

МАРИНА БЕССОНОВА

ВЫБОР ВНУТРИ ТРАДИЦИИ

(экзистенциальная природа шагаловского экуменизма)

Выступление на I Всесоюзных Шагаловских днях в Витебске (стенограмма)

Давид Симанович: Продолжим чтения. Сейчас с докладом «Выбор внутри традиции» выступит старший научный сотрудник Государственного музея изобразительных искусств имени Пушкина Марина Александровна Бессонова.

Марина Бессонова: Чтения сегодня идут в торжественном ключе, их не хочется перебивать академическими сообщениями. Даже слайды и то будут мешать нам, т.к. вносят какую-то другую природу в этот разговор. Но, с другой стороны, интересно напомнить, что это вторые чтения, которые посвящены Шагалу у нас, в России. Первые чтения были в Москве в 1987 году и вот сейчас в Витебске. Все очень закономерно с ними происходит. И первые, и вторые чтения - на русском языке, но изучение творчества Шагала все-таки здесь только начинается. И, я думаю, не только здесь. Возвращение Шагала непременно должно принести совершенно новые акценты в изучение его творчества в целом. Существует уже очень большое исследование, и уже издана книга на базе этого исследования, правда, только на французском языке. Скоро должна появиться книга и на русском Александра Абрамовича Каменского, который совершенно героически все эти годы, все десятилетия все делал для того, чтобы имя Шагала не уходило из русской истории искусств (я имею в виду из того, что было написано на русском языке). В этом смысле он продолжал традиции Эфроса и Тугендхольда, которые в 1917 году написали монографию о Шагале, не устаревшую на сегодняшний день, которую, думаю, нужно переиздать. Монография эта сразу обогатила мировую художественную критику своими блистательно найденными словами, определяющими творчество художника. И если бы не Каменский с его постоянными выступлениями, статьями, кусками о Шагале в других своих работах, посвященных, скажем, Сарьяну или прочим мастерам советского искусства, если бы не это им сделанное продолжение, то эти слова могли бы вообще повиснуть в воздухе, мы могли бы о них забыть. Благодаря Александру Абрамовичу мы о них не забыли. Он продолжал эту традицию изучения шагаловского творчества. Вы сейчас послушаете выдержки из его огромного исследования, из его сообщения, которое он сюда прислал. К сожалению, он заболел, не смог приехать сам и рассказать все это сам.

То, что хочу сделать я, не будет носить совершенно никакого академического характера. Но мне хочется сказать о некоторых проблемах в искусстве Шагала, которые, может быть, ускользают и в большом исследовании Александра Абрамовича. Или он не всегда обращает на них внимание. Кое в чем я не во всем согласна с ним в оценке. И вот с чем это связано.

Мы сейчас второй раз произносим только апологетические, праздничные слова. У Александра Абрамовича также говорится о том, что у Шагала в творчестве один праздник. Это самый сложный феномен в истории современного искусства — Шагал. Самый сложный — потому такой потрясающе интересный, и потому, может быть, именно в силу своей потрясающей природы так нужный нам сегодня. Мне хочется внести другие краски в такое ликование о Шагале, потому что без них, без этих интонаций, без этих проблем восприятие искусства, как мне представляется, не может быть полным.

Шагала мы узнали уже здесь — я и Всеволод Матвеевич, который выступал ранее и блестяще донес вам его живые интонации, слова, речь, облик. Мы знали его уже старым человеком. Шагал - сам по себе произведение искусства, и вы сегодня могли это почувствовать. Как и его творчество, он менялся сам на протяжении своей огромной жизни. Он умер, не дожив двух лет до собственного столетия, сам готовил выставку к своему столетию. Это колоссальная творческая жизнь, удивительный феномен.

Александра Семеновна очень здорово начала свое сообщение с того, что Шагал родился во время пожара, во время стихии. Стихия его принесла в мир, и рождение его, действительно, необычно, и личность, и жизнь его были абсолютно необычны. Необычно, вовсе непросто и творчество его.

Феномен Шагала своим происхождением в равной мере обязан сразу нескольким культурам, нескольким традициям. Очень трудно, несмотря на всевозможную аргументацию, отдать абсолютное предпочтение одной или другой. Еврей по рождению и выходец отсюда, из Витебска, где была потрясающе интересная, сильнейшая колония, целый мир еврейской культуры, совершенно особой — не только традиционной, но и связанной с другими направлениями, другими отклонениями в древнем вероучении, с мистическими учениями. И Шагал был очень этому открыт, он все это знал. Он прошел классическое образование каждого еврейского мальчика, юноши. И, конечно, об этом даже смешно говорить, что он мог бы не писать и не читать на идише или на иврите. Совершенно очевидно, что от рождения все это было с ним. Это главный феномен, который он принес с собой в культуру. Почему я говорю так? Казалось бы, вещи сами собой разумеющиеся: кем человек родился, тем он и есть. Но дело в том - здесь уже говорилось — что у Шагала не было учеников, не было школы. Да, школы в таком педагогическом смысле не получилось в Витебске. Видимо, таким простым путем получить ее с Шагалом и не могло. Он был для этого личностью слишком необычной — с выходками. Он был тем человеком, о котором Достоевский писал, что человек имеет право на любую глупость и любую прихоть. Это была жизнь-игра, где Шагал все время позволял себе прихоти. И все это выражалось в творчестве, выражалось в отношениях с людьми и во всех делах.

Но, тем не менее, сразу вместе с Шагалом (а не после его окончательного отъезда из России), сразу вместе с искусством Шагала (а оно как феномен появилось очень рано, где-то на стыке его переезда из Витебска в Петербург) появились первые работы, которые носят характер, абсолютно не похожий ни на что другое — в первую очередь, на школу Пэна, которую он прошел. Хотя со школой Пэна его роднит очень многое — иконография его первых полотен. Казалось бы, такие простые вещи - они взяты не просто из окружающей действительности, т.е. художник ничего прямо из нее не берет. Он берет ее обязательно из какого-то искусства, из какой-то традиции. У искусства есть своя жизнь, своя природа этой жизни. Они взяты от Пэна. Вчера на выставке в том зале, где выставлены произведения Пэна, которые я увидела в таком количестве впервые, я это почувствовала. Это на меня произвело громадное впечатление. Это простое, казалось бы, бесхитростное творчество Пэна содержит так много собственных внутренних и визуальных смысловых знаков, что совершенно очевидно становится, что все это перешло, естественно, в искусство Шагала. Причем, это, я бы так сказала, - местные знаки в смысле школы. Это именно отсюда идет, ни с какими другими ветвями, скажем, других еврейских школ в других странах или городах мира это прямо не соприкасается.

Он пришел с этими образами и визуальными знаками языка и в Петербурге встретил то, что дало выход его дальнейшему искусству, то, чего он, видно, подспудно жаждал. Это - корни французской традиции. О русской здесь было сказано очень много. Всеволод Матвеевич прекрасно показал Шагала внутри русского искусства. Один его проход по Третьяковской галерее дает об этом представление гораздо большее, чем все написанные монографии и те, которые еще могут быть написаны. Это очевидно. Но в Петербурге он встретился не с классической традицией русского искусства — это в какой-то мере было в Витебске, Пэн через Репина нес ее Шагалу в Витебске. В Петербурге ему была открыта другая традиция — французская, с которой он никогда не расставался, на языке которой он начал разговаривать очень быстро. На вопрос «Какой художник Шагал?» никогда нельзя ответить однозначно. И Шагал всегда либо кокетничал, либо говорил серьезно и грустно на эту тему. Это выдумали не французы, это сам Шагал говорил: «Я — французский художник». И говорил очень многим. Точно так же его письма — все письма, присланные в Россию и написанные Бенуа во Франции — свидетельствуют о том, что он — русский художник.

Когда он в начале 20-х годов приехал в Берлин и ему нужно было высказаться для еврейской колонии о том, что он за художник (ситуация у него была очень сложная — он приехал из Советской России, и известно было, что он здесь, в Витебске, украшал праздники революции и т.д.). Он однозначно ответил: «Это естественно, что я так пишу, потому что я еврей из Витебска». Это совершенно естественно, абсолютно закономерно. Все эти три ответа остаются при нем, и все эти три ответа ни на что не отвечают, взятые каждый в отдельности. Потому что за всем этим стоит уникальная личность самого Шагала — человека-визионера, человека с ярко выраженными парвеническими наклонностями. Его искусство говорит об этом, особенно раннее творчество. В позднем этот парвенизм остался прежним и с прежней силой. Не случайно именно Шагал — и нет такого второго цикла в мире — создал новый живописный библейский цикл, который сейчас украшает музей в Ницце. Больше ничего подобного этому феномену на сегодняшний день не существует. Так же, как

не существует больше иллюстраций Библии в XX веке. Они были сделаны Шагалом в ранний период творчества, вот на этом стыке, сразу после возврата из Советской России в Европу. Для него и возврата не было, потому что он все время называл себя «странствующим жидом» в классическом понимании этого слова, который живет между Парижем и Витебском, Витебском и Москвой, Парижем и Петербургом. Вот эта ситуация «пути» вошла как мифологема в его творчество и живописное, и поэтическое. И для него каждый обрыв этой нити, каждая искусственная преграда на пути была трагедией, была драмой его жизни, драмой творчества. Когда он приехал в Витебск в 1914 году из Парижа, и началась Первая мировая война, на улице под телегой погиб его отец. Сидя вот здесь, в Витебске, он работает только над витебскими темами. Он сам говорил, что никогда не любил так своих близких, как в это время. Все его работы этим пронизаны. Однако же, он безумно страдал по Парижу. Это была не просто тоска, это был патологический страх, что он больше туда не вернется. Когда он уехал в Париж и понял, что для него окончательно потерян Витебск — это были несколько лет тоски, на волне которой шли живописные работы, где Шагал чувствовал, что оборвана эта основная нить, и он не может вернуться к своим корням, к своим истокам.

Вот этот удивительный треугольник, из которого выросло это удивительное искусство. В Витебске сосуществовали различные культуры: еврейская, белорусская и русская в православных церквях, которые видел Шагал. Здесь ключевым моментом является то, что Шагал является глубоко религиозным человеком. Его творчество практически никогда за эти рамки не выходило. Все его искусство — это моя жизнь. Это особая жизнь. Это жизнь с Богом. Никакой другой жизни у Шагала нет, потому что все циклы - будь то, скажем, удивительный, уникальный любовный цикл, который дает совершенно новую любовную иконографию на еврейской тематике в искусстве XX века, - также глубоко религиозен и носит библейский характер.

Не все еще на картинах Шагала интерпретировано, не все в них прочитано до конца. И поэтому не все на сегодняшний день известно. А то, что известно, дает на эти вопросы более-менее однозначный ответ. Это именно так.

Теперь мы быстро пройдем по диапозитивам, потому что для меня главное - заострять внимание только на определенных местах.

Это идут первые работы, начиная с самых ранних работ еврейского цикла. Более того, здесь раскрывается совершенно специфический момент — интерпретация еврейского фольклора, поговорки, связанной с покойником, которого проносят по улице. Весь этот фольклор словесный наполовину исчез. Его надо реконструировать, его надо восстанавливать. Это — одна из причин, почему мы имеем так много книг о Шагале, но так мало точных анализов его произведений, т.к. многие элементы языка ушли. Еврейский фольклор очень тесно связан с белорусским фольклором во многих отношениях и во многих сюжетных мотивах. Не случайно говорят: «Что это — личное изобретение Шагала его летающие люди?» Бесспорно, это так, только он один довел это до такого визуального феномена. Но «летающие люди» реже летают в еврейском фольклоре, чем в белорусском. И у Купалы, и у Колоса есть эти белорусские «летутени». Это фольклоры, тесно переплетенные между собой.

Как точно сказал Рыгор Бородулин, вот эта «поганская» культура, «поганское» начало лежит в основе искусства Шагала, лежит у самых его истоков и совершенно необычным образом окрашивает все его искусство. Это «поганское» начало не могло бы дать такие плоды, как у Шагала, если бы он от рождения не был мальчиком необычным. Шагал видел странные сны, кошмарные сны, которые приводили его в состояние необыкновенного творческого возбуждения. Он это видел и писал то, что видел, а не просто то, что видел на дорогах и улицах. Ему без конца снилась одна и та же его улица, без конца снилось то, что на ней происходит, то, что не видят другие люди. И вот эта сторона шагаловского «поганизма», пропущенная через его потрясающее визионерство, и дала ему возможность с самых первых шагов стать Шагалом. Он стал им в Петербурге очень быстро, а когда приехал в Париж, то приехал фактически молодым, но зрелым мастером и стал писать вот такие картины, которые производили на французский авангард совершенно ошеломляющее впечатление, потому что там видели такое только в одном феномене. И к ним вдруг приехал второй отсюда, из России, из Витебска. Витебск стал известен в Париже очень рано, в 1910 году. Сразу, как только туда попал Шагал.

К вопросу о школе. Это — летающая телега, которая недвусмысленно изображает тройной смысл этого двойного события. Это - простое событие, которое постоянно происходило в Витебске. Это —

пожар, «красный петух», которых здесь было очень много, т.к. город был деревянный. Это — то, что мальчик видел с детства, о чем ему рассказывала мать. Это стихийное бедствие будет все время присутствовать на его картинах. И вот этот простенький, казалось бы, горящий дом, горящая деревянная изба будет символизировать все — Витебск 10-х годов, Витебск Первой мировой войны и Витебск страшной картины Второй мировой войны. Шагал напишет свой Апокалипсис, он напишет свою страшную трагедию еврейского народа в огромных панно, созданных во время Второй мировой войны. И все это будет сопровождать маленький символ — простой костер, пожарчик избы в старом деревянном Витебске. Этого будет достаточно. Для Шагала это священный огонь, это особое пламя, которое он видел, которое он чувствовал. Одновременно это, безусловно, - вознесение колесницы Пророка Ильи, и в этом смысле Шагал удивительно близок к традиции народных картин и народных икон.

Таких картин и икон в России — ортодоксальной, православной — не было. А здесь они были. Это — традиция встречи православия и католического мира в вотивной картинке, приносимой в храм, на которой запечатлевались простые события, что происходили с людьми и разрешались чудесным образом. Человек попал под телегу, но он выжил, его не задавило насмерть. Человек бежит к сельскому маляру и просит его намалевать картинку, где все это изображено. И с верой и благочестием он несет ее в церковь или костел. Приносит ее священнику, потому что это — его дар, его вклад. Это чудесное событие. Он хочет, чтобы все его потомки и другие люди молились, обращались к Богу, чувствовали свою постоянную связь. Это — очень живая картина Шагала, который, может быть, ближе всего к вотивам, к образности вотивов, структуре вотивов, к их иконографии.

Знаменитый шагаловский «Пурим», в котором оживает и получает новую жизнь иконография Пэна. Вот эта женщина с традиционным блюдом, которая изображена на переднем плане — это пэновский типаж. Шагал цитирует и по-своему интерпретирует Пэна. Вообще это художник XX века, который первым обращается к цитированию, обыгрыванию другого искусства. И это начинается с Пэна, которого он очень ценил. Он чувствовал в нем не просто и не столько репинскую школу, сколько абсолютную, натуральную местную своеобычность этого искусства, какие-то найденные признаки и принципы иконографии, умение обобщить неповторимость окружающей действительности, окружающего мира.

Это все циклы, в которых Шагал создает в живописи, по существу, новый еврейский фольклор и новую еврейскую иконографию. И в этом смысле у него масса учеников — таких людей, которые никогда себя шагаловскими учениками не считали. Если бы у них спросили, они бы пожалели плечами. Это — Альтман, который встречается Шагала сначала в Петербурге, потом в Париже и который вдруг после Шагала начинает иллюстрировать еврейские книги — и священные, и детские. И начинает это делать, прямо имитируя шагаловские персонажи, шагаловские образы. Шагал создает новую иконографию. Он делает это фантастически рано. В этом смысле его гений абсолютно, так сказать, близок гению Пикассо, который тоже в очень молодом, очень раннем возрасте создает целую традицию в современном искусстве. Шагал создал традицию. И вокруг него создалась масса последователей, скажем так, не учеников, но последователей. Эта традиция стала развиваться, и примерно с середины 10-х до середины 20-х годов здесь у нас, в России, создалась совершенно особая линия еврейского искусства, основанного на новом фольклоре, новой иконографии, в основе которой лежат изобретения Шагала. Никаких таких традиций древних изображений нет, не существует, не существовало, не было. Этого не было и в замечательной синагоге в Могилеве, к которой Шагал имеет родственное отношение, потому что его предок расписывал эту синагогу. Этого не было и в вырезках, традиции которых дожили до сегодняшнего дня — то небольшое, что сохранилось сегодня, кстати говоря, от местного еврейского фольклора. Этого не было и в резьбе, в украшениях завесы, Торы, в птицах, растениях и священных животных. Этого ничего не было. Это совсем другие традиции, которые раньше использовались, которые раньше применяли и которые нашли свой серьезный вариант у представителей «Мира искусства».

Но то, что делает Шагал — это взрыв, это совершенный переворот в жизни этой традиции, в жизни этих образов и этих знаков. Именно после него и другие начинают так иллюстрировать, и нам кажется, что за этим стоит еще что-то древнее. Но ничего древнего не стоит. Целую новую традицию изобрел Шагал. Один человек. Причем, в очень короткий период времени — где-то с 9-го по 14-й год все элементы этой иконографии, все элементы этого искусства были заложены.

Какая судьба была всему этому уготована? Никакая. Продолжения все это не имело. Весь этот пласт, этот культурный ареал перестал развиваться. Существует проблема взаимоотношений Шагала и Малевича в Витебске. Существует проблема конца одного и начала другого. Это — не проблема личной ненависти, это легенда. Бесспорно, этого никогда не было. Эти люди любили друг друга, потому что они были конгениальны. Это, конечно, не проблема каких-нибудь национальных отношений — эта проблема не менее сложная, не менее драматическая в XX веке. Это — проблема полярных культурных движений, полярных культурных тенденций. Шагал создавал определенный мир, определенную ауру в Витебске. Он ее практически создал к моменту приезда сюда Малевича. Малевичу все это было неприемлемо. Малевичу была неприемлема картинность в классическом понимании этого слова, вообще фигурная картинность. Для него это было невозможно. Перед обоими стоял один артефакт — древнерусская икона. Это — феномен, открытый как раз в их эпоху. До начала XX века русскую икону в ее чистом варианте в России не знали — икона существовала под записями. Удивительное дело: всю трагическую и потрясающую по силе русскую авангардную культуру XX века осеняет заново открытая древнерусская икона, особый вариант византийского стиля. Особый вариант и в цвете, и в композиции. Это производит гигантское впечатление и на Шагала, и на Малевича. Но Шагал начинает работать, оставаясь иконописцем в классическом понимании этого слова и продолжает делать свои иконы, не стесняясь, на языке вотивных картинок, вотивных образов, не выходя из традиции в этом смысле. Малевичу нужно было создать свой вариант иконы или антиикону — не менее духовно наполненную, не менее мистическую, но совершенно иную. Он создает ее. Малевич приехал сюда, в Витебск, супрематистом, уже после того, как сделал «Черный квадрат». Как у Шагала уже живет только этот мир его жизни и Витебск становится частью иконографии, точно так для Малевича живет уже открытое им его мистическое пространство, способное к творению разнообразных форм. Оно живет в нем настолько, что Малевич расценивает как святотатство перевод его мистического пространства в объемное и создание всякого рода архитектонов, конструкций и т.д. Это делает за него Лисицкий. Сам Малевич этого делать не в состоянии. Он не может этого делать, для него это — разрушение его великого иконного мира. И вот он приезжает в Витебск и встречает здесь враждебное искусство. Враждебное потому, что оно бессмысленно, оно глупо — с точки зрения Малевича — когда уже существует новое, позднее сказанное слово, когда открыт новый мир, открыта новая структурность мира. А Шагал продолжает картинку писать. Конечно, это было очень драматично для обоих. Драматизм усиливался тем, что Шагала предают его действительные ученики, такие, как Лисицкий — человек необычайно способный к усвоению разного рода направлений и стилей. После встречи с Шагалом он начинает точно так же, как Шагал иллюстрировать книги и усваивает всю шагаловскую иконографию и стилистику. Но после знакомства с Малевичем он, как говорится, «отряхает весь этот прах со своих ног» и приобщается к новому искусству, идет как за пророком за Малевичем, а не за Шагалом. Эта трагическая встреча и столкнула двух пророков. И ни для кого из них в этом нет ничего позорного — ни для Шагала, ни для Малевича. Удивительно, что здесь, в Витебске, разгорелся еще и этот пожар. И это произошло здесь. А столкновение конструктивизма и экспрессивно-фигуративного искусства — это то, что продолжается в искусстве на протяжении всего XX столетия. И сейчас, в наши дни, это остается актуальным. Поляризация творческих сил, направлений, тенденций продолжает идти по этой линии. Конечно, только кто-то один мог остаться в этом пространстве, только один — это совершенно очевидно. К тому же, Лисицкий бурно начинает попытку освоения всего пространства после Малевича и по Малевичу. Малевич сам этого не делает и стремится не делать этого еще очень долго. Когда Малевич в 1923 году сделал свои архитектоны, это было концом малевичского супрематизма, концом всей его мифологии, произошла вообще страшная вещь. Разрушенный супрематизм Малевича лег в основу создания нового тоталитарного советского искусства. Так что здесь была своя трагедия и своя драма, а у Шагала — своя.

В 1919 году все это уже проявилось, этим двум гениям все было ясно, для них это было очевидно. Для Шагала было также очевидно и то, что все его надежды на то, что он является не просто лидером и учеником какой-то школы, но и создателем целого большого направления — это тоже кончено, с этим нужно проститься. Шагал после этого прошел путь очищения в детской колонии в Малаховке. Для него это были непростые полтора года жизни. Он получил воздаяние за свои гордые грехи революционного Витебска, когда он хотел, так сказать, «оседлать», взять и сделать. И вот в Малаховке, голодая вместе с этими ребятами, он там, среди них, нашел последнюю среду дома и

последнюю среду в искусстве, как бы надежду на создание нового направления, безусловно, теснейшим образом связанного с дальнейшим расцветом еврейского искусства и живописи. И он отсюда, из Малаховки, отчасти раздавленный, а отчасти и просветленный, уехал в Берлин, где создал свой шедевр — «Мертвые души». Так что уже совершенно очевидно, что эти годы, предшествующие «Мертвым душам», были особыми годами в его жизни и в его творчестве.

Шагал очень по-своему заявляет о своих древних корнях в европейской культуре. В эти же годы он посылает свое живописное послание Аполлинеру, в котором изображена тайна грехопадения. Это симптоматично, что французским друзьям, а в это время уже и коллегам по европейскому авангарду, тем людям, которые вытащили и отметили его, сделали европейски известным художником — таким, как Аполлинер, Вальден в Германии, Сандрар, который своим гением осенял весь французский авангард в это время — он именно им адресует это послание, напоминает им о грехопадении. Это очень по-шагаловски. В этом есть потрясающий шагаловский парвенизм. Это, пожалуй, одно из немногих свидетельств, одно из предупреждений, даже неизвестно чего, которое прозвучало изнутри самого европейского авангарда у самых его истоков. Вот эти концентрические круги, которые, если угодно, являются продолжением грюневальдовских концентрических кругов и сияний, содержат скрытую символику, очень понятную талмудистам и непонятную сразу европейцам. Цифры 9, 10 и 11 на кругах, которые являются и часами — это время совершения грехопадения. В десятом часу были предупреждены Адам и Ева, что они не должны вкушать плод с дерева познания — так сказано в одном из талмудических текстов. В одиннадцатом часу они вкусили, произошло грехопадение, и в двенадцатом они были изгнаны из рая. Все. И вот это со всей удивительной и очень суровой библейской прямоотой выражено, зашифровано в сюжете и преподнесено в качестве шагаловского послания европейским авангардистам. Сделано это все в Париже, на расстоянии от Витебска — в Париже у Шагала особенно просыпаются древнеиудейские истоки.

Были и такие варианты, совершенно простые и бесхитростные, лишенные какого бы то ни было начала, кроме чисто человеческого. Это картина «Одиночество», которая, конечно, абсолютно автобиографична и написана в 1933 году. Это год, когда очень большую партию полотен Шагала Гёббельс сжег в Мангейме вместе с полотнами других художников, расцененными как примеры дегенеративного искусства.

В том же 1933 году написана уже настоящая эпопея на эту тему — «Падающий ангел». Страшная трагедия, страшная драма, драма мистическая. Для Шагала все это происходило, и происходило это тоже в Витебске, потому что Витебск — это символ, это вечно, так же, как и Иерусалим. И все происходило совершенно не в результате каких-то политических сил, совершенно по другим законам и поводам. И поэтому то, что здесь создает Шагал (собственно, это единственные в истории мирового искусства такие эпохальные композиции на тему прежде всего судьбы еврейского народа, а также той последней трагедии, которая совершилась в XX веке), никем до него создано не было. Причем, обратите внимание на то, что здесь же — и об этом нужно еще сказать — присутствуют и все основные персонажи христианской иконографии. Это, безусловно, тайное искусство Шагала, которое — и тайна его жизни, что, конечно, находит свое разрешение в творчестве. По крайней мере, несет нам определенное послание. Вы видите Богоматерь с младенцем рядом с крылом падающего ангела, с правой стороны внизу — распятие и горящую перед ним свечу. И как бы это не интерпретировать с такой закрытой иудейской точки зрения, это не поддается интерпретации. И христианская символика остается не менее значимой, чем еврей с Торой на переднем плане, убегающий и уносящий Тору. Это, конечно, иконографический признак погрома и бегства — это все тоже совершенно очевидно. Вот такое умение создать синкретическое искусство, сказать свое синкретическое слово. То есть, я бы сказала, это — экуменизм совершенно особого рода, и больше примеров подобного экуменизма история культуры XX века тоже не знает. Потому что все прочие попытки говорить что-то, рассуждать на экуменические темы остаются политикой в худшем случае, а в лучшем — благими намерениями, так сказать, пустым делом. И только в творчестве одного Шагала это находит удивительное претворение. Для Шагала, жившего на Покровской улице, было совершенно естественным, что пророк Илья для всех один, что все это произошло в библейские времена и что все это нашло разрешение в евангельское время, но нашло разрешение страшным, трагическим образом. Евангельские времена нам кажутся чем-то абсолютно далеким, так сказать, делом далекой истории, но ведь одна сторона делает эти события удивительно современными. Это — трагедия еврейского народа и все распри на этой почве. Тут мы действительно стоим возле Голгофы, взявшись за руки,

с треском разрывается завеса, происходит эта страшная драма, давшая одним спасение как бы сверху, как чудо, а другим — то же спасение, но через колоссальную трагедию, через страшные муки — каждому по силам.

Шагал все это переживает в своей жизни, и в его творчестве это, бесспорно, отражено. Если бы это было не так, он бы не явился той фигурой, которой был дан заказ на оформление главного хора собора в Реймсе. Это — французская святыня. Это — место, где короновали французских королей. Это как раз одна из немногих католических святынь в атеистической Франции. И заказ на оформление главного хора был дан Шагалу. В 1974 году был установлен его витраж, который оставляет совершенно удивительное впечатление. Он абсолютно сопоставим с витражами готическими, которыми наполнен Реймский собор, с теми подлинными готическими витражами, которые там сохранились, и абсолютно отличается, между прочим, от реставрированных витражей XIX века, которые находятся в том же соборе. Удивительно горит не просто синее небо, горит синий космос — трагический, драматический космос, удивительно глубокий, поглощающий. Распятие смещено чуть в сторону, если вы стоите перед алтарем и смотрите на него из центра собора. А слева, у подножия креста, стоят несколько людей. По иконографии они должны там стоять. Но это стоят опять те же самые ваши витебляне, персонажи всех его предшествующих полотен, которые никогда с них не уходили. Те же персонажи, только они несколько урезаны, сгруппированы. Впечатление от всего этого — потрясающего величия, потрясающей силы. Это, конечно, абсолютно классическое распятие, и в то же время оно абсолютно нетрадиционное. Это явление уникальное, такого больше не смог создать никто. Этого не смогли сделать конструктивисты, не смогли сделать другие художники, хотя приглашали многих французских художников. Скажу даже больше. Это не удалось Анри Матиссу, который создал свою капеллу в Вансе, но у которого совсем другой строй образов, у которого совершенно свой ансамбль, так же, как и в капелле Корбюзье совершенно свой ансамбль. И сразу видно, что это — творения XX века. Или, может, даже XXI века. А у Шагала — это прямая связь с традицией, всей традицией средневекового искусства. Он не видел и не понимал этих противоречий, этой разницы. Библейская культура и средневековая культура были для него единой линией, органическим продолжением, одно совершенно естественно произрастало из другого. И, конечно, в этом смысле этот феномен совершенно уникальный. И, в моем понимании, значение этого феномена гораздо большее, чем просто все рассуждения о его радостном характере, о его моцартовском характере, о его волшебных красках зрелого периода, о его веселье, о его ликовании, о его праздниках. Это не праздники. 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.

Шагаловский сборник. Выпуск 2. Материалы VI-IX Шагаловских чтений в Витебске (1996-1999). Витебск, 2004. С. 132-139

Музей Марка Шагала в Витебске
www.chagall.vitebsk.by