зелени. Так Шагал возвещает о том, что потерянный в начале истории Рай доступен каждому человеку – единство с Богом и гармония человечества достижимы в любви. Именно о любви как о главном смысле своего послания Шагал говорил в речи по случаю открытия музея: «Поскольку всякая жизнь неизбежно идет к концу, мы должны окрасить нашу собственную

⁴⁵¹ Как известно, Давид посылает мужа Вирсавии на верную смерть в бою.

жизнь любовью и надеждой. В этой любви содержится социальная логика жизни и основа всякой религии... В искусстве, как и в жизни, возможно все, если в их основе лежит любовь»⁴⁵².

Однако даже в этом «возвращении» к райскому саду все равно присутствует «эпическая» компонента: неотличимые друг от друга образы Витебска и Иерусалима, становятся тем «историческим» фоном, над которым парят шагаловские влюбленные и сказочные животные.

Витебск был для Шагала больше, чем городом, где он вырос, Витебск до самого последнего дня был для художника источником вдохновения, местом, где навсегда осталось в первозданном виде его детство, в котором барочные храмы родного города перемешались со сказками и легендами. И не случайно самая пронзительная⁴⁵³ и самая «шагаловская» из речей и статей, написанных во время Второй мировой войны, посвящена Витебску («Моему городу Витебску, февраль 1944»⁴⁵⁴). Во время войны Шагал с семьей жил в Америке, но кровавые события середины века и, особенно, бесчеловечная реальность Холокоста перевернула сознание европейских интеллектуалов и деятелей искусства по всему миру. И даже те, кто, как Шагал, были далеко от военных действий, каждый день переживали ужасы войны вместе со своими оставшимися за океаном соотечественниками, вместе со своим народом. Там, в России, где немецкие войска наступали по всем фронтам, остался его Витебск, могилы родителей. Витебск был для еврея Шагала тем желанным и недостижимым городом души, каким для евреев всего мира был Иерусалим. В своей речи он называет Витебск «Святым»⁴⁵⁵, так в еврейской традиции принято называть лишь Иерусалим. Разрушенный Витебск стал для Шагала парафразой разрушенного Иерусалима. Еще в 1931 году, как будто пророчествуя о скорбной судьбе родного города, в «Разрушении Иерусалима» (1931) Шагал изобразил духовную столицу евреев в формах родного города.

Интересно, что художник впервые посетил Иерусалим еще до войны, в начале 1930-х, а затем приехал в Израиль перед самым началом работы над библейскими полотнами, в 1951 году на открытие своей выставки в Иерусалиме. Но при этом в работах 1950–1960-х годов гораздо сильнее звучит именно витебская линия, а не восточные мотивы. Впервые художник попал в Палестину в 1931 году по приглашению основателя и первого мэра Тель-Авива Мейера Дизенгофа, одного из самых известных политических деятелей еврейского сообщества. Дизенгоф хотел обсудить с Шагалом вопрос создания еврейского художественного музея и показать ему еврейские поселения. Помимо Тель-Авива художник посетил могилу Рахили, Стену плача, иерусалимские синагоги и город каббалистов Цфат.

⁴⁵² Шагал М. З. Речь по случаю открытия музея 7 июля 1973 года, в день празднования 86-летия художника [Электронный ресурс]. URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/11> (дата обращения: 22.07.2013).

⁴⁵³ По своей структуре она, несомненно, схожа с плачем Иеремии об Иерусалиме.

⁴⁵⁴ Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009. С. 166–171.

⁴⁵⁵ Там же. С. 170.

В Палестине Шагал лицом к лицу столкнулся с одним из самых удивительных феноменов своего времени – возрождением Израиля как страны для евреев. Здесь настоящее сосуществовало рядом с прошлым, здесь впервые Шагал увидел, как историческое (прошлое евреев) стало основанием для настоящего (строительство нового государства). Здесь же Шагал заново открывает для себя национальные традиции, впитанные им еще в детстве в Витебске. Те же обряды и праздники, что он помнил с детских лет, обрели совершенно иное значение в контексте древней истории еврейского народа, как никогда сильно ощущаемой на этой земле. Земле, которая была свидетельницей описываемых в Библии событий.

Тогда Шагал особенно сильно ощутил свою прямую связь с библейской землей и библейскими героями, которые предстали перед ним не абстрактными символами, а предками. В его библейские сюжеты начала 1930-х годов вкрапляются восточные мотивы – пальмы, верблюды, каменные гробницы, чалмы, белые головные накидки, схваченные черным шнуром, женщины с кувшином на голове. Но в более поздних монументальных работах этот «восточный колорит» уходит, уступая место более обобщенному ощущению живой связи с Библейской Землей и Историей.

Здесь мы можем вспомнить, какое колоссальное влияние оказала на В. Д. Поленова поездка в Палестину: как процвел его колорит, столь глубоко и реалистично переданный в его религиозной и пейзажной живописи. Шагал же пошел совершенно иным путем: реальный ландшафт Палестины и колорит местной природы не оказали влияния на его более поздние «библейские работы». Даже сохранившиеся «палестинские» мотивы Шагала очень сдержанны по цветовой гамме, в них нет традиционных для художника образов, по существу своему они... реалистичны! Так, например «Стена плача», написанная в 1932 году (Музей современного искусства, Тель-Авив), – это фактически натурная зарисовка увиденного художником Иерусалима. Такого рода работ не встретишь даже в раннем творчестве мастера: очевидно, что художник не «видел» внутренним взором современную ему Палестину как свой отчий дом, «внутренним Иерусалимом» художника до самого последнего дня оставался его Витебск. «Долгое время я искал свой родной город. Но его больше нет, он существует разве что на моих картинах», – писал художник во время своей второй поездки в Израиль⁴⁵⁶.

И. Н. Духан рассматривает феномен памяти об Иерусалиме как важнейший фактор сложения утопического сознания искусства авангарда. «Формирование утопии в европейской архитектурной и художественной традиции может быть маркировано тем эпизодом, когда разрушение Второго Иерусалимского храма римлянами, рассеяние иудеев и распространение христианства сформировали дистанцию между образом и реальностью священного города и

⁴⁵⁶ Израиль. По случаю моей выставки в Тель-Авиве, 19 июля 1951 года // Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009. С. 220.

храма», – пишет он⁴⁵⁷. В случае с Шагалом метафорой Иерусалима оказывается Витебск: «Начало трансформации Витебска в идеальный город Храма было связано с дистанцированием Шагала от его родного города в его первый парижский период 1910–1914 годы. <...> Дистанция, которая разделила Витебск и Шагала, была не столько пространственной, сколько семантической. <...> Во время странствий семантическая дистанция, отделявшая Шагала от его родного “еврейского” мира Витебска, получила архитектурную форму противопоставления Иерусалима среде изгнания»⁴⁵⁸.

Превращение Витебска в Иерусалим характеризует важнейший принцип организации «Библейского послания»: через окружающую художника повседневность, через обыденные бытовые детали жизни он поднимается до универсальных философских обобщений. Быт под кистью мастера преобразуется в бытие. Шагаловские козочки и петухи, парящие под небесами влюбленные и букеты равны по своей значимости библейским патриархам. Исток такого мировидения – в национальной культуре художника. В еврейской традиции Священная история Танаха являлась одновременно и историей далеких предков, и повседневной реальностью. В праздник Пейсах на стол было принято ставить дополнительный прибор для пророка Ильи, который мог прийти в дом под видом странника: библейские патриархи воспринимались как живая реальность. Шагал сумел передать в «Послании» присущее его народу парадоксальное сочетание интимной связи человека с божеством и в то же время чувство бесконечной трансцендентности Бога. Библейская история – это одновременно и абсолютная шкала ценностей, и национальное прошлое. В рамках «Библейского послания» Шагал демонстрирует эти две грани исторического, помещая библейских патриархов в пространство родного местечка.

⁴⁵⁷ Духан И.Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века. Минск: БГУ, 2010. С. 107.

⁴⁵⁸ Там же. С. 123–124.

§ 3.6. Синтез эпического и мифологического начал в витражном творчестве Марка Шагала

В 1970-е годы, уже после завершения основных работ над «Библейским посланием», Шагал обращается к еще одному великому эпосу – «Одиссее» Гомера. 43 иллюстрации к поэме, исполненные в виде цветных литографий, были изданы в 1974–1975 годах. Одиссей, вечный странник, постоянно стремящийся к новым горизонтам, но ни на миг не забывающий о своей Отчизне, был особенно близок самому мастеру, трепетно хранившему в своем сердце образ Витебска времен его детства. Шагал выполнил также мозаичное панно по мотивам гомеровской поэмы для факультета права университета в Ницце. В обращении к студентам Шагал писал, что хотел воплотить дух эпоса и «фантастические приключения, искушения и испытания удовольствиями, среди которых Улисс сохраняет ум и мудрость»⁴⁵⁹. Работы, иллюстрирующие «Одиссею», он называл «Посланием Гомера», дополняющим его «Библейское послание» и продолжающее взятую в нем эпическую широту. Закономерным в этом контексте выглядит и обращение Шагала к «Буре» Шекспира, наиболее философичному произведению великого английского поэта. Интересно, что художник-абстракционист Сай Твомбли в 1960-1970-е годы также обращается к эпическим поэмам Древней Греции («Ахилл оплакивает смерть Патрокла» (1962, Национальный музей современного искусства, Париж), «Пятьдесят дней в Илионе: герои-ахейцы» (1897, Музей искусств, Филадельфия) и другие), однако у Твомбли сама интерпретация текста скорее мифологическая, чем эпическая.

Общей тенденцией для послевоенных графических работ Шагала стала монументализация образов. Многочисленные офорты и рисунки, продолжающие цикл иллюстраций 1956 года, стали также продолжением цикла полотен из Ниццы. Шагал создает в своих гравюрах некое подобие живописной фрески, оперируя переходящими друг в друга пятном и контуром, сводя к минимуму детали и максимально обобщая образы. «Монументальность пластического языка диктовалась образным содержанием, – подчеркивает Н. В. Апчинская, – вмещающим в себя исторические судьбы целого народа и всего человечества, огромный мир людских чувств и страстей»⁴⁶⁰. При этом эпический характер образов только подчеркивает их человечность. Гравюрам Шагала свойственна особая интимность в трактовке облика библейских героев. Персонажи библейского эпоса даны мастером с проникновенной глубиной психологического вчувствования, они предстают перед нами как живые люди.

⁴⁵⁹ Chagall M. Le Message d'Ulysse. Paris, 1980. P. 7.

⁴⁶⁰ Апчинская Н.В. Марк Шагал. Графика. М.: Советский художник, 1990. С. 140.

Последним мирообъемлющим проектом мастера стала серия витражей для церквей, синагог, больниц и других общественных зданий по всей земле. Монументальные по содержанию и исполнению полотна «Библейского послания» вызвали к жизни и работу в монументальных формах. Как замечает П. Провуайер, «соборы в Меце, Реймсе Чичестере, церкви Тадели и Майнце, часовня в Ле-Сайяне, синагога при клинике «Хадасса» в Иерусалиме, монастырский храм Фраумюнстера – все они безоговорочно свидетельствуют о том, с какой радостью Шагал осваивал столь священные и внушительные пространства»⁴⁶¹.

Витражное творчество подытожило и колористические поиски Шагала, которые он вел в монументальных полотнах «Библейского послания». Уже в живописи 1950–1960-х годов Шагал вплотную приближается к «витражному» восприятию цвета как света, поэтому его выход к витражному творчеству представляется как «неизбежный»⁴⁶². В витраже мастер наконец обнаруживает ту технику, которая позволила ему соединить очищенные цвета со светом. В цветных стеклах соборных витражей краски теряли свою материальность и становились чистым цвето-светом. А также в самой *идее подчиненности искусства ходу времени* (витражи рождаются и умирают с восходом и закатом солнца) была заключена ключевая для художника концепция истории.

Свой первый витраж Шагал выполнил для церкви в Асси, затем он получает заказ от Управления исторических памятников на создание витражей для готического собора в Меце, за которым последовал заказ на витражи для синагоги в Медицинском центре в Иерусалиме. Все стекла для витражей были выполнены в соответствии с эскизами художника вручную на фабрике в Ла-Верери-де-сен-Джюс-сюр-Луар.

Витражи продолжали развивать сюжеты Танаха как сакральной истории прошлого всего человечества. Эти работы подхватывают и заново интерпретируют темы «Библейского послания», несомненно являясь частью «Послания» в широком смысле этого слова. Дематериализованный характер витражных образов делал их лучшим средством выражения религиозной проблематики как общедуховной, онтологической. Церковный витраж обладал особой одухотворяющей способностью и интенсивностью воздействия, и не только потому, что человек смотрел на него просветленным взором молящегося: «Витраж ожидает совсем другая судьба по сравнению с картиной. Из-за расположения витража глаз смотрит на него совсем не так, как на собрание картин. Глаз человека, погруженного в молитву, – это часть его сердца. Для меня витраж – это прозрачная перегородка, разделяющая два сердца: мое и всего мира. Витраж должен быть строгим и страстным. Это нечто возвышающее и бодрящее. Он дает

⁴⁶¹ Провуайер П. Шагал. Деяние и слово. М: Колибри, 2015. С. 16.

⁴⁶² Апчинская Н.В. Марк Шагал. Портрет художника. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 165.

ощущение света. Читающий Библию чувствует на себе ее свет, витражное окно должно подчеркнуть это простотой и изяществом»⁴⁶³.

Одним из самых крупных стал иерусалимский заказ: в течение двух лет (1960–1962) Шагал выполнил двенадцать витражных стекол на тему двенадцати колен Израиля в синагоге больницы Хадасса (рис. 88). Сам Шагал сравнивал здание синагоги с короной, где каждое из окон было как драгоценный камень в ее оправе. Композиция основывалась на библейском тексте – благословении, данном Иаковом своим сыновьям. В каждом из витражей выделялся доминирующий цвет (синий, красный, желтый или зеленый), что создавало ощущение настоящей симфонии цвета. Квинтэссенция иерусалимских витражей заключается именно в особом чувстве цвета: Шагал оживляет материю и преобразует ее в свет. Исследователь творчества художника Жан Леймари⁴⁶⁴ связывает символику шагаловских цветов с описанием одежды Аарона, приведенном в книге Исход:

«Сделай наперсник судный искусною работою; сделай его такою же работою, как ефод: из золота, из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и из крученого виссона сделай его; он должен быть четырехугольный, двойной, в пядень длиною и в пядень шириною; и вставь в него оправленные камни в четыре ряда; рядом: рубин, топаз, изумруд, – это один ряд; второй ряд: карбункул, сапфир и алмаз; третий ряд: яхонт, агат и аметист; четвертый ряд: хризолит, оникс и яспис; в золотых гнездах должны быть вставлены они. Сих камней должно быть двенадцать, по числу [двенадцати имен] сынов Израилевых [на двух раменах его], по именам их [и по рождению их]; на каждом, как на печати, должно быть вырезано по одному имени из числа двенадцати колен» (Исх. 28:15-21).

Двенадцать колен Израилевых описаны в книге Бытия и Второзаконии, двенадцать сыновей Иакова образовали двенадцать колен, от которых произошел весь еврейский народ. Шагал использовал преимущественно растительные и анималистические мотивы, избегая изображения человеческих фигур. С одной стороны, это вполне объясняется строгим отношением ко второй заповеди представителями хасидизма, которые и заказали Шагалу витражи, а с другой – здесь Шагал вновь возвращается к образу райского сада, ставшего основной мифологемой «Библейского послания» из музея в Ницце. Диковинные экзотические птицы, разнообразные животные и растения наполняют все двенадцать окон синагоги. Иерусалимские витражи – это настоящий гимн природе, восхищение ее красотой. Тема природы в позднем творчестве мастера выходит на собственно эстетическую проблематику: природные образы представлены Шагалом, как образы красоты.

⁴⁶³ Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009. С. 263.

⁴⁶⁴ Leymarie J. Chagall M. The Jerusalem windows. NY, 1962. P. 14.

В то же время Шагал не оставляет в витражах и тему времени. Двенадцать – число, символизирующее не только колена израилевых, но и число месяцев в году. Шагал поддерживает эту темпоральную ассоциацию также введением в витражи зодиакальных мотивов. Животные, символизирующие знаки зодиака, становятся у Шагала символами колен израилевых, а взятая, как единое целое, композиция символизирует одновременно еврейский народ и время, поддерживая таким образом эпическую линию «Библейского послания». Традиция включения зодиакальных мотивов в интерьер синагог восходит к античности⁴⁶⁵, где знаки зодиака символизировали, с одной стороны, разумность и гармоничность божественного устройства мироздания, а с другой, были призваны продемонстрировать силу Всевышнего, создавшего порядок времени и смену времен года.

Витраж, посвященный колену Рувима, старшего сына Лии и Иакова, открывает иерусалимский цикл. Здесь Шагал возвращается к образу сотворения мира: только что созданные вода и воздух свежим дыханием заполняют пространство витража. Здесь же появляются и образы первых животных: птиц и рыб. Ассоциацию с сотворением мира навеивает и солнечный диск с расходящимися во все стороны лучами – центральный мотив полотна «Сотворения человека» из музея в Ницце. Так, Шагал вновь проводит параллель между историческим течением времени и жизнью еврейского народа, который символизируют двенадцать колен израилевых.

В центральном витраже цикла, посвященном Иосифу, любимому сыну Иакова, мы видим триумфальную золотую композицию, которую венчает рука с изображением шофара. Бараний рог, в который трубят в честь праздника новолетия, уже встречался при анализе «Сотворения человека» и был символом истории, времени. Очевидно, что и здесь Шагал не случайно помещает образ шофара в главный витраж цикла, обозначая, таким образом, историческое измерение витражей в Хадассе. История Иосифа, проданного вероломными братьями в рабство в Египет, а затем ставшего одним из советников египетского фараона, занимает несколько глав книги Бытия.

Затем последовали годы работы художника в соборе Меца, где на место разбитых стекол современные мастера (М. Шагал, Р. Бисьер и Ж. Виллон) должны были поместить свои композиции. Перед художниками стояла непростая, но в то же время очень интересная задача – органично включить современное искусство в художественный и идеологический контекст древнего собора. При всей авангардности и современности шагаловских витражей они совершенно органично сочетаются со старинной архитектурой соборов и по своему духу созвучны произведениям средневековых мастеров.

⁴⁶⁵ Weiss Z. Reconstructing and Deconstructing Jewish Art: Between Rome and Byzantium // Journal of Jewish Art. 2007. P. 7-18.

§ 3.7. Тема цирка у Марка Шагала

Важнейший аспект мифологического начала в позднем творчестве Шагала – это образы цирка. Цирковая тематика, впервые появившаяся у мастера в 1920-х годах, в 1960-х обретает «второе дыхание». Цирк одновременно возникает в творчестве многих крупных художников второй половины XX века – это и «Джаз» А. Матисса, и литографии на тему цирка Ф. Леже. Цирк воспринимается как место детской радости и одновременно как пространство, где можно с легкостью соединять совершенно несоединимые, на первый взгляд, вещи: любовь и смерть, драму и комедию, мир животных и мир людей. Трагикомическая природа шагаловского повествования близка атмосфере циркового представления, где искренний смех перемежается с драматической серьезностью. «Цирк кажется мне самым трагическим представлением на земле»⁴⁶⁶, – говорил мастер. Как и раньше, цирк для Шагала является одновременно развернутой метафорой художественного творчества и моделью мироустройства. Цирковое празднество возвращает зрителя к мистерии, карнавалу, балагану, и в конечном итоге к архаическому ритуалу. Цирковые образы были особенно востребованы в позднем творчестве художника за счет того, что в них космогоническая энергия становления и преобразования органически соединялась с природным началом, воплощенным в образах животных. Близость человека и природы как магистральное направление позднего творчества мастера находит воплощение и в цирковой теме. Шагаловские акробаты, жонглеры и клоуны особенно близки миру природы, звери и люди выступают на равных. Циркачам, как и библейским патриархам, доступен опыт особенно глубокого проникновения в мир природы. «Я рисовал львов у трона царя Соломона, у ног царя Давида, на арке Храма. Я видел их образы на одеяниях священнослужителей, на дворцовых коврах»⁴⁶⁷, – пишет Шагал в своей статье 1966 года «Цирк».

Серия полотен 1950–1960-х годов связана с театральными-цирковыми образами: это «Голубой цирк» (1950–1952, Париж, Центр Ж. Помпиду) (рис. 89), «Велосипедисты» (1956–1957, частная коллекция), «Большой цирк» (1968, частная коллекция) и др. Цирк символизирует непринужденное волшебство жизни и свободу человека. Свобода теперь реализуется не только в поведении героев и в композиционно-пластических решениях (перевернутые, летящие персонажи), но и в особой раскрепощенности колорита. В послевоенные десятилетия колористический талант Шагала раскрывается в полной мере: поражает глубина и богатство его красочных построений. Написанный в 1950–1952 годах «Голубой цирк» совершенно завораживает своими красками: пронзительный синий солирует, распадаясь на множество

⁴⁶⁶ Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009. С. 277.

⁴⁶⁷ Там же. С. 275.

оттенков. Его дополняют не менее яркие зоны красного, желтого, зеленого и белого. Кажется, что акробатка, изображенная художником, обрела способность оторваться от земли и взлететь лишь потому, что ирреальный мистический красный цвет ее трико вырывает девушку из сферы действия законов обыденного мира. Если основной коллизией театральных работ в позднем творчестве П. Пикассо было столкновение художника и модели в нарочито игровой ситуации, то Шагала интересует, прежде всего, взаимодействие со зрителем. Почти в каждой его работе на тему цирка арена с артистами сопоставляется с ярусами, заполненными зрителями, и вне этого сопоставления существовать не может. Театр Шагала ориентирован на показ, это не просто фантазия, возникшая в голове художника, но представление, живая картина. Столь важная роль зрителя в театральной ситуации возвращает к идеям «оживших картин» среди художников начала XX века. Театр остается «картинным», а «картины – «театральными» и в позднем творчестве Шагала.

Написанная в 1968 году картина «Большой цирк» (частная коллекция) возвращает к исходному образу цирковой арены, окруженной зрителями, и одновременно выходит за ее пределы, охватывая пространство всего мира. «Не случайно картина “Большой цирк” кажется почти идентичной созданному в начале 1960-х годов масштабному полотну под названием “Жизнь”»⁴⁶⁸, – замечает Н. Апчинская. Данный в «Большом цирке» образ – это образ мира в целом. По краям арены зрительские ряды вдруг обращаются в домики далекого Витебска, зрители соседствуют с животными, простые зеваки – с гимнастами и клоунами. В отличие от ранних театральных работ 1920-х годов, здесь Шагала уступает функцию режиссера Создателю: над цирком царит персонаж с циркулем, символизирующий Бога в акте миротворения, а над «земными» персонажами склоняется ангел в клоунском колпаке. Шагала, еще в «Библейском послании» (1962–1967) открывший для себя опыт взаимного прорастания друг в друга эпоса и мифа, временного и вечного, в рамках театральной темы также пытается ввести знаки проявления «высшего порядка вещей», не подвластного человеку. Так, постепенно, Шагала и в пределах «мифологической линии» своего творчества осуществляет слияние мифологического и эпического начал.

Финальной работой, венчающей ряд произведений с театральной тематикой, стал для Шагала его «Цирк» – литографии, изданные в 1961 году. «Цирк» включал и текст самого художника, переключаясь в этом с вышедшим в 1947 году «Джазом» А. Матисса. В «Цирк» были включены глубоко личные мысли Шагала, посвященные клоунам, воспоминаниям детства; изъявления любви к животным соседствовали в нем с общими определениями циркового искусства. «Цирк, – писал Шагала, – это магическое слово, тысячелетняя игра, танец со слезами и смехом, игра рук и ног, превращение в высокое искусство... это пронзительный

⁴⁶⁸ Апчинская Н. В. Марк Шагала. Портрет художника. М., 1995. С. 145.

крик человека, ищущего беспечность и радость и, подобно Дон Кихоту, – свой идеал»⁴⁶⁹. Тема волшебных метаморфоз здесь выходит на первый план – фантастические животные меняют свои формы буквально на глазах. Центральная композиционная тема здесь – круг, символ постоянного возвращения, универсума, вечности, гармонии. Основой композиции большинства листов серии является арена и ярусы, заполненные зрителями. Из этого «первичного круга» разворачивается поэтическое пространство, наполненное излюбленными шагаловскими персонажами: лошадьми, львами, акробатками и наездницами. Подобное же композиционное решение легло в основу одного из ключевых полотен «Библейского послания» – «Сотворение человека» (1951–1952, Музей Библейского послания, Ницца), где мир, человек и история возникают из вращающегося солнечного диска.

⁴⁶⁹ Шагал М. Все это есть в моих картинах... Цит. по: Апчинская Н. В. Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995. С. 157.

§ 3.8. Выводы главы

Послевоенное творчество Марка Шагала завершает многолетний период творческих поисков художника и одновременно период развития «классического» авангарда. 1950–1960-е годы стали временем последнего взлета великих художников-авангардистов XX века.

Позднее творчество Шагала, сконцентрированное вокруг его широкомасштабного проекта – «Библейского послания», определяется двумя дополняющими друг друга тенденциями: с одной стороны – это тяготение к историческому, нарративному началу, а с другой – сохранение мифологической основы, заложенной еще в раннем творчестве. Мифологическое начало, воспринятое Шагалом еще в искусстве рубежа XIX–XX веков, в течение первых десятилетий творчества мастера оформилось как ряд устойчивых образных конструктов (в числе которых космогонизм, анимализм, тяготение к театральности, темам балагана). Начиная с середины 1910-х Марк Шагал начинает развивать в своем творчестве эпическую составляющую: его работы, посвященные Первой мировой войне, и цикл иллюстраций к «Мертвым душам» Гоголя переосмысливают понятие исторического в этическом измерении. И, наконец, в рамках культуры второй половины XX века мастер осуществляет синтез этих двух начал, являя миру свое «Библейское послание».

Библейский цикл Марка Шагала стал единственным произведением изобразительного искусства XX века, которое смогло подняться до масштаба эпоса. С шагаловским посланием сравним разве что роман Г. Гарсия Маркеса, который в литературной форме выражает идею единства исторического и мифологического. Однако роман Маркеса привязан к актуальным социально-политическим реалиям, а эпос Шагала максимально оторван от насущной проблематики, он нарочито аполитичен. И в то же время позднему Шагалу присущ удивительный реализм, связывающий его и с актуальными событиями современности, и с самыми горячими событиями прошлого. Мир Шагала укоренен в реальности, он вырастает из нее и отсюда проистекает его удивительная внятность и близость зрителю.

Шагаловский цикл выходит и за пределы иллюстративной работы, и за пределы задач создания церковного интерьера. Скорее иллюстрации и украшение храмов органично смыкаются с грандиозной задачей мастера – оставить послание миру, своего рода художественное и духовное завещание. В «библейский период» художник достигает новой стадии в развитии своего творчества – стадии монументальной, эпической. Уровень образов, с которыми он работал после 1948 года⁴⁷⁰, поражает своим масштабом. Поздний Шагал – посланник, видящий свою миссию в донесении слова Божьего до людей – не случайно его послание «библейское». Но он не был скован религиозными канонами и даже Священным

⁴⁷⁰ Год возвращения во Францию из США.

текстом — в нем он видел воплощение универсальных человеческих ценностей, основополагающих начал бытия: «По моему мнению, эти картины (*библейское послание — М. Б.*) представляют собой мечту не одного народа, но человечества»⁴⁷¹.

⁴⁷¹ Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Текст, 2009. С. 313.

Заключение

В настоящем исследовании было продемонстрировано, что творчество Марка Шагала основывается на мифологическом и эпическом началах. В качестве методологического основания для анализа творчества художника было сформулировано представление о мифе и эпосе как о значимых принципах организации художественного материала в искусстве XX века.

Миф характеризуется целостностью восприятия мира, человека и природы; космогоническим характером времени; иррациональным способом построения пространства; театральнo-балаганным характером образов и особой ассоциативной структурой внутренних связей (принцип «все во всем»).

Эпос в искусстве воссоздает с помощью художественных средств идеализированный образ исторического прошлого, которое, в свою очередь, имеет характер морального идеала. В соответствии с теорией М. М. Бахтина эпос характеризуется абсолютной эпической дистанцией, принципиальной завершенностью (именно завершенность отличает эпическое от исторического) и надындивидуальным характером. Для понимания творческого своеобразия Шагала важнейшей характеристикой эпического является тождество бытового и бытийного: даже мельчайшие детали жизни оказываются включены в широкую панораму эпоса, а высокое и низкое сосуществуют в одном пространстве.

Ключевое отличие эпоса от мифа заключается в статусе исторического: мифологическое сознание принципиально внеисторично, оно ориентировано на бесконечное повторение одной и той же формулы, в то время как эпическое сознание по своей сути квазиисторическое. М. Шагалу удалось преодолеть это внутреннее противоречие и объединить оба начала в своем позднем творчестве.

В рамках исследования было проанализировано искусство художника 1900–1930-х годов с точки зрения реализации в нем мифологической линии, а также выявлены основные направления культурных влияний, в русле которых сформировалась художественная мифология М. Шагала. Одним из важнейших выводов исследования стало положение о принципиальной важности мифологического начала в творчестве мастера. Рубеж конца XIX – начала XX века проходит под знаком мифа, и Шагал в данном случае может рассматриваться как один из самых ярких и показательных примеров «живописи мифа».

В основе созданного М. Шагалом мифа лежит, в первую очередь, национальная еврейская культура, взрастившая художника. Еврейское народное искусство остается главным

источником мотивов и образов на протяжении всего творческого пути мастера, а философия хасидизма становится основой художественной онтологии шагаловского мифа.

Хасидизму был свойственен своеобразный пантеизм в восприятии реальности: все сущее, включая бытовую среду обитания человека и мир природы, расценивалось как сфера пребывания Божественного. В пантеизме хасидской религии лежит ключ к пониманию мифологизма Шагала. В духе хасидской традиции бытовая среда на картинах мастера и его природные мотивы преодолевают границы бытового и пейзажного жанров и из предметов материального мира превращаются в надмирные символы, идеи, от быта художник поднимается к бытию. Образы постоянно балансируют между обыденностью и онтологией планетарного масштаба, являясь одновременно и тем и другим. Так, например знаменитые «Часы» (1914, ГТГ) воплощают абстрактный символ времени и вместе с тем являют собой типичный бытовой образ, такие часы с маятником можно было найти в любой гостиной начала XX века.

Хасидизм нес в себе также фольклорную составляющую: мифы и легенды, в которых фиксировались основные религиозные идеи хасидизма, стали для М. Шагала первым образцом целостной мифологии. Большое значение в хасидской традиции имело театральное и музыкальное начала: песни, танцы, театральные фестивали были для верующих хасидов одним из способов служения Богу, ничуть не уступающим традиционной молитве. Как отмечал А. А. Каменский⁴⁷², воспринятое в хасидизме ощущение бытия как сакрального праздника впоследствии стало для искусства М. Шагала определяющим.

Значительное влияние на сложение мифа у М. Шагала оказала и русская культура. В частности, миф как основание художественного творчества широко обсуждался внутри символистского движения, с которым художник столкнулся во время учебы в Санкт-Петербурге, а свойственная мифологическому искусству театральность стала отличительной чертой художественной жизни русской столицы начала XX века. Театральные связи художников, группировавшихся вокруг журнала «Мир искусства», и особая роль театральных образов в их творчестве (миriskусники Л. Бакст и М. Добужинский были учителями Шагала), внимание символистского движения к театру и театральные мотивы в работах русских авангардистов – все это способствовало становлению театральной линии в творчестве М. Шагала.

Третьим определяющим культурным контекстом сложения мифа у М. Шагала является европейское искусство, с которым он сталкивается во время первой поездки в Париж перед Первой мировой войной и после окончательного переезда во Францию. Авангардное искусство европейских художников представляло собой самый яркий пример проявления

⁴⁷² Каменский А.А. Марк Шагал. Художник из России. М.: Трилистник, 2008.

неомифологического сознания в культуре. Авангардисты ориентировались на примитивное, детское и экзотическое искусство, строили пространство и время в соответствии с логикой мифа, активно использовали бриколажную логику и развивали в своем творчестве карнавальное, балаганное начало⁴⁷³. В творчестве М. Шагала можно найти все эти проявления мифологизма, и вместе с тем через все свое творчество он проносит воспринятый еще в Витебске пантеизм и целостность видения, нашедшие отражение, в частности, в особых взаимоотношениях мира природы и человека.

В ходе исследования было установлено, что М. Шагал строит пространство своих произведений по мифологическим принципам. Характерная особенность пространства в искусстве мастера – это введение в картины мифологизированных образов городов (Витебск, Париж, Иерусалим, Санкт-Петербург), а «знаковый» для его творчества мотив полета связан с неразделенностью бытового и бытийного, верха и низа, неба и земли, пространства зримого и умозрительного, его пространство распространяется вширь, но не вглубь. В мифе М. Шагала снимается граница между реальным и воображаемым: в одном пространстве существуют сказочные животные с телом рыбы и головой женщины и реальные люди из окружения мастера. Художник вводит свои собственные законы реальности: его герои поднимаются над землей, материя становится проницаемой, и сквозь живот беременной женщины «просвечивает» еще не рожденный младенец⁴⁷⁴.

Среди художественных мифологий начала XX века миф М. Шагала принципиально отличался особым восприятием времени. Большинство авангардных «космогоний» отрекались от исторического прошлого ради перманентной эстетической революции, каждое новое направление яростно отрицало достижения предыдущих и стремилось построить искусство (и мироздание) заново. М. Шагал никогда не отказывался ни от наследия прошлого, ни от исторической линии даже в рамках своих «космогоний». Именно этот имманентный «историзм» в дальнейшем сделал возможным сложение эпоса в творчестве мастера.

М. Шагал выделяется среди художников начала XX века и стремлением сохранить фигуративность, материальность и человеческую телесность в своем искусстве. Многие⁴⁷⁵ современники Шагала стремились творить как сама природа, но в результате такое стремление оборачивалось забвением природы, потерей связи с реальным миром. Показанный авангардом космос – это геометрические массы и цветовые пятна, здесь нет места обыкновенному человеку.

⁴⁷³ Художник не только широко использовал театральные и цирковые образы в своем творчестве, но и часто работал декоратором в театральных постановках от Московского еврейского камерного театра до Нью-Йоркского балета.

⁴⁷⁴ Шагал М. «Материнство (Беременная женщина)», (1912, Музей современного искусства, Нью-Йорк; 1913, Стедейлик музей, Амстердам).

⁴⁷⁵ Среди них были и исключения: к материальности Шагала были близки М. Ларионов и Н. Гончарова, которые в своей живописи ориентировались на русские примитивы и сохраняли важнейшую для них «вещественную компоненту» в своем творчестве.

Достигая своего апогея в «Черном квадрате» К. Малевича, это стремление разрушить привычный, ориентированный на человека, мир телесных форм привело в конечном итоге к вытеснению самого человека за пределы искусства.

Напротив, положение человека является значимой характеристикой художественной мифологии Шагала: человек у него слит с универсумом, он един с Космосом. Неизменно присутствующий во всех работах мастера бытовой план сохраняет утраченное «космическим творчеством» авангардистов антропное измерение. Эта особая антропная ориентированность шагаловского мифа впоследствии позволила ему сохранить и развить мифологическую линию в позднем творчестве.

В отличие от Шагала, в творчестве большинства авангардных художников космос оказывается отделен от обычного человека, на сцене мироздания остается лишь Творец-Художник, который выходит за пределы собственно человеческого и приобретает черты демиурга. «Художник – это прежде всего человек, который стремится за пределы человеческого»⁴⁷⁶, – писал Г. Аполлинер в 1909 году в работе «О живописи». Образ «всечеловека» К. Малевича и «утысячеренного человека» М. Цветаевой, «умноженный человек» Т. Маринетти – проявление совершенно нового видения человека, который уже не часть космоса, а его создатель. Однако космические силы, которыми стремится оперировать человек, в итоге поглощают его самого. Таким образом, титанизм авангарда начала XX века приводит к обесцениванию конкретного человека, человеческое теряется перед лицом всеобщего. Этот процесс впервые описывает Х.Ортега-и-Гассет в работе «Дегуманизация искусства». По словам философа, современный ему художник (то есть художник начала XX века, работа была написана в 1925 году) «ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее»⁴⁷⁷.

Если миф у Шагала возникает как продолжение уже разработанной его современниками мифологической линии в искусстве, то эпическое начало в живописи XX века – явление уникальное. Эпос в творчестве М. Шагала имеет два читаемых источника: философию истории в религии иудаизма и русское искусство середины-второй половины XIX века.

В иудаизме прошлое обладает сакральной ценностью, особое значение для еврейской культуры, не содержащей представления о потусторонней жизни после смерти, несут в себе понятия рода, предков, традиции, сопрягающие человека с временем и вечностью, увековечивающие его. В основе иудейской религии лежит текст Танаха, описывающий парадигмальное историческое прошлое. Традиционный образ жизни иудея целиком погружает

⁴⁷⁶ Цит. по: Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 26.

⁴⁷⁷ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. [Электронный документ] URL: <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt> (дата обращения: 12.08.15).

его в пространство памяти: это и праздники, отмечающие важнейшие события в истории народа, и особое отношение к семье, предкам. Связь с историческим прошлым в еврейской культуре ощущается как реальная, живая, кровная: каждый человек был связан с героями Танаха не только с помощью воспоминаний, но и прямой родственной связью, будучи их потомком. История праотцев народа – Авраама, Исаака и Иакова – оказывается началом семейной истории живущих ныне людей. Благодаря этой амбивалентности обыденного и бытийного в образе местечковых стариков Шагала видится пророк Илья, а библейские праотцы из его иллюстраций к Торе напоминают витебских раввинов⁴⁷⁸.

Еще одним важнейшим источником эпического в искусстве М. Шагала является русское искусство: художник продолжает решать задачи воплощения эпического, поставленные русским искусством в XIX веке. Русское искусство еще с начала XIX века находилось в поиске национального своеобразия, связанного прежде всего с исторической судьбой России. Необходимость опереться на «почву», ощущаемая художниками XIX века, – это, по сути, поиск непреложной ценностной базы, покоящейся на историческом основании. Русское искусство стремится к универсальному (особенно это очевидно в творчестве А. Иванова и В. Сурикова), и через него национальное начало в конечном итоге приходит к историческому, эпическому.

Реализация исторических интенций, заложенных русской и еврейской культурами, начинается после возвращения Шагала из Парижа в 1914 году. Первым историческим опытом мастера стала серия «витебских документов», созданных в 1914–1915 годах под влиянием событий Первой мировой войны. Фантастические образы вывернутой наизнанку ужасами войны вселенной перемежаются с умиротворенными городскими пейзажами Витебска и портретами его обитателей. Шагал стремится обобщить зарисовки из повседневного быта витеблян до уровня общечеловеческой истины. Уже здесь становится очевидна глубинная подоснова его историзма: мастер всегда исходит из человека, из его жизни, надежд и невзгод. Как и мифологизм, историзм М. Шагала несет в себе антропное начало. Однако в этих ранних работах постепенно зарождающееся эпическое начало еще не складывается в полноценный эпос и часто смешивается с мифологическим.

Эпическая проблематика получает развитие в творчестве 1920-х годов, в серии иллюстраций к «Мертвым душам» Н. Гоголя, а также в автобиографии художника. Содержание гоголевской поэмы было глубоко понято и выражено Шагалом. Как и у Гоголя, в интерпретации М. Шагала гротескное, балаганное, откровенно фантастическое перемежается с серьезными раздумьями об исторических судьбах русского народа, поданных в эпической форме.

⁴⁷⁸ Серия портретов раввинов, написанная М. Шагалом в 1914–1915 гг.

Если в более ранних произведениях эпическое и мифологическое существовало у Шагала достаточно обособленно, то к концу 1930-х годов мастер делает первые попытки слить эти два начала в синтетическом единстве. Эпос и миф достигают синтеза в созданном после Второй мировой войны цикле иллюстраций к Библии, известном под названием «Библейское послание Марка Шагала».

Середина XX столетия стала для мирового сообщества периодом глубокого ценностного кризиса. События Второй мировой войны привели к общей переоценке ценностей, в особенности даров прогресса: печи крематориев, ужасающая реальность концлагерей поставили под сомнение идеалы добра и справедливости, человечности и равенства. Моральные ориентиры начала века оказались бессильными перед лицом чудовищной исторической реальности, и первостепенной задачей философов послевоенного времени стала задача поиска нового ценностного базиса европейского общества и человеческого сознания в принципе.

Важнейшим предметом обсуждения становится тема времени, истории. Философы отказываются от оптимистичной прогрессистской концепции развития и стремятся переосмыслить историческое в новом ключе, рассматривая прошлое как источник универсальных общечеловеческих ценностей. История, казалось бы, навсегда упраздненная в начале XX века мифом, вновь становится важнейшим ориентиром культуры. Так, В. Беньямин рассматривает историю как источник суждений о настоящем, лишь свободный человек, по мнению философа, может свободно смотреть назад, а знание о прошлом – освобождает. В трудах К. Ясперса возвращение к истории становится одновременно возвращением к человеку. По мысли философа, история должна рассматриваться как универсальная и общечеловеческая, и только тогда ее уроки будут легитимны для всех и каждого. Поскольку послевоенные философия и искусство движутся в направлении признания важности именно общечеловеческого, универсального смысла истории, то оптимальной для них оказывается именно эпическая формула, в которой акцентируется ценностный характер истории.

Послевоенная культура ищет основания не только в истории, но и в природе, в естественном бытии человека, отстоящем от цивилизационных достижений. Рассматривая направление развития искусства в середине XX века, К. Леви-Стросс отмечал, что ««будущее искусства – если оно его вообще имеет, скорее в восстановлении контакта с природой в первозданном виде»⁴⁷⁹. Именно восстановление контакта с природой, преобразование космологического мифологизма начала XX века в мифологизм природный, естественный, становятся первостепенной задачей искусства второй половины 1940-х – 1950-х годов. В

⁴⁷⁹ Леви-Строс К. По поводу посмертной выставки одного художника // Эстетический логос. М.: ИФ АН, 1990. С. 116.

отличие от авангардистского миростроительства начала века, искусство середины столетия ищет пути воссоединения человека и природы (вспомним творчество У. Фолкнера), воспекает радость жизни и величие мироздания (как это делали П. Пикассо и Ф. Феллини). Вновь возрождается интерес к театру и цирку: С. Дали, Ф. Леже, А. Матисс и, конечно, сам М. Шагал обращаются в своем позднем творчестве к театрально-цирковым образам. Однако акценты вновь смещаются, и театральное начало становится прежде всего способом выражения оптимистического настроения и детски искреннего восторженного чувства радости бытия. Таким образом, «новый мифологизм» середины XX века оказывается близок тому варианту мифа, который М. Шагал предлагал в своем творчестве еще в начале века.

В «Библейском послании» М. Шагала реализуются обе описанные выше культурные тенденции: «новый мифологизм» и эпическая линия. Мастер оказывается рупором эпохи, оставаясь единственным художником, перенесшим разговор об истории и природном бытии в плоскость изобразительного искусства. Шагал разворачивает широкомасштабный мифопоэтический эпос, ставший итогом его творческой деятельности и посланием будущим поколениям.

Трактовка мастером исторического прошлого своего народа (то есть истории, рассказанной в Библии) как моральной истории всего человечества становится художественным выражением идей В. Бенямина, К. Ясперса и других философов, писавших о ценности прошлого. Библейская история выступает для Шагала одновременно и как история его народа и как абсолютная общезначимая шкала ценностей. Шагаловский цикл обращен ко всем людям на земле, поскольку затрагивает такую онтологически значимую тему как взаимоотношения человека и Бога. Именно общечеловеческий, универсальный, надрелигиозный характер прочтения М. Шагалом Библии отличает его произведение от работ современников и предшественников. Художник выходит за пределы национального и религиозного универсума.

Эпос позднего Шагала неотделим от мифа, это выделяет его творчество не только среди искусства современников, но и среди большинства философских работ об истории. Мифологизм «Библейского послания» связан с пантеизмом в изображении природного мира, который присутствовал уже в ранних работах мастера. Природа представлена мастером как одухотворенная, Бог присутствует не только в истории, но и в природе, в окружающем человека материальном мире. Наиболее показательны в этом отношении сцены с изображением Рая: именно в них явлен образ подлинного единства человека с миром природы, который, в свою очередь, наполнен присутствием Бога.

Важнейшим выводом диссертационного исследования стало положение о том, что в «Библейском послании» миф и эпос не противостоят друг другу, а достигают состояния синтеза.

В «Библейском послании» эпос и миф оказываются двумя гранями бытия, неразрывно связанными друг с другом. Парадоксальность этого синтетического единства заключается в том, что изначально миф и эпос противостоят друг другу как две кардинально противоположные формулы представления о бытии. Шагала удалось связать их, поскольку в его интерпретации и миф, и эпос в конечном итоге оказываются характеристиками человеческого существования, жизни. И не случайно шагаловский цикл открывает именно полотно, изображающее «Сотворение человека», которое в данном случае оказывается синонимично творению мира и истории. Из человека и его отношения к миру, природе и истории исходит мастер в своей трактовке библейского описания Бытия. Именно человек оказывается центром всей художественной системы Шагала. С создания человека начинается свой отсчет мироздания по Шагалу, а сакральная история представлена как равноправный диалог человека с Богом. Человек, униженный, раздробленный, практически уничтоженный в жерновах военной машины и утративший индивидуальность в безликих «массах» тоталитарных режимов, снова становится главной ценностью в образах «Библейского послания» М. Шагала.

К середине XX века человек-творец с его неповторимой индивидуальностью оказывается вытеснен победившей коллективной стихией и давлением жестких надличностных законов развития. Художник и писатель оказываются лишь проводниками некоего безликого импульса, который в данном случае выступает как сила бессознательного. «Исторический поворот» в философии и искусстве, о котором идет речь в настоящей работе, оказался лишь кратким мигом возвращения не только к мифу и истории, но и к человеку. В искусстве и философии, родившихся одновременно с «Посланием» Шагала, статус человека кардинально меняется: неопределенность, фрагментарность мышления, зыбкость бытия, утрата глубины и собственного «Я» устраняют антропологическое измерение из культуры. Антропологическое измерение становится одним из, еще одной точкой в бесконечном многообразии взглядов, человек теряется в пучине смыслов. Как верно заметил М. Фуко, «в наши дни мыслить можно лишь в пустом пространстве, где уже нет человека»⁴⁸⁰.

Как реакция на постмодернистское «забвение человека» в начале XXI века в культуре начинает формироваться так называемый антропный принцип: «речь идет об истине (идее, концепции, образе, конструкции и т.д.), сопряженной с универсальными целями и идеалами человека, иначе говоря, о гуманитарном оправдании науки и культуры»⁴⁸¹. Приводимая С. П. Батраковой формула «антропного принципа», соединяющего в себе одновременно антропоцентризм и космоцентризм, применима не только к искусству, но и к науке. С. Хокинг

⁴⁸⁰ Фуко М. Слова и вещи : археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. С. 362.

⁴⁸¹ Батракова С. Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. [Электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Batr/07.php (дата обращения: 20.07.15).

утверждает, что «мы видим Вселенную так, как мы видим, потому что мы существуем»⁴⁸², то есть космическое и антропное измерение неразделимо связаны. Антропный принцип можно обнаружить не только в науке или философии, но и в искусстве – именно эта формула исчерпывающе описывает специфику творчества М. Шагала.

Антропный принцип соединяет в себе новейшие знания о мире, необъятности вселенной, ее сложности и многообразии, с человеческим бытованием, соединяет космическое бытие и человеческий быт. Именно это делает М. Шагал: открытая в его творчестве связка быт-бытие оказывается ключевой для культуры конца XX – начала XIX веков.

⁴⁸² Хокинг С. Краткая история времен: От большого взрыва до черных дыр. СПб., 2001. С. 173.

Библиография

Источниковедческая база:

1. Бабель И. Собрание сочинений в 2 т. – М.: Альд, 2002. – 2 т.
2. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. – [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/b/bakst_l_n/text_0010oldorfo.shtml (дата обращения: 05.05.2015).
3. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 525 с.
4. Блок А. О современном состоянии русского символизма (По поводу доклада В.И. Иванова) // Блок А. Поэзия. Драммы. Проза. – М.: Олма-пресс, 2001. – С. 604-611.
5. Бубер М. М. Хасидские истории. – Иерусалим: Мосты культуры, 2004. – 376 с.
6. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 2 т. Т. 1. – М.: Полиграфресурсы, 1999. – 455 с.
7. Йозеф Р. Дороги еврейских скитаний. – [Электронный ресурс]. – URL: http://loveread.ws/read_book.php?id=35672&p=4 (дата обращения: 24.09.2014).
8. Луначарский А. Молодая Россия в Париже. Марк Шагал. – [Электронный ресурс]. – URL: http://bungalos.ru/b/lunacharskiy_ob_iskusstve_tom_2_russkoe_sovetskoe_iskusstvo/5 (дата обращения: 05.05.2015).
9. Маймонид. Книга заповедей. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://toldot.ru/tora/library/galaha-evreiskii-zakon/seferhamitzvot/> (дата обращения: 05.08.2013).
10. Маймонид. Мишне Тора, Законы раскаяния. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.shabat-shalom.info/books/Musar/Rambam_Hilhot_Tshuva.htm (дата обращения: 22.07.2013).
11. Маймонид. Путеводитель растерянных. – М.: Гешарим, 2010. – 565 с.
12. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. – СПб.: Азбука, 2004. – 544 с.
13. Муратов П. Выставка картин «Золотого руна» // Русское слово. – 1908. – № 81. – 6 апреля.
14. Пунин Н. Выставка современной живописи // Северные записки. – 1916. – № 12.
15. Репин И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям. – М.: Искусство, 1952.
16. Тарабукин Н. По художественным выставкам. I. Альтман, Шагал, Штернберг // Вестник искусств. – М., 1922. – № 5.
17. Феллини Ф. Делать фильм. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.e-reading.ws/chapter.php/141380/0/Fellini_-_Delat%27_fil%27m.html (дата обращения: 05.08.2013).
18. Флоренский П.А. Соч. в 2-х тт. – М.: Мысль, 1990. – 2 т.
19. Шагал М. Ангел над крышами. – М.: Современник, 1989. – 222 с.

20. Шагал М. З. Речь по случаю открытия музея 7 июля 1973 года, в день празднования 86-летия художника – [Электронный ресурс]. – URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/11> (дата обращения: 22.07.2013).
21. Шагал М. Мой мир. – М.: Текст, 2009. – 160 с.
22. Шагал М. Моя жизнь. – СПб.г: Азбука, 2013. – 240 с.
23. Шагал. М. Марк Шагал об искусстве и культуре: под ред. Б. Харшава. – М.: Текст, 2009.
24. Шолом-Алейхем. Стемпеню. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://knigger.com/texts.php?bid=23121&page=3> (дата обращения: 05.08.2013).
25. Buber M. The Legends of the Baal Shem. – N.J.: Princeton University Press, 1995. – 224 с.
26. Chagall M. Le Message d'Ulysse. – Paris: Editions de la Reunion des musees nationaux, 1980. – 66 с.

Справочная литература:

27. Аразакарян М.Ц. История Франции. – М.: Дрофа, 2005. – 474 с.
28. Бродский В. История искусства XIX века в Западной Европе. – М.: Искусство, 1936. – 34 с.
29. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. – М.: Современник, 1996. – 496 с.
30. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. – М.: Искусство, 1993. – 348 с.
31. Дубнов С. М. История евреев в Европе от начала их поселения до конца XVIII века. – М.: Гешарим, 2003. – 3 т.
32. Западная философия XIX века. – М.: Высшая школа, 2005. – 520 с.
33. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Искусство XIX века. – СПб.: Буланин, 2003–2004. – 700 с.
34. История русского искусства. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. – Т. X, кн. I. – 700 с.
35. Кандель Ф. Очерки времен и событий. Ч. 2: 1772–1882 гг. – М.: СП «Слово», 1992. – 295 с.
36. Мифы народов мира. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – 372 с.
37. Парфенов А.И. История культуры Нового и Новейшего времени. – Саратов: Из-во Саратовского университета, 2000. – 16 с.
38. Русская литература конца XIX – начала XX в. – М.: Наука, 1972. – 3 т.
39. Философия. Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.

Исследовательская литература:

40. Авангард в культуре XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 1304 с.
41. Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего Средневековья. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nsu.ru/filf/rpha/lib/averporiadok-kosmosa.pdf> (дата обращения: 08.06.2015).

42. Адашкина Н. Художественная теория русского авангарда: (К проблеме языка искусства) // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 1. – С. 20-30.
43. Адорно Т. В. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. – 363 с.
44. Алленов М. М. Василий Суриков. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.tphv-history.ru/books/allenov-vasiliy-surikov.html> (дата обращения: 05.08.2013).
45. Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И. Русское искусство X – начала XX века. – М.: Искусство, 1989. – 477 с.
46. Алпатов М.В. Матисс. Жизнь художника. – М.: Искусство, 1969. – 150 с.
47. Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. – М.: Искусство, 1963. – 424 с.
48. Амбруаз Воллар. Великий издатель великих художников. – М.: Рост медиа, 2012. – 192 с.
49. Анри Матисс. – М.: Галарт, 1993. – 368 с.
50. Антонян Ю.М. Миф и вечность. – М.: Логос, 2001. – 464 с.
51. Апчинская Н. В. Марк Шагал. Графика. – М.: Советский художник, 1990. – 224 с.
52. Апчинская Н.В. Библейское послание Марка Шагала // Истина и жизнь. – М., 2000. – Вып.4. – С. 52-63.
53. Апчинская Н.В. Марк Шагал. Портрет художника. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 207 с.
54. Апчинская Н.В. Образы цирка в творчестве Марка Шагала // Бюллетень Музея Марка Шагала. – Витебск, 2006. – Вып. 14. – С. 61-65.
55. Арендт Х. Истоки тоталитаризма. – М.: Центрком, 1996. – 337 с.
56. Афанасьев Ю.Н. Историзм против эклектики. – М.: Мысль, 1980. – 280 с.
57. Базам Л. Шагаловская шкатулка. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/13> (дата обращения: 05.08.2013).
58. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1994. – 616 с.
59. Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 312 с.
60. Батракова С. П. Театр-Мир и Мир-Театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – 288 с.
61. Батракова С. Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Batr/07.php (дата обращения: 05.08.2013).
62. Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. – М.: Наука, 2002. – 215с.
63. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература. 1975. – 504 с.

64. Бахтин М.М. Эпос и роман. – М.: Азбука, 2000. – 300 с.
65. Башляр Г. Введение в библию Шагала. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000338> (дата обращения: 05.08.2013).
66. Беньямин В. Историко-философские тезисы. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.left.ru/2001/7/benjamin.html> (дата обращения: 05.08.2013).
67. Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С. 81-90.
68. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7176> (дата обращения: 05.08.2013).
69. Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: Кучково поле, 1995. – 194 с.
70. Бердяев Н. А. Душа России // Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX в. и нач. XX в. – М.: Шевчук, 2000. – 542 с.
71. Бердяев Н. А. Кризис искусства. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
72. Бердяев Н.А. Смысл творчества. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/tvorch/10.html> (дата обращения: 05.08.2013).
73. Березанская М.Д. Синтез эпоса и мифа в «Библейском послании» Марка Шагала // Человек. 2015. № 3. Москва: Наука С. 122-131.
74. Березанская М.Д. Театральное начало в художественной мифологии Марка Шагала // Вопросы театра. 2014. № 1-2 (Вып. XV). М.: PROSCAENIUM. 241 – 266.
75. Березанская М.Д. Традиции русской исторической живописи XIX века в творчестве М. З. Шагала // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 10 (36): в 2-х ч. Ч. I. Тамбов: Грамота. С. 29-32.
76. Бернштейн Б. Визуальный образ и мир искусства. – СПб.: ИД Петрополис, 2006. – 566 с.
77. Блок М. Апология истории. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.lib.ru/FILOSOF/BLOK_M/apologia.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 24.09.2014).
78. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века. – М.: Наука, 1987. – 320 с.
79. Бохм-Дучен М. Шагал и вопрос о еврейском искусстве в революционной России // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI-IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). – Витебск, 2004. – С. 8-15.
80. Бубер М. Избранные произведения. – Иерусалим: Библиотека-Алия, 1989. – 345 с.

81. Бычков В.В. Миф в пространстве художественной символизации. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=823&Itemid=52 (дата обращения: 24.09.2014).
82. Вайман С. Т. Параметры эстетической мысли: Историзм. Метод. – М.: Гос. институт искусствознания, 1997. – 247 с.
83. Васильева Г.Л. Изобразительное искусство. – М.: Академпроект, 2007. – 528 с.
84. Вейнберг Й. Введение в Танах. – М.: Мосты культуры, 2002. – 432 с.
85. Великая утопия. Русский и советский авангард: 1915–1932. Кат. выст. – М.: Галарт, 1993. – 831 с.
86. Великие художники. Фернан Леже. – Киев: Игломоосс Юкрейн, 2005. – 32 с.
87. Вентури Л. Импрессионизм. – Л.: Искусство, 1969. – 212 с.
88. Вентури Л. От Мане до Лотрека. – М.: Искусство, 1958. – 198 с.
89. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1965. – 214 с.
90. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
91. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2008. – 288 с.
92. Герман М. Парижская школа. – М.: Слово, 2003. – 272 с.
93. Гершом Ш. Вальтер Бенъямин и его ангел. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/benjamin05.html> (дата обращения: 05.08.2013).
94. Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 400 с.
95. Глазычев В.Л. Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве. – М.: Советский художник, 1989. – 416 с.
96. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М.: Наука, 1987. – 218 с.
97. Грабарь И. Выставка современного французского искусства. Парижская школа // Красная панорама. – 1928. – № 41. – С. 11-12.
98. Гринвальд Я. Михозлс. – М.: Огиз, Госиздательство «Дер Эмес», 1948. – 96 с.
99. Гройс Б.Е. Искусство утопии. – М.: Художественный журнал, 2003. – 321 с.
100. Гюрбнер Ф.М. Экспрессионизм. – М.: Искусство, 1996. – 216 с.
101. Дар бесценный (каталог выставки А. Матисса). – СПб.: Издательство государственного Эрмитажа, 2005. – 120 с.
102. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб.: Петрополис, 1999. – 238 с.
103. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. – М.: Три квадрата, 2004. – 6 т.
104. Дмитриева Н. А. Врубель. – М.: Художник, 1990. – 140 с.

105. Дмитриева Н. А. Пикассо. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/dmitrieva-picasso15.html> (дата обращения: 05.08.2013).
106. Дурылин С. Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. – М.: Мусагет, 1913. – 68 с.
107. Духан И.Н. «Реконструкция времени» как философия классического формообразования // Философские науки (Москва). – 2009. – № 12. – С. 76-92.
108. Духан И.Н. Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент. – [Электронный ресурс]. – URL: http://loveread.ws/read_book.php?id=35672&p=4 (дата обращения: 24.05.2015).
109. Духан И.Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века. – Минск: БГУ, 2010. – 214 с.
110. Духан И.Н. Эммануэль Левинас и возможность искусства // Кафоликия. Сб. научн. Трудов / Под ред. А. В. Данилова. – Минск, 2009. – С. 104-111.
111. Дымшиц В.А. Рассуждение о еврейском искусстве // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства. – М.: Дом еврейской книги, 2003. – С. 85–94.
112. Дягилев и его эпоха. – СПб.: Palace Editions, 2001. – 320 с.
113. Евреинов Н. Н. Азазел и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. – Л.: Academia, 1924. – 202 с.
114. Жиру М. Искусство во Франции с 1900 по 1930 // Москва-Париж. 1900–1930. – М.: Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду, 1981. – 400 с.
115. Зайцев Г.Б. Зарубежное изобразительное искусство XIX–XX веков: взгляд на развитие. – Екатеринбург: Бакультинформ, 1997. – 160 с.
116. Земсков В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес: Очерк творчества. – М.: Художественная литература, 1986. – 224 с.
117. Зингерман Б. И. Парижская школа. – М.: Союзтеатр, 1993. – 358 с.
118. Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. – М.: ГИТИС, 2007. – 463 с.
119. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
120. Иерушалми И. Х. Захор. Еврейская история и еврейская память. – М.: Мосты культуры, 2004. – 231 с.
121. Искусство Западной Европы XVII–XX веков. – М.: Искусство, 1988. – 284 с.
122. История и коллективная память. Сборник статей по еврейской историографии. – М., Иерусалим: Мосты культуры, 2008. – 232 с.
123. История изобразительного искусства: философские основания. – Красноярск: КГУ, 1990. – 132 с.

124. Казовский Г.И. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. – М.: Имадж, 1992. – 153 с.
125. Казовский Г.И. Художники Культур-Лиги. – М.: Гешарим, 2003. – 344 с.
126. Казовский Г.И. Еврейский художник на рубеже веков. Статья М. Л. Маймона. Кто виноват? // Вестник Еврейского университета в Москве. – 1993. – №2. – С. 126-131.
127. Калитина Н.Н. Встречи с искусством Франции. – Л.; М.: Искусство, 1963. – 159 с.
128. Каменский А.А. Марк Шагал и Россия. – М.: Знание, 1988. – 56 с.
129. Каменский А.А. Марк Шагал. Художник из России. – М.: Трилистник, 2008. – 304 с.
130. Канетти Э. Превращение // Проблемы человека в западной философии. – М.: Наука, 1988. – 552 с.
131. Канон и свобода: проблемы еврейского пластического искусства. – М.: Дом еврейской книги, 2003. – 136 с.
132. Кассирер Э. Философия символических форм, том 2: Мифологическое мышление. Основные черты морфологии мифа Пространство, время и число. – [Электронный ресурс]. – URL: http://society.polbu.ru/kassirer_symbolphilii/ch06_iii.html (дата обращения: 05.09.2014).
133. Ковельман А.Б. Эллинизм и еврейская культура. – М.: Гешарим, 2007. – 221 с.
134. Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.03/ Корнилова Е.Н. – М., 2002. – 281 с.
135. Кошут Дж. Искусство после философии. – [Электронный ресурс]. – URL: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (дата обращения: 22.07.2013).
136. Крамп А. Вклад Марка Шагала в искусство театра. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.chagal-vitebsk.com/node/125> (дата обращения: 15.09.2014).
137. Кристиан Дж. Символисты и декаденты. – М.: Искусство, 2001. – 92 с.
138. Крючкова В. Пикассо: от «Парада» до «Герники». – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-ot-parada-do-gerniki2.html> (дата обращения: 13.01.2014).
139. Крючкова В.А. Кубизм. Орфизм. Пуризм. – М.: Мысль, 2000. – 174 с.
140. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 272 с.
141. Куликова И.С. Экспрессионизм в искусстве. – М.: Искусство, 1999. – 335 с.
142. Куликова Н.С. Философия и искусство модернизма. – М.: ИЗО, 1890. – 272 с.
143. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 211 с.
144. Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.

145. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.: Академический проект, 2008. – 395 с.
146. Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард. – [Электронный ресурс]. – URL: http://abuss.narod.ru/Biblio/lyotard_sublime.htm (дата обращения: 05.08.2013).
147. Лисневский М. Стекланные палитры: иерусалимские витражи Марка Шагала. – Иерусалим: Филобиблион, 2005. – 40 с.
148. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 429 с.
149. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Издательство Московского университета, 1982. – 480 с.
150. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 320 с.
151. Люблинский С. Социализм и искусство. – СПб.: Энергия, 1907. – 30 с.
152. Мальцев В. Марк Шагал – художник театра (1918–1922 гг., Витебск – Москва). – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.chagal-vitebsk.com/node/87> (дата обращения: 05.08.2013).
153. Марк Шагал – книжный иллюстратор. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1987. – 85 с.
154. Марк Шагал и Петербург. К 125-летию со дня рождения художника. – СПб.: Европейский дом, 2013. – 272 с.
155. Марк Шагал. – М.: МАГМА, 2011. – 80 с.
156. Марк Шагал. Истоки творческого языка художника (К 125-летию со дня рождения). – М.: ГТГ, 2012. – 218 с.
157. Марк Шагал. К 100-летию со дня рождения. Живопись и графика из французских и советских музеев и личных коллекций. Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1987. – 80 с.
158. Материалы I-V Шагаловских дней в Витебске (1991– 1995). – Витебск: издатель Н. А. Паньков, 1996. – 218 с.
159. Матич О. Новое религиозное сознание и fin de siecle в России. – М.: НЛЮ, 2008. – 400 с.
160. Мелетинский Е.В. Поэтика мифа. Восточная литература. – М.: РАН, 2006. – 400 с.
161. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 407 с.
162. Мельников Д.Н. Другое время в философии Эммануэля Левинаса // Мир человека. – 2009. – №1. – С.63-73.
163. Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
164. Мириманов В. Искусство и миф. – М.: Согласие, 1997. – 328 с.
165. Михайлов А.В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 912 с.
166. Мухин А. С. Витражи Марка Шагала в Реймском соборе // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение русского зарубежья. – СПб., 2008. – 648 с.

167. Направления и течения от импрессионизма до наших дней. – СПб.: Кристалл, 2006. – 192с.
168. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.ru/NICSHE/razmyshleniya1.txt> (дата обращения: 05.08.2013).
169. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.philosophy.ru/library/nietzsche/tragoedie.html>(дата обращения: 05.08.2013).
170. Нойбер Л. Философия истории Вальтера Беньямина. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.aitrus.info/node/2082> (дата обращения: 05.08.2013).
171. Носенко Е. Еврейские праздники в контексте народной культуры. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.berkovich-zametki.com/Nomer20/Nosenko2.htm> (дата обращения: 05.08.2013).
172. Общественно-политическая мысль в Европе в конце XIII – начале XX веков. – М.: Наука, 1987. – 252 с.
173. Ортега – и Гассет Х. Размышления о Дон Кихоте. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.philosophy.ru/library/ortega/02/0.html>(дата обращения: 05.08.2013).
174. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://philosophy.ru/library/ortega/dehume.html>(дата обращения: 05.08.2013).
175. Парижская школа. – М.: Сканрус , 2011. – 304 с.
176. Петровский И. Цирк и церковь Гарсиа Маркеса // Наука и религия. – 1987. – № 1. – С. 52–56.
177. Пикассо: отражение-метаморфозы. – М.: Сканрус, 2004. – 140 с.
178. Пичот А. Театр-Музей Дали в Фигерасе. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mir-dali.ru/library/teatr-musey-dali-v-figerase2.html> (дата обращения: 05.08.2013).
179. Подорога В.А. Память и забвение. Т.В. Адорно и время «после Освенцима». – – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2527> (дата обращения: 05.08.2013).
180. Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1970. – 411 с.
181. Полевой В.М. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. – М.: Сов. художник, 1989. – 452 с.
182. Пospelов Г. Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. – М.: Наука, 1999. – 199 с.
183. Пospelов Г.Г. Бубновый валет. Прimitив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М.: Пинакотека, 2008. – 288 с.
184. Раздольская В.И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 368 с.
185. Ракитин В. И. Марк Шагал. 1887–1985. – М.: Искусство-XXI век, 2010. – 472 с.

186. Рассел Б. История западной философии. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 991 с.
187. Романовская Т. Б. Наука XIX-XX веков в контексте истории культуры. – М.: Наука, 1995. – 144 с.
188. Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись 17 века. – М.: Искусство: 1989. – 288 с.
189. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М: Аграф, 1997. – 384 с.
190. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX в. и нач. XX в. – М.: Шевчук, 2000. – 538 с.
191. Русская художественная культура второй половины XIX века: Картины мира. – М., 1991. – 392 с.
192. Русский авангард 1910-х 1920-х годов и театр. – СПб.: Наука, 2000. – 118 с.
193. Русский авангард начала XX века. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 96 с.
194. Русский авангард: Изобразительное искусство. Литература. Театр: Хрестоматия / Сост.: Загянская Г. А., Иванова М. С., Исаева Е. И. – М.: ГИТИС, 2007. – 336 с.
195. Русский футуризм: стихи, статьи, воспоминания. – СПб.: Полиграф, 2009.
196. Рыбак И. Арансон Б. Размышления художника. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page_show_ru.php?id=2273 (дата обращения 27.06.13).
197. Сало У. Барон. Социальная и религиозная история евреев. Т.1. Древний мир: до зарождения христианства. – М.: Книжники, 2012. – 496 с.
198. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 320 с.
199. Сарабьянов Д. Русский и немецкий авангард 1910-1920-х годов во главе международного авангардного движения // Каталог выставки Москва – Берлин. – М.: Галарт, 1996. – 709 с.
200. Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. – М.: Искусство-XXI век, 2003. – 296 с.
201. Сарабьянов Д.В. Русское искусство // Москва-Париж. 1900–1930 в 2 т. – М.: Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду, 1981. – Т. 1. – 382 с.
202. Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. – М.: Искусство, 1993. – 414 с.
203. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. – М.: Искусствознание, 1998. – 432 с.
204. Сартр Ж. П. Бытие и ничто. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.psylib.org.ua/books/sartr03/index.htm> (дата обращения: 13.01.2014).

205. Свидерская М. И. История, историческое, «историзм» в культуре XIX века. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://sviderskaya.philos.msu.ru/index.php?id=1191>
206. Свингларст Э. Сальвадор Дали. Исследуя иррациональное. – Минск: Белфакс, 2000. – 128 с.
207. Сорокина И., Саган И. Пространства в живописи русского авангарда начала XX века. – СПб.: Астерион, 2014. – 96 с.
208. Стасов В.В. Избранные произведения в 2 т. – М.: Искусство, 1952. – Т. 2. – 2 т.
209. Стеблин-Каменский М.И. Миф. Пространство и время в эддических мифах. – [Электронный ресурс]. – URL: http://ulfdalir.narod.ru/literature/Steblyn_M_Myth/space.htm (дата обращения: 05.09.2014).
210. Степанян К.А. Анализ проблематики и стиля романов У. Фолкнера // Вестник обществ. наук. – 1976. – №1. – С. 31-41.
211. Тамарченко Н. Д. Эпика// Теоретическая поэтика: понятия и определения. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/index.php (дата обращения: 05.08.2013).
212. Телушкин И. Еврейский мир. – М.: Мосты культуры, 2005. – 592 с.
213. Тертерян И.А. Человек мифотворящий: о литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. – М.: Советский писатель, 1988. – 557 с.
214. Турчин В. Образ двадцатого в прошлом и настоящем. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 647 с.
215. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Издательство МГУ, 1993. – 248 с.
216. Уайтхед А. Избранные работы по философии. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.
217. Фейнберг Е.Л. Кибернетика, логика, искусство. – М.: Радио и связь, 1981. – 145 с.
218. Фрезер Дж. Золотая ветвь. – М.: Политиздат, 1980. – 704 с.
219. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Восточная литература, 1998. – 800 с.
220. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сэд, 1994. – 406 с.
221. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект. – URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php (дата обращения: 05.09.2014).
222. Хайдеггер М. Исток художественного творения. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000282/index.shtml> (дата обращения: 05.08.2013).
223. Хмельницкая Л.В. Марк Шагал и Витебск. – Минск: УП «РИФТУР», 2013. – 496 с.
224. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. – М.: Медиум, 1997. – 310 с.
225. Хренов Н.А. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе // Миф и художественное сознание XX века. – М.: Канон-плюс, 2011. – 686 с.

226. Хуан Миро, 1893–1983. – М.: Palace editions, 2004. – 144 с.
227. Хуан Миро. Образы. – М.: ММОМА, 2013. – 248 с.
228. Художественные модели мироздания. – М.: НИИ РАХ, 1997. – 400 с.
229. Хюбнер К. Истина мифа. – [Электронный ресурс]. – URL:
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Hubn/01.php (дата обращения: 05.08.2013).
230. Шагал. Возвращение мастера: по материалам выставки в Москве к 100-летию со дня рождения художника. – М.: Советский художник, 1988. – 328 с.
231. Шатских А.С. Евреи в русском авангарде // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). – Витебск, 2004. – С. 102–115.
232. Шатских А.С. Марк Шагал. Творящая ностальгия // Наше наследие. –1995.–№ 34. С. 8–115.
233. Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 256 с.
234. Шеллинг Ф. Философия искусства. – [Электронный ресурс]. – URL:
<http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000446/st008.shtml> (дата обращения: 05.08.2013).
235. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Иерусалим, 1989. – 2 т.
236. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике – [Электронный ресурс]. – URL:
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/eko_isk/03.php (дата обращения: 22.07.2013).
237. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академический Проект, 2000. – 222 с.
238. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – СПб.: Алетейя, 1998. – 250 с.
239. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
240. Эфрос А. Профили: очерки о русских художниках. – М.: Азбука-классика, 2007. – 320 с.
241. Эфрос А. Художники театра Грановского // Искусство. – 1928. – №1–2. С. 62–64.
242. Эфрос А., Тугенхольд Я. Искусство Марка Шагала. – М.: Геликон, 1918. – 56 с.
243. Яворская Н.В. Западноевропейское искусство XIX века. – М.: Искусство, 1963. – 178 с.
244. Якимович Е.А. Живопись и фотография во Франции во второй половине XIX века. – М.: МАКС Пресс, 2001. – 71 с.
245. Ясперс К. Истоки истории и ее цель. – [Электронный ресурс]. – URL:
http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/filosofija_istorii/jaspers_istoki_istorii/29-1-0-4108 (дата обращения: 05.08.2013).
246. Alexander S. Marc Chagall. London: Cassell, 1979. – 526 p.
247. Amishai-Maisels Z. Chagall's Jewish in-Jokes // Journal of Jewish Art. 1978. – Vol. 5. – P. 76–93.
248. Amishai-Maisels Z. The Jewish Jesus // Journal of Jewish Art. 1982. – Vol. 9. – P. 84–104.

249. Amishai-Maisels Z. Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery // Ruth Apter-Gabriel (ed.). Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1918. Jerusalem: Israel Museum, 1987. – P. 78-80.
250. Amishai-Maisels Z. Chagall and the Kneset. New York: Tudor, 1973.
251. Amishai-Maisels Z. Chagall's White Crucifixion. Chicago Art Institute Bulletin, vol. 17, n. 2, 1991.
252. Art, culture and national identity in Fin-de-Siecle Europe. – Cambridge: Cambridge university press, 2003. – 314 p.
253. Baal-Teshuva J. Chagall A Retrospective. New York: Artists Right Society, 1995. – 374 p.
254. Barglow R. The Angel of History: Walter Benjamin's Vision of Hope and Despair – URL: http://www.barglow.com/angel_of_history.htm(дата обращения: 09.08.2014).
255. Barr J. Biblical Words for Time. – London: Wipf & Stock Pub, 1969. – 224 p.
256. Bauman Z. Modernity and the Holocaust. – Cambridge: Polity Press, 1991. – 224 p.
257. Bird A. A History of Russian Painting. Oxford: Phaidon, 1987. – 303 p.
258. Buber M. Hasidism and Modern Man – NY: Harper, 1958. – 260 p.
259. Cassou J. Chagall. – London: Thames and Hudson, 1965. – 286 p.
260. Chagall Marc The Jerusalem windows. – NY, 1996. – 98 p.
261. Chagall: stained glass coloring book. Mineola. – (NY): Dover publ., 2000. – 16 p.
262. Compton S. Chagall. – London: Royal Academy of Arts, 1985. – 280 p.
263. Cooper J. The Child in Jewish History. New York: Jason Aronson Inc., 1996. – 450 p.
264. Emert Ph. R. Marc Chagall. – Detroit: Lucent Books, 2013. – 128 p.
265. Fraquelli S. Chagall: modern master. – NY: Abrams, 2013. – 220 p.
266. Friedman M. Icon Painting and Russian Popular Art as Sources for Some Works by Chagall // Journal of Jewish Art. – 1978. – Vol. 5. – P. 94–107.
267. Friedman M. Metamorphosis in Chagall – The Creation of Man // Norms and Variations in Art: Essays in Honor of Moshe Barasch. Jerusalem: Magnes Press, 1983.
268. Friedman M. Chagall's Jerusalem. Jewish Art, vol. 23-24: The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art, 1997-1998.
269. Goodman S.T. Chagall: love, war, and exile. – New Haven, Conn.: Yale University Press, 2013. – 148 p.
270. Harshav B. Marc Chagall and the Jewish Theater. – NY: Guggenheim Museum, 1994. – 208 p.
271. Harshav B. Marc Chagall on Art and Culture. – Stanford, Stanford University Press, 2003.– 240p.
272. Harshav B. Marc Chagall: The Lost Jewish World. New York: Rizzoli, 2006. – 272 p.
273. Kampf A. Chagall to Kitaj: Jewish Experience in 20th century Art. – London: Barbican Art Gallery, 1990. – 208 p.

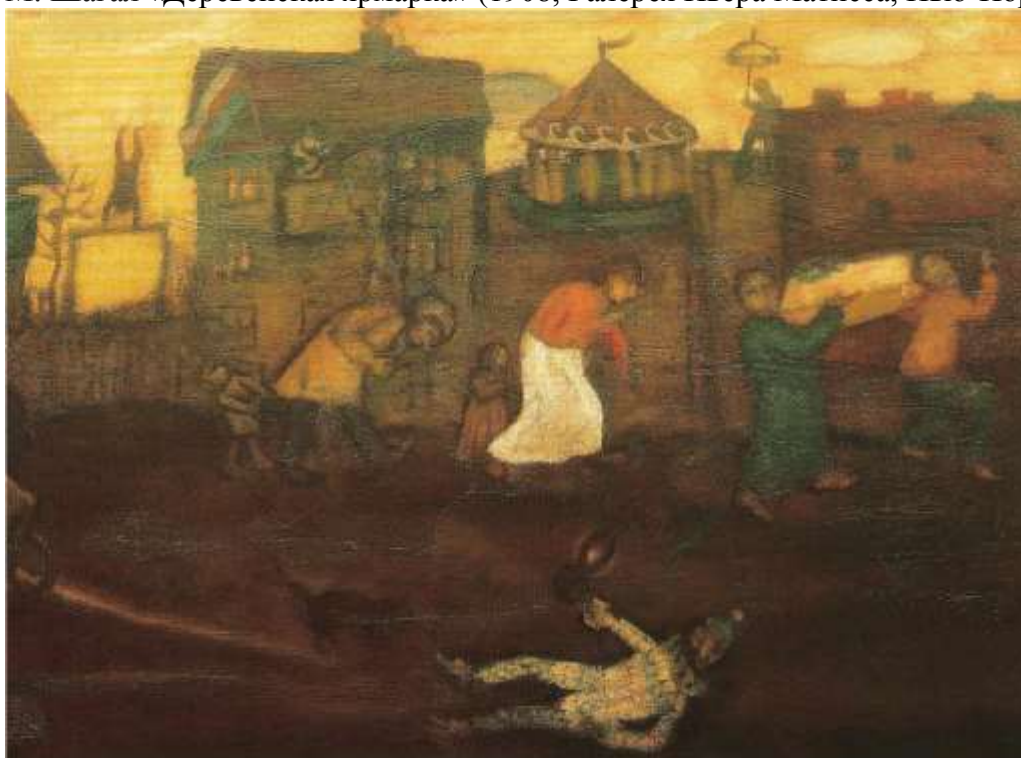
274. Lassaigne J. Chagall. – Paris: Maeght, 1957. – 13 p.
275. Leymarie J. Chagall M. The Jerusalem windows. – NY, 1962. – 89 p.
276. Marc Chagall: early works from Russian collections. – NY: Jewish museum; Lingfield, Surrey: Third Millennium publ., 2001. – 112 p.
277. Marchand A. L'art après la guerre // Caliers de l'art sacré. – 1946. – № 7.
278. Meslay O. Chagall: Beyond Color. – Dallas, Texas: Dallas Museum of Art, 2013. – 54 p.
279. Meyer F. Marc Chagall. Leben und Werk. – Koln, 1961. – 775 p.
280. Nathans B. Beyond the Pale: the Jewish encounter with late imperial Russia. – Berkeley: University of California Press, 2004. – 441 p.
281. Neumann E. A note on Marc Chagall/Art and the creative unconscious: four essays. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974. – 232 p.
282. Pessach G. Landscape of the Bible: Sacred scenes in European Master Paintings. Jerusalem: The Israel Museum, 2000. – 142 p.
283. Primitivism and Twentieth Century Art. A documentary history. – Berkeley: University of California Press, 2003. – 491 p.
284. Provoyeur P. Marc Chagall. Biblical Interpretations. – NY: Alpine Fine Arts, 1983. – 259 p.
285. Rajner M. Chagall's Fiddler Ars Judaica // The Bar-Ilan Journal of Jewish Art. – 2005. – Vol. 1. P. 117–132.
286. Rubin William. Modern Sacred Art and the Church of Assy. New York: Columbia University Press, 1961. – 185 p.
287. Rufus J. Studies in Mystical Religion. – London: MacMillan, 1909. – 556 p.
288. Salmon A. Chagall. – Paris: Editions des Chroniques du jour, 1928. – 44 p.
289. Smith E.L. Modern masters: Chagall, Leger, Matisse, Modigliani and Picasso. – NY: Hammer Galleries, 2011. – 240 p.
290. Sorlier Ch. The Ceramics and Sculptures of Chagall. Monaco: Andre Sauret, 1972. – 250 p.
291. Struma D. Politics and the New Mythology: the turn to Late Romanticism // The Cambridge companion to German Idealism. – Cambridge University press, 2000. – 324 p.
292. Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art (1912–1918). – Jerusalem: Israel Museum, 1987. – 262 p.
293. Venturi L. Marc Chagall. Etude biographique et critique. – Genève: Skira, 1956. – 122 p.
294. Venturi L. Modern painters. Modern painters. – NY: Scribner, 1947. – 340 p.
295. Werner A. Epstein, Chagall and Image of Jesus. Judaism, vol. 8, hiver 1959. – P. 45-60.
296. Wulkschlager J. Chagall: Love and Exile. London: Penguin Books Limited, 2010. – 642 p.

Приложение (иллюстрации) Приложение (иллюстрации)

1. М. Шагал «Музыка» (ГТГ, Москва. 1920)



2. М. Шагал «Деревенская ярмарка» (1908, Галерея Пьера Матисса, Нью-Йорк)



3. М. Дюшан «Джоконда» («L.H.O.O.Q.», 1919)



4. П. Пикассо «Портрет Ольги Хохловой» (1918, Музей Пикассо, Париж)



5. М. Шагал «Свадьба» (1911, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж)



6. М. Шагал «Беременная» (1913, Стейдлик музей, Амстердам)



7. Божией Матери Знамение, русская икона с первой четверти XVIII-го в. иконостас Преображенской церкви Кижского монастыря.



8. М. Шагал «Двойной портрет с бокалом вина» (1917, Музей современного искусства Центр Жоржа Помпиду, Париж)



9. М. Шагал «Смерть» («Покойник»), 1908, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж)



10. М. Шагал «Желтая комната» (1911)

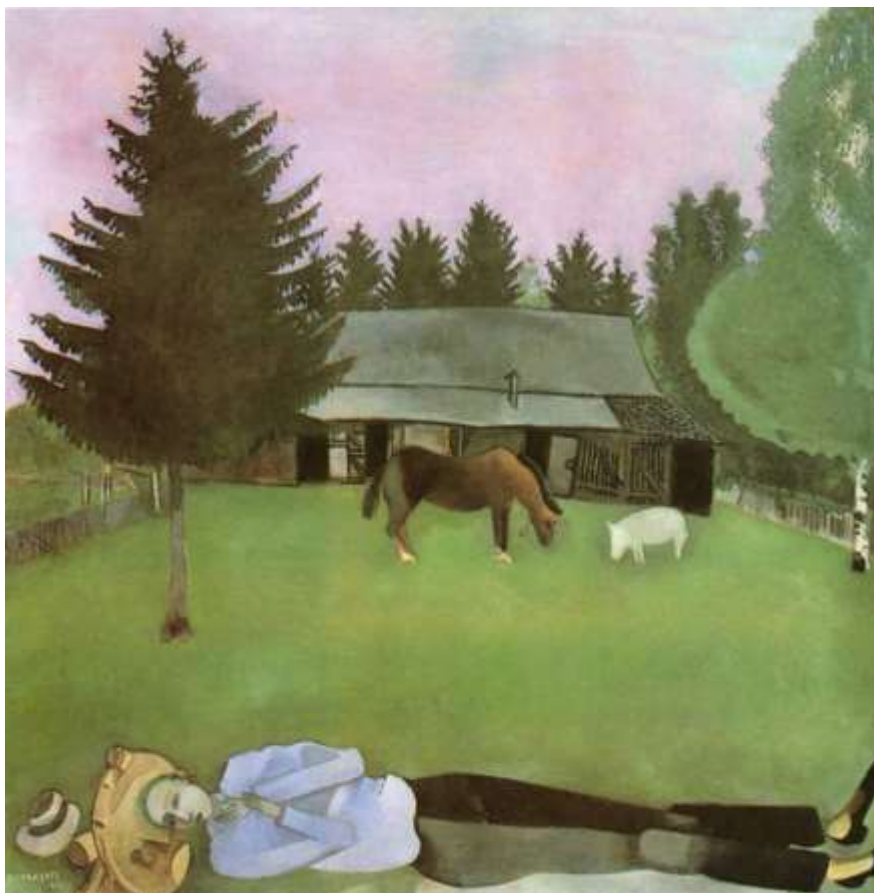


11. М. Шагал «Я и деревня» (1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк).



11 I and the Village (1911)

12. М. Шагал «Лежащий поэт» (1915, Галерея Тейт, Лондон)



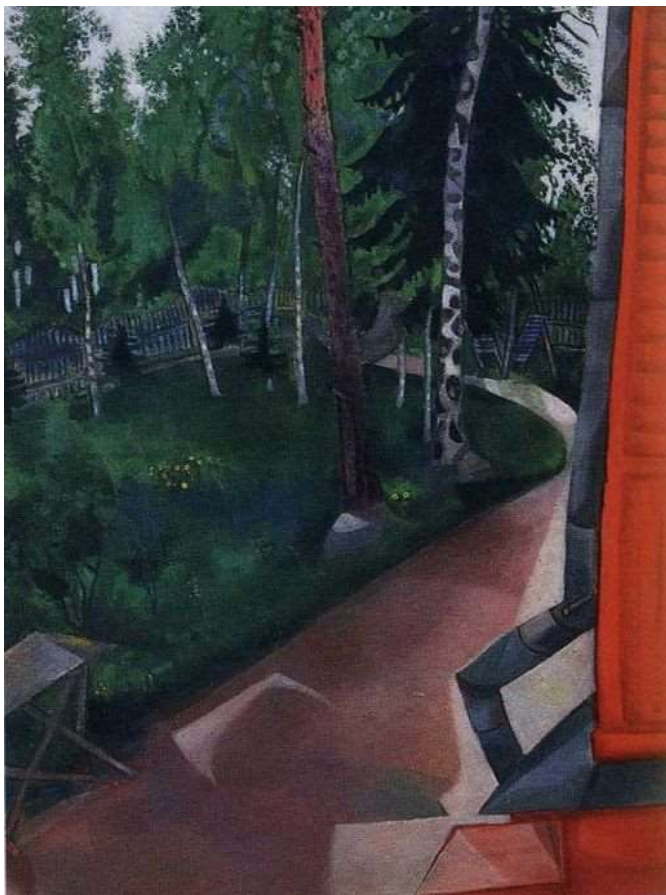
13. М. Шагал «Ландыши» (1916, ГТГ)



14. М. Шагал «Окно на даче» (1915, ГТГ)



15. М. Шагал «Дача» (1917, Государственная картинная галерея Армении, Ереван)



16. М. Шагал «Интерьер с цветами» (1917, Музей-квартира И. Бродского, Санкт-Петербург)



17. М. Шагал «Женщина и свиньи»



18. М. Шагал «Рождение» (1910, Цюрих, Кунстхаус)



10 Birth (1910)

19. М. Шагал «Адам и Ева» (1910, частное собрание, Нью-Йорк)



38. Adam and Eve (1910)

20. М. Шагал «Посвящение Аполлинеру» (Стеделик Ван Аббе Музеум, Эйндховен, Нидерланды, 1911-12)



22. Homage to Apollinaire (1911-12)

21. М. Шагал «России, ослам и другим» (1911, Национальный музей современного искусства, центр Жоржа Помпиду, Париж)



22. М. Шагал «Святой извозчик под Витебском» (1911, частное собрание)



23. М. Шагал «Над Витебском» (1914, частное собрание)



24. М. Шагал «С днем рождения!» (1915, музей современного искусства, Нью-Йорк)



48 The Birthday (1915)

25. М. Шагал «Падение Икара» (1975, Центр Жоржа Помпиду, Париж)



26. М. Шагал «Мать у русской печи» (1914)



27. М. Шагал «Взгляд из окна в Витебске» (1908, Санкт-Петербург. Собрание З. Гордеевой)



28. М. Шагал «Влюбленные над городом» (1915, ГТГ)



29. М. Шагал «Зеркало» (1915, ГРМ)



30. М. Шагал «Автопортрет с семью пальцами» (1912-1913, Стеделийк музей, Амстердам)



31. М. Шагал «Париж из окна моей мастерской» (1913, Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк)



32. М. Шагал «Автопортрет с кистями» (1909, собрание Норден-Вестфален)



33. М. Шагал «Введение в новый национальный театр» (1920, ГТГ, Москва)



34. М. Шагал «Музыка» (1920, ГТГ, Москва)



35. М. Шагал «Танец» (1920, ГТГ, Москва)



36. М. Шагал «Театр» (1920, ГТГ, Москва)



37. М. Шагал «Литература» (1920, ГТГ, Москва)



38. М. Шагал «Любовь на сцене» (1920, ГТГ, Москва)



39. М. Шагал «Наездница» (1931, Государственный музей, Амстердам)



40. М. Шагал «Революция» (1937, Париж, Центр Ж. Помпиду)



41. К. Брюллов «Последний день Помпеи» (1830-1833)



42. К. Брюллов «Смерть Инессы де Кастро» (1834)



43. А. Иванов «Явление Христа народу» (1837-1857, ГТГ)



44. И. Левитан «Владимирка» (1891)



45. И. Крамской «Христос в пустыне» (1872, ГТГ)



46. Н. Ге «Что есть истина?» (1890, ГТГ).



47. И. Репин «Крестный ход в дубовом лесу. Явленная икона» (1877-1924, городская галерея в Градец-Кралове, Чехия)



48. И. Репин «Крестный ход в Курской губернии» (1881-1883, ГТГ)



49. М. Шагал «Ворота еврейского кладбища» (1917, частное собрание, Париж)



50. И. Пэн «Развод» (1907)



51. М. Маймон «Марраны» («Тайный седер в Испании времен Инквизиции», 1893)



52. М. Шагал «Аптека в Витебске» (1914, частное собрание, Москва)



53. М. Шагал «Дом в местечке Лиозно» (1914, ГТГ)



54. М. Шагал «Праздник кушей» (Раввин с лимоном, 1914, Кунстзаммлюнг, Дюссельдорф)



45. Feast Day (Rabbi with Lemon) (1914)

55. М. Шагал «Зеленый еврей» (1914, Художественный музей, Базель)



56. М. Шагал «Красный еврей» (1914, ГРМ)



57. М. Шагал «Раненый солдат» (1914, ГТГ)



58. М. Шагал «Война» (1914, Гос. Музей им. Луначарского, Краснодар)



59. М. Шагал «Часы» (1914, ГТГ)



60. М. Шагал Иллюстрации к «Мертвым душам» Н. Гоголя (1923-1927). «Бал у губернатора»



61. М. Шагал Иллюстрации к «Мертвым душам» Н. Гоголя (1923-1927). «По дороге к Собакевичу»



62. М. Шагал Иллюстрации к «Мертвым душам» Н. Гоголя (1923-1927). «Прощание Чичикова с Маниловым»



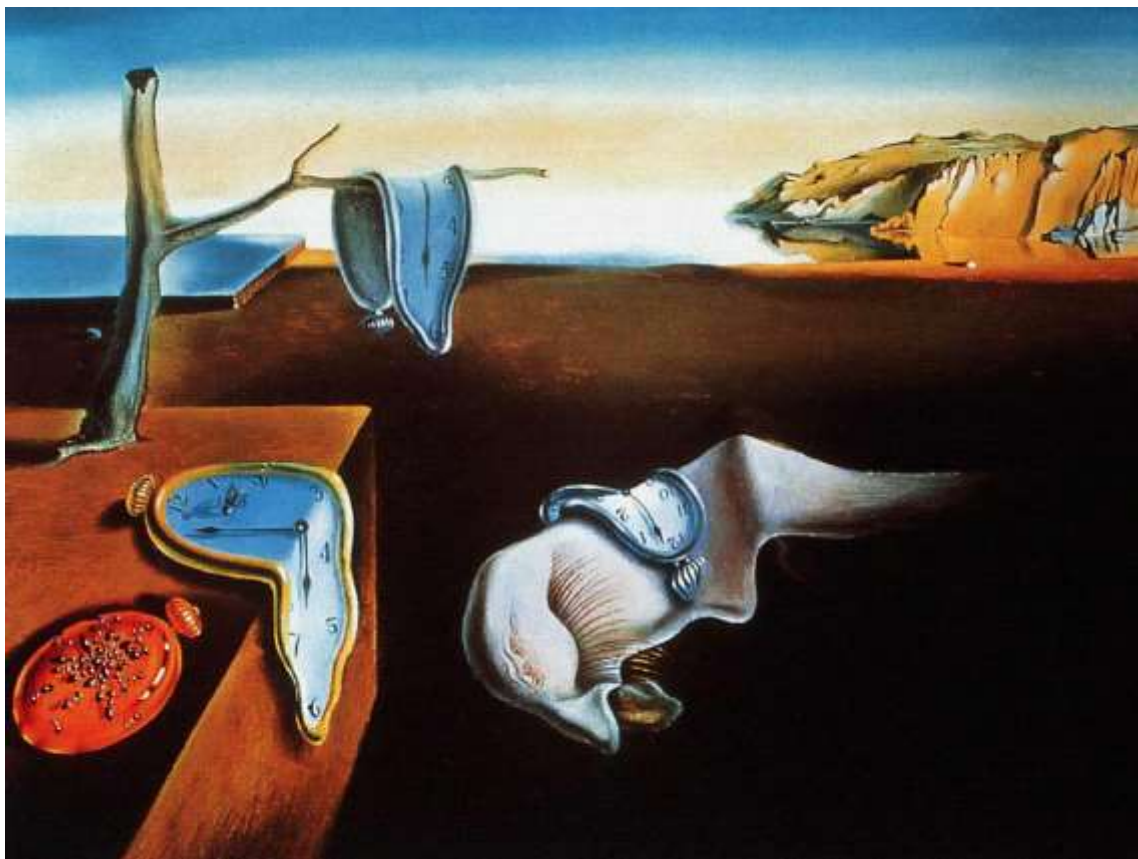
63. М. Шагал Иллюстрации к «Мертвым душам» Н. Гоголя (1923-1927). «Прибытие Чичикова»



64. П. Пикассо «Герника» (1937, Прадо, Мадрид)



65. С. Дали «Постоянство времени» (1931, Музей современного искусства, Нью-Йорк).



66. М. Шагал «Белое Распятие» 1938 (Институт искусств, Чикаго).



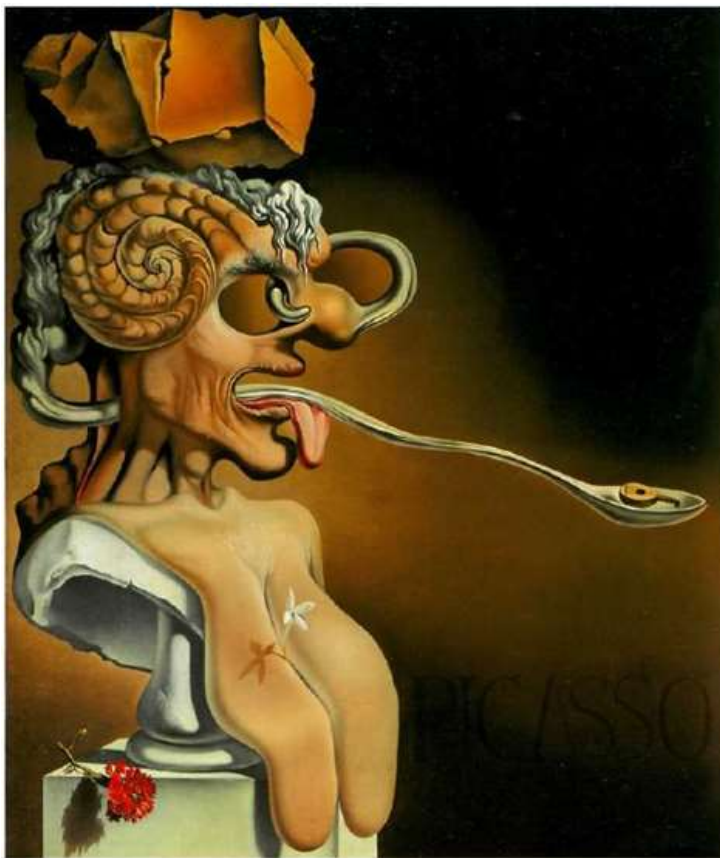
67. М. Шагал «Время – река без берегов» (1930-1939)



68. П. Пикассо «Радость бытия, или Антиполис» (1946)



69. С. Дали «Портрет Пабло Пикассо в XXI веке» (1947, Музей Сальвадора Дали, Фигерос)



70. Ф. Леже «Строители» (1950, Национальный музей Фернана Леже, Бю)



71. М. Шагал «Библейское послание» / «Сотворение человека»



72. М. Шагал «Библейское послание» / «Авраам и три ангела»



73. М. Шагал «Библейское послание» / «Рай»



74. М. Шагал «Библейское послание» / «Жертвоприношение Исаака»



75. М. Шагал «Библейское послание» / «Борьба Иакова с ангелом»



76. М. Шагал «Библейское послание» / «Моисей и Неопалимая Купина»



77. М. Шагал «Библейское послание» / «Рассечение скалы»



78. М. Шагал «Библейское послание» / «Сон Иакова»



79. М. Шагал «Библейское послание» / «Радуга Ноя»



80. М. Шагал «Библейское послание» / «Ноев Ковчег»



81. М. Шагал «Библейское послание» / «Грехопадение»



82. М. Шагал «Библейское послание» / «Дарование Моисею Торы»



83. М. Шагал «Библейское послание» / «Песнь Песней»



84. М. Шагал «Библейское послание» / «Песнь Песней»



85. М. Шагал «Библейское послание» / «Песнь Песней»



86. М. Шагал «Библейское послание» / «Песнь Песней»



87. М. Шагал «Библейское послание» / «Песнь Песней»



88. М. Шагал Витражи в синагоге больницы Хадасса. (1960-1962)



89. М. Шагал «Голубой цирк» (1950-1952, Париж, Центр Ж. Помпиду)

