



Мария БЕРЕЗАНСКАЯ

ТЕАТРАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МИФОЛОГИИ МАРКА ШАГАЛА

Одной из самых значимых особенностей искусства вообще и изобразительного искусства, в частности, как России, так и Западной Европы в начале XX века, была тотальная *мифологизация* образного строя. Художники обратились к мифу не только как к источнику тем и мотивов для творчества, но и как *способу создания новой реальности*. В ситуации обостренного интереса к мифу особенно актуальным становится *театральное начало* в изобразительном искусстве: через театральность искусство XX века приобщается к мифу, заново актуализируя образный код, впервые открытый в рамках реалистической концепции Караваджо («Маленький больной Вахх» ок. 1593, Рим, Галерея Боргезе; «Вахх», ок. 1595, Флоренция, Уффици) на рубеже XVI–XVII веков и ставший одной из фундаментальных основ художественного мышления Нового времени (Веласкес «Вахх, или Пьяницы», Мадрид, Прадо; Рембрандт «Автопортрет с Саскией на коленях», Дрезден, Галерея старых мастеров; и др.)¹.

Театр, первоначально родившийся из ритуала, сохранял в себе черты первобытных мистерий. Особенно сильна связь с мифическим прошлым в таких формах творчества, как карнавал и цирк. Поэтому художникам XX века был интересен не современный театр,

а театр изначальный, народный, площадной. В нем, как в лубке, национальном фольклоре и детском творчестве, авангардисты ищут чистый субстрат мифического. Через стихию свободной импровизации, кажущегося произвола и хаоса, каким отмечена природа балагана и карнавала, искусство XX века стремится воскресить первобытный хаос. Мифологизация культуры становится важнейшим инструментом взаимодействия с реальностью: отныне, по мнению художников, только в древнем ритуале можно уловить крупницы смысла, скрытые за бесконечными ширмами и декорациями, накопленными в процессе тысячелетних интерпретаций видимого мира.

Художники сами выступили в роли мифотворцев: достаточно вспомнить идолообразные фигуры «Авиньонских девиц» П. Пикассо (1906, Нью-Йоркский Музей современного искусства), абстрагированные, «космические» пространства Дж. Де Кирико или визионерские сверхреальные миры С. Дали. В данной работе феномен обращения к театральному началу в рамках мифологического по своей сути искусства авангарда будет рассмотрен на примере творчества Марка Захаровича Шагала (1887–1985), создавшего одну из самых грандиозных и самобытных художественных мифологий XX века.

¹ Свидерская М.И. Театральное начало в живописи Караваджо // Мир искусств. Статьи. Беседы. Публикации. Отв. ред. Б.И.Зингерман. М., ГИТИС, ВНИИ искусствознания, 1991. С. 385–410.

Pro memoria

М.З. Шагал получил всемирное признание как выдающийся художник-авангардист и как самый крупный выразитель еврейской общности в «большом искусстве». Однако, его творчество выходит за рамки узконациональных задач и включает в себя проблематику общечеловеческого масштаба. В его искусстве находят воплощенные многие тенденции европейской культуры XX века, среди которых важнейшее место занимает мифотворчество.

Принципиальным для исследования творчества Шагала является вопрос о том, какими способами художник создает свой художественный миф. Многие ученые различали в работах Шагала присущее им мифологическое начало, но до сих пор нет исследований, подробно рассматривающих природу и структуру шагаловского мифа, как нет и обстоятельного анализа театрального начала в творчестве мастера.

В отечественной научной традиции наиболее фундаментальное исследование творчества М.З. Шагала принадлежит А.А. Каменскому², который подробно рассматривает «русский период» творчества мастера и его роль в дальнейшей творческой эволюции М.З. Шагала. В монографии А.А. Каменского дан анализ ранних театральных опытов художника, а также времени его сотрудничества с камерным Еврейским театром в контексте национальной традиции. В исследовании Б.И. Зингермана о ключевых фигурах Парижской школы³, отмечен ряд театральных работ «первого парижского периода (1910–1914)» Шагала и его сотрудничество с Еврейским камерным театром; «театральные» работы позднего

«французского периода» рассмотрены в монографическом исследовании Н.В. Апчинской, посвященном творчеству художника⁴. Во всех упомянутых работах театральная и мифологическая линии присутствуют как эпизодические явления, возникающие в творчестве мастера (только А.А. Каменский включает «праздничность» в число основополагающих установок искусства Шагала), но не как ключевые его характеристики. Отдельным аспектам театрального у Шагала посвящены статьи Н. Апчинской⁵, А. Крамп⁶, В. Мальцева⁷. При подготовке настоящей работы были использованы также автобиография М. Шагала «Моя жизнь»⁸ и его статьи, посвященные театральной деятельности⁹, воспоминания и статьи А. Эфроса¹⁰, труд Н. Евреинова¹¹ и воспоминания о Соломоне Михозэсе Я. Гринвальда¹².

Театральное начало, как уже отмечалось, играет ключевую роль в «художественной мифологии» Шагала. Как и многие его современники, мастер ищет и художественно претворяет энергетику первобытного ритуала, скрытую в театральных и цирковых образах. Театральность шагаловского искусства имеет два различимых источника: с одной стороны – это обращение к мифу и театру в контексте западноевропейской культуры начала XX века, а с другой – имманентная театральность, присущая еврейской национальной традиции, к которой принадлежал мастер. Главной целью настоящей статьи является анализ роли театрального начала (и его культурных источников) в становлении художественного мифа М.З. Шагала.

Именно исконная связь мифа и театра дала основание для широкого

² Каменский А.А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005.

³ Зингерман Б.И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М., 1993.

⁴ Апчинская Н.В. Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995.

⁵ Апчинская Н.В. Образы цирка в творчестве Марка Шагала. Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск, 2006. С. 61–65.

⁶ Крамп А. Вклад Марка Шагала в искусство театра. Шагаловский сборник. Вып. 3. Материалы X–XIV Шагаловских чтений в Витебске (2000–2004). Минск, 2008. С. 57–59.

⁷ Мальцев В. Марк Шагал – художник театра (1918–1922 гг., Витебск–Москва) // Шагаловский международный ежегодник, 2002. Сборник статей. Витебск, 2003. С. 8–23.

⁸ Шагал М. Мой мир. М., 2009.

⁹ Марк Шагал об искусстве и культуре. М., 2009.

¹⁰ Эфрос А. Художники театра Гротовского // Искусство. 1928. №1–2. С. 63.; Эфрос А. Профили: очерки о русских художниках. М., 2007.

¹¹ Евреинов Н.Н. Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924.

¹² Гринвальд Я. Михозэс. М., 1948.

Наше наследие

бытования различных проявлений театральности в увлеченном мифотворчеством искусстве XX столетия. Как пишет С.П. Батракова, авторитетный искусствовед и культурфилософ¹³, специалист по проблематике XX века, «Театр вскормлен мифом и порожден ритуалом, его корни теряются в седой древности первобытных культов плодородия <...>»¹⁴. По словам исследователя, ритуалы органически связаны с мифологическим сознанием: миф повествует об онтологически значимом моменте сотворения космоса, рассказывая о возникновении всего, что в нем содержится – от светил до предметов быта, а ритуал в форме театрализованного действия воспроизводит сам акт первотворения. В ритуале (и в мифе) из первобытного хаоса возникает новое бытие, из беспорядка возникает порядок, из смерти жизнь.

Исток тотальной театрализации и мифологизации бытия в культуре XX века коренится в стремлении преодолеть утрату устойчивых ценностных ориентиров в условиях постоянного изменения картины мира. То, что раньше казалось единственной и не подлежащей сомнениям реальностью, под влиянием социальной системы, построенной на «отчуждении», научно-технических открытий и их философского осмысления оказывается лишь внешним оформлением, но не сутью явлений. Представление о мире как о постоянно становящемся, меняющемся, нестабильном – представление «театральное». В унисон быстро меняющемуся, движущемуся, драматически становящемуся миру величайшие истины познавались не в статике, а в процессе, как театральное действие.

Театральность сквозила во всех областях культуры – от изобразительного искусства до философии и политики. Эта всеобщая театрализация достигает апогея в искусстве художников-авангардистов, которые не только считали театр одним из важнейших источников вдохновения, но и старались воплотить принцип театральной игры в рамках пространства живописи и даже создать театральное произведение с помощью средств изобразительного искусства. Художники начала XX века строили новый мир: и на холсте, и на сцене, и в жизни в целом. Если с такой энергией и мощным переживанием реального осуществления можно было проектировать мир игровой, сценический, строить декорации и создавать персонажей, то и глобальные задачи радикального переустройства действительности, непосредственного *миростроительства*, переставали казаться утопичными. Театральные опыты художников авангарда – это, в первую очередь, опыт миротворения: не случайно во время работы над постановками они старались встать на место сценариста или даже режиссера, навязывая тем свое видение. Так, Шагал не смог стать декоратором, смиренно подчиняющимся сценарию и режиссерскому замыслу. За место творца он сражается с режиссером А. 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? – взываюсь я.

Кто режиссер: вы или я? – возражает Грановский.

¹³ В ее работе «Театр-Мир и Мир-Театр» (Батракова С.П. *Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. Драма о драме.* М., 2010.) содержится наиболее полный в отечественной литературе анализ реализации театрального начала в изобразительном искусстве в его связи с мифом.

¹⁴ Батракова С.П. *Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. Драма о драме.* М., 2010. С. 6.



Бедное мое сердце!¹⁵

Наши пути разошлись. А Цемаху я сказал: "Все равно вы поставите пьесу по-моему, даже без меня. Иначе просто невозможно"¹⁶.

Частью художественного мира многих деятелей авангарда были нарочито «театральные» поступки. Аффектированная манера поведения, свойственная, например, Томмазо Маринетти или Сальвадору Дали, была не только индивидуальной чертой характера, но явлением чисто художественным. Театральное начало было важным и для итальянского художника Джорджо Де Кирико, основателя «метафизической живописи». У него ученая серьезность (с которой художник изучал труды философов) с легкостью сочеталась с «театральным» легкомыслием: намеренной сценичностью композиционных решений, любовью к марионеткам и манекенам¹⁷. Насквозь пропитано театральными мотивами и творчество великого П. Пикассо. Ключевая театральная фигура Пикассо – это Арлекин, человек-маска, эталон «человека играющего». Начиная с «голубого

периода» (1902–1905, пик увлечения художника цирком) Пикассо вновь и вновь воспроизводит образы комендантов, героев комедии дель арте и циркачей. Театральную тему маски продолжают и персонажи А. Модильяни, лица-маски Н. Гончаровой и М. Лентулова. Таким образом, встреча Шагала с театром была неизбежна, вся культура XX века «замешана» на театре.

Интерес к театру рождается уже в самых ранних произведениях мастера. В «Автопортрете» 1908 г. (Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж) Шагал вносит в свой собственный образ черты театральной игры. Этот портрет часто сравнивают с персонажами Гогена¹⁸, но это сходство лишь внешнее. Образ Гогена направлен внутрь себя, он отстранен от зрителя и погружен в свои мысли. Шагал же словно оказался под воздействием света рампы, на автопортрете он, как на сцене. Это ощущение еще более усиливает небрежная полоса красной краски над губой, «рисующая» усы. Краска уподобляется здесь театральному гриму, акцентируя условность внешнего облика. Вьющиеся завитки на лбу напоминают врубелевского «пана», а причудливо падающая на подбородок тень – козлиную бородку¹⁹. Демонстрируя себя в паноподобном облике, Шагал объявляет о своей связи с первобытным, иррациональным духом, лежащим в основе театрального маскарада.

Отечественный исследователь Н. Апчинская видит истоки театральной тематики Шагала и в имманентной карнавальности хасидской культуры, связанной с присущим ей пониманием «мироздания как

М. Шагал.
«Автопортрет», копия,
1908.
Центр Жоржа Помпиду,
Париж

¹⁵ Марк Шагал об искусстве и культуре. М., 2009. С. 69.

¹⁶ Там же. С. 70.

¹⁷ Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. Драма о драме. М., 2010. С. 113.

¹⁸ Meyer F. Marc Chagall. Paris. 1964. P. 57, 71.

¹⁹ Каменский А. А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005. С. 71.

Наше наследие

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»²⁰. Хасидизм – движение в иудаизме, возникшее в среде германского и восточноевропейского еврейства в XVII веке. Это своего рода демократический мистицизм, доступный и понятный народу. Как и все мистики, хасиды стремились к непосредственному общению с Богом, причем, общению живому, эмоциональному. 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»²¹. Хасидская традиция, высоко ставящая радость жизни, дала художнику ощущение *бытия как сакрального праздника*. Убежденным хасидом был отец Марка Шагала и многие его родственники.

Хотя Шагал сформировался именно в хасидской среде, он не был хасидом в «традиционном» смысле: не читал религиозных книг, не соблюдал исправно все установления иудаизма, но хасидизм, несомненно, был важен для него как мировоззрение, воплотившееся в фольклоре и традиционном укладе жизни. Религиозные идеи входили в жизнь и творчество Шагала через быт, через повседневность. Как пишет А.А. Каменский, «именно хасидизм оказался одним из тех связующих моментов, которые соединили кровными узами

молодого художника с древним национальным фольклором»²².

Национальная культура оказалась созвучна тенденциям «большого мира», куда Шагал отправился для того, чтобы продолжить свое обучение. Первые петербургские учителя Шагала, члены объединения «Мир искусства» В.В. Добужинский и Л.С. Бакст, также были тесно связаны с театральным миром. Оба они занимались созданием театральных декораций и костюмов к новаторским постановкам, работали с С.П. Дягилевым. Несомненно, театральная тема впервые входит в творчество Шагала (и остается там до последних дней жизни художника) именно в Петербурге в 1907 году²³.

Когда Шагал только приехал в столицу, сенсацией театрального сезона была постановка В.Э. Мейерхольдом «Балаганчика» А. Блока. Пьеса Блока была сделана в духе комедии дель арте с условными масками Пьеро, Арлекина, Коломбины, Паяца и Автора. Мейерхольдовская интерпретация «Балаганчика» еще более заострила мотив всепроникающей игры. Был создан «театр в театре»: прямо на сцене были установлены подмости – аналог площадного действия. Очевидно, что эта постановка оказала влияние на художника: как утверждает Сьюзен Комптон²⁴, в работе «Деревенская ярмарка» («Кермесса», 1908, Галерея Пьера Матисса, Нью-Йорк) Шагал воспроизводит свои впечатления от мейерхольдовской постановки. Картина состоит из трех уровней. В верхней части изображены карусель и акробаты, балансирующие на руках. Постройка в центре украшена русским флагом. В средоточии картины – похоронная процессия, женщина и дети. А на переднем

²⁰ Алчинская Н.В. *Образы цирка в творчестве Марка Шагала*. Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск, 2006. С. 61.

²¹ Шолем Г. *Основные течения в еврейской мистике*. Т. 2. Иерусалим, 1989. С. 172.

²² Каменский А. *Марк Шагал. Художник из России*. М., 2005. С. 34.

²³ Датировка согласно данным, указанным в кн. Каменского А. *Марк Шагал. Художник из России*. М., 2008. С. 62

²⁴ Compton S. *Chagall*. London, 1985. P. 106.

плане изображен клоун, отражение блоковского Арлекина, с зажженной лампой в руках. Уличная клоунада смешалась здесь с ритуалом, венчающим таинство смерти. Таким образом, начатая еще в витебском «Автопортрете» театральная тема под влиянием петербургских впечатлений получает дальнейшее развитие.

Следующим важным шагом на «театральном пути» художника стало сотрудничество с артистическим кафе «Привал комедиантов». В 1917 году Шагал познакомился с режиссером, драматургом и театретиком театра Н.Н. Евреиновым, который пригласил его выступить в качестве театрального декоратора на сцене «Привала комедиантов». Евреиновская 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»²⁵ 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 зеленый цвет были выкрашены официанты и швейцар «Привала комедиантов», а также «попавшие под руку зрители»²⁶. 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.

Не только Шагал, но и многие другие художники-авангардисты воспринимали работу в качестве декораторов как возможность «оживить» образы своих картин, зачастую сотканые из простейших геометрических форм. Мыслимо ли, чтобы куб и конус вдруг снялись с холста и заскакали вокруг удивленных зрителей? Художники XX в. применяют этот прием с необыкновенной легкостью, образы, сошедшие с полотен – общее место в творческих поисках многих авангардистов. П. Пикассо одевает героев балета «Парад» в громадные трехметровые картонные сооружения, которые напоминали скорее образы кубистических картин, чем человеческие фигуры. Его кубистические «монстры» сошли с полотен и, неловко ковыляя по сцене, обрели, наконец, жизнь. Как утверждал Вяч.В. Иванов, «сцена

М. Шагал.
«Деревенская ярмарка», копия, 1908.
Галерея Пьера Матисса, Нью-Йорк

²⁵ Увеличенная копия одноименной картины М. Шагала «Пьяница» 1911 г. (частная коллекция).

²⁶ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005. С. 221.

Наше наследие

должна перешагнуть за рампу»²⁷, к этому можно добавить, что и картина должна выпрыгнуть из рамы. Зеленолицые евреи, акробаты и Арлекины, раскрашенные маски и кубистические чудовища стремятся покинуть пределы – освященные веками и традицией границы доски или полотна – и проникнуть в реальную жизнь, сплясать на площадях, прогуляться в толпе.

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 с ног на голову 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. Создании 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 плакатов²⁸. Художники стремились изменить 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»²⁹. 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»³⁰.

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. Луначарского³¹, автора первой статьи о творчестве художника, и Д.П. Штеренберга³², 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 в качестве Творца нового мира.

²⁷ Иванов В. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // URL: http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol2/01text/01papers/2_005.htm (дата обращения: 13.01.2014).

²⁸ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М., 2001. С. 72.

²⁹ Ортега-и-Гассет Х. Дегауманизация искусства // URL: <http://philosophy.ru/library/ortega/dehume.html> (дата обращения: 05.08.2013).

³⁰ Полевой В. Предисловие. Москва – Париж, 1900–1930. М., 1981. С. 11.

³¹ Глава народного комиссариата просвещения

³² Руководитель отдела ИЗО наркомпроса

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 1789–1793 гг. – 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 чуть 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. Якерсон³³. Размах и широта празднования годовщины революции в Витебске оказались на уровне Москвы и Петрограда. 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 Вселенная перевернулась и мир творится заново. Оформление, созданное Шагалом, представляло собой декорации всенародного праздника-карнавала, знаменующего рождение новой

М. Шагал.
«Война дворцам», 1918.
ГТГ, Москва

³³ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М., 2001. С. 74.

Наше наследие

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 мероприятие³⁴. А приглашенный в Витебск в качестве преподавателя К. Малевич устроил в созданной им художественной группе «Учредителей нового искусства» (УНОВИС) театральную трагедию: 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»³⁵. 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 «карнальной 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 Теревсатом³⁶.

Деятельность Теревсата была выдержана в стилистике сатирической пропаганды В. Маяковского и рифмованных куплетов окон РОСТА³⁷, 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 гг.

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 театре³⁸.

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.

Еврейский театр в России возникает как продолжение национальных исканий в еврейской среде, начавшихся еще в XIX веке. Поиск основания самоидентификации, происходивший в русской культуре, вызвал к жизни мощный интерес к национальной культуре также и в еврейской среде. Евреи, жившие на территории Российской Империи, включились в общий контекст «поисков» в попытках обозначить своеобычность собственного образа жизни в рамках исторически определенной территории.

³⁴ Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. М., 2001. С. 77.

³⁵ Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920. С. 3

³⁶ В Витебске в январе 1920 года был основан «Теревсат» — Театр революционной сатиры. Позже он переехал в Москву.

³⁷ Окна РОСТА (Российской телеграфной агентства) — серия пропагандистских плакатов, созданная в 1918–1920 гг. Серии рисованных картинок сопровождались агитационными текстами и напоминали комиксы. Советскими художниками. Свое название «окна» они получили за то, что выставлялись в витринах.

³⁸ С 1925 г. — Государственный еврейский театр (ГОСЕТ)

Pro memoria

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 еврейского поселения в «черте оседлости», так называемого штетла³⁹ приходит в упадок. Поиски национального становятся своеобразной «погребальной песнью» в память о местечке. Интерес к миру штетла обнаруживает себя в работах С. Юдовина, А. Каплана, Е. Кабищера-Якерсона, И. Мильчина, С. Гершова, Е. Рояка и, конечно, самого Марка Шагала. Мотивы традиционных обрядов, семейного быта, похорон, еврейского кладбища становятся главной темой одной из его самых значительных картин – «Ворота еврейского кладбища» (1917, частное собрание).

Деятели культуры еврейского происхождения организуют ряд кружков и исследовательских групп, задача которых заключалась в поиске основания национальной культуры и фиксации ее явлений. Самым большим событием в исследовании идишского фольклора стали знаменитые этнографические экспедиции С. Ан-ского. На основе собранных в них коллекций в 1916 году был создан Еврейский историко-этнографический музей. Огромное значение для еврейской культуры имело 16-томное издание «Еврейской энциклопедии» (1908–1913, СПб), вышедшее под редакцией Д. Гинцбурга, Л. Каценельсона, А. Гаркави и С. Дубнова.

После революции 1917 года еврейское движение обретает «второе дыхание»: евреи, жившие на территории Российской Империи, получили гражданские права и возможность свободно перемещаться

по территории страны. На волне всеобщего «освобождения» происходит очередная подъем национальной культуры. В частности, в 1918 году была создана еврейская культурная организация, получившая название Культур-Лиги. В ее задачи входило развитие еврейского образования, литературы и искусства⁴⁰.

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 Камерный театр. По словам В.В. Иванова⁴¹, функциональные различия языков вполне укладывались в формулу «молиться на иврите и торговаться на идиш» и следовали топографии «высокого» и «низкого», «избранного» и «массового». «Еврейский камерный театр» возглавлял Алексей Грановский. Он долгое время жил и работал в Европе, стажировался у Макса Рейнхарда. 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 спектакля было построено режиссером. Успех еврейского театра, однако, был предопределен не столько сложной режиссерской системой Грановского, сколько сочетанием его системы с еврейскими художественными традициями, нашедшими

³⁹ Штетл (или местечко) – поселение полугородского типа с преобладающим числом еврейского населения. Штетлы жили довольно замкнутой жизнью, что позволяло им до конца XIX века сохранить национальное и культурное своеобразие и сформировать особый тип культуры.

⁴⁰ Казовский Г. Художники Культур-Лиги. М., 2003. С. 37.

⁴¹ Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 7.

Наше наследие

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 закружились как у совы, которой бросили мясо. Назавтра Шагал был вызван»⁴². «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»⁴³.

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, 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, выраженного в демонстративном антиреализме. «Он ловит мою мысль раньше, чем я ее выскажу, и всем своим угловатым телом пытается уловить суть»⁴⁴, – писал о Михоэлсе Шагал. Обращение Михоэлса к Шагалу и его эстетике еврейского мира оказалось для театра знаменательным шагом: целый ряд ярких постановок стали 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.

⁴² Эфрос А. Профили: очерки о русских художниках. М., 2007. С. 201.

⁴³ Шагал, Марк, Марк Шагал об искусстве и культуре. М., 2009. С. 65.

⁴⁴ Там же. С. 68.



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 театра. 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»⁴⁵.

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. Роспись стен 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). Напротив него находился фриз «Свадьба»⁴⁶, под ним в простенках между окнами располагались еще четыре

композиции: «Музыка», «Танец», «Театр», «Литература». Слева от входной двери в зрительный зал помещалось панно «Любовь на сцене».

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,

М. Шагал.
«Введение в новый национальный театр».
ГТГ, Москва.

⁴⁵ Шагал, М. *Марк Шагал об искусстве и культуре* (под ред. Бенджамина Харшавы). М., 2009. С. 66–67.

⁴⁶ Второе название – «Праздничный стол».

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»⁴⁷. 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 геометризованные фигуры для мастера не являлись в полном 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.

В левой части композиции мы видим А.М. Эфроса, вносящего самого Шагала на руках в «театральный мир».



⁴⁷ Базам Л. Шагаловская шкатулка. // URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/13> (дата обращения: 05.08.2013).

М. Шагал.
«Танец», копия, 1920.
Еврейский камерный театр

Pro memoria

Исследователь творчества М. Шагала, А.С. Шатских, замечает, что «в этом мотиве происходит эксцентричное обыгрывание известного религиозного сюжета “сретения”, принесения младенца Иисуса во храм»⁴⁸.

«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. Между театром и жизнью в представлении Шагала нет границ, все персонажи пребывают в едином смысле и образом пространства.

Американский исследователь творчества Шагала Б. Харшав утверждает⁴⁹, что значение «Введения в новый национальный театр» для творчества Шагала сопоставимо с ролью «Герники» в творчестве Пикассо. Обе работы являются настенными панно, обе выполнены по заказу властей и, самое главное, обе посвящены национальной культуре (у Шагала – еврейской, у Пикассо – испанской). Обе они писались для публичного просмотра и должны были иметь политический подтекст, но как Пикассо, так и Шагал, воплотили в них не идеологическое послание, а мировоззренческое основание своих национальных культур. Харшав отмечает, что оба художника используют в своих полотнах многообразие направлений и приемов живописи XX

века, их решения отличаются иррациональным подходом, для обоих важнейшую роль играет фольклорная традиция и искусство так называемых «примитивов». Продолжая идеи Б. Харшава, следует заметить, что в основе этого сходства лежит принципиальная мифологичность образов: обе работы воплощают собой своего рода «художественный миф». Разница лишь в том, что миф Шагала – это образ радостного начала мира, его рождения из плодородного, карнавального хаоса, не чуждого шутовства и комизма, а Пикассо в своей «Гернике» как никогда серьезен, он создает трагический образ конца мира, его поглощения уничтожающим, разрушительным, все сметающим хаосом смерти.

В панно Шагала еще нет позднего «отточенного», типично шагаловского стиля, но в его стиливом 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» – 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 стиливые идеи «Введения в новый национальный театр». Четыре панно, помещенные в простенках между окнами – это традиционные «аллегии

⁴⁸ Шатских А. С. *Марк Шагал в Еврейском камерном театре.* // Цит. по Иванов В. В. *ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928.* М., 2007. С. 191.

⁴⁹ Harshav B. *Marc Chagall: The Lost Jewish World.* New-York, 2006. P. 176.

Наше наследие

искусств» («Театр», «Литература», «Музыка» и «Танец»). В интерпретации художника аллегории 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»⁵⁰, – пишет В.В. Иванов. Именно образ шута оказывается для Шагала воплощением театрального начала, что еще раз подтверждает «народный» характер театральности художника. Продолжает этот балаганский дух аллегория «Танца» – женщина в пестром платье, самозабвенно предается 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, парит над землей, вокруг него ангелы и планеты. Шагал таким способом возвышает образ музыканта до универсального символа, делает его причастным «музыке сфер», объемлющей все мироздание.

Над этими панно художник поместил 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»⁵¹. 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 Шагал начал свою работу в театре. Евреинов связывал истоки происхождения театра с культом козла. Ряд его статей и книг («Происхождение драмы» (1921), «Зачатки трагедии в Древней Руси»

⁵⁰ Иванов В.В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 83.

⁵¹ Шатских А.С. Марк Шагал в Еврейском камерном театре // Цит. по Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М., 2007. С. 190.

(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» и обрядом «козлоотпущения (или козлоудаления), практиковавшимся у евреев в Иом-Киппур, то есть в «День прощения», понимавшийся как «День Очищения» (от грехов)⁵².

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 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 широкому, космическим образным обобщениям, Шагал не собирался жертвовать ради них ни подробностями повседневного человеческого бытия, ни самой его предметностью»⁵³, – 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: Мастер 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 разбежались в разные стороны

по лицу. По замыслу художника и режиссера, этот чудовищно-асимметричный грим призван был передать экспрессию и динамику образа Менахем-Менделя, мечущегося в поисках грошового заработка, юркого, торопливого, вездесущего и неудачливого страхового агента»⁵⁴.

Хотя Шагал недолго работал с Грановским, именно его художественное видение 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 начал»⁵⁵. 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.

⁵² Евреинов Н. Н. Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л., 1924. С. 13.

⁵³ Базам Л. Шагаловская шкатулка. // URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/13> (дата обращения: 05.08.2013).

⁵⁴ Гринвальд Я. Михоэлс. М., 1948. С. 20.

⁵⁵ Каменский А. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005. С. 234.

Даже после того, как Шагал покинул театр, последний сохранил в себе «шагаловское начало». Позднее в своих дневниках Давид Бен-Гурион 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»⁵⁶. Эти слова подходят и для описания большинства картин самого Шагала: его герои также 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 г. 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 г. (Государственный музей, Амстердам) 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 своей семьи с идеей рода и трагедией народа-изгоя, тысячелетиями лишенного укорененности в собственной земле.

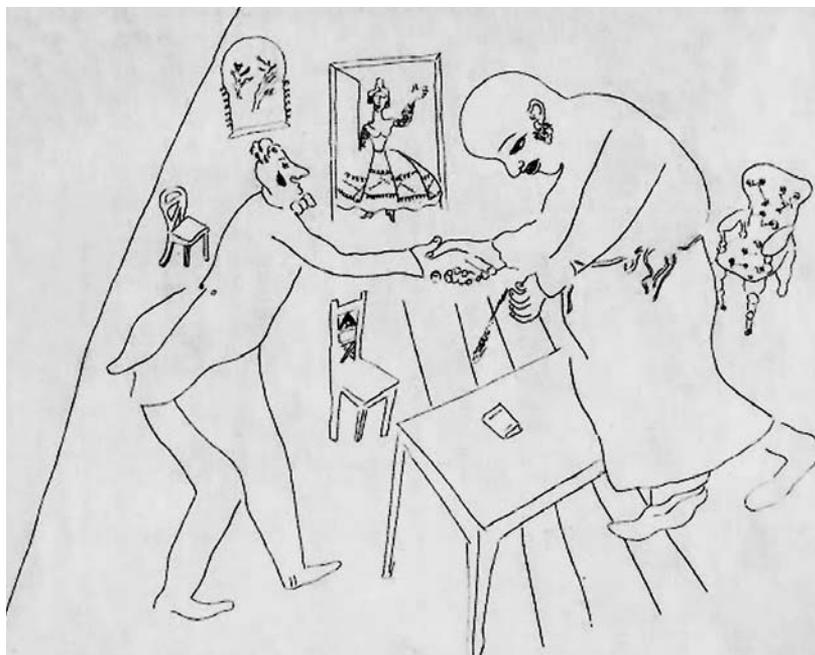
Театральный опыт Шагала находит отражение также в его работе над иллюстрациями к «Мертвым душам» Н. Гоголя, над которыми он трудился в 1923–1925 гг., выполняя еще один заказ А. Воллара. В гоголевском цикле драматизм и эпический размах темы смешиваются с озорной клоунадой. Иллюстрации Шагала поражают точностью



⁵⁶ Цум. Harshav B. Marc Chagall: The Lost Jewish World. New-York, 2006. С. 157.

М. Шагал.
«Наездница», 1931.
Государственный музей, Амстердам

Pro memoria



М. Шагал.
«Прощание Чичикова
с Маниловым»

портретных и психологических характеристик, но наиболее острая и выразительная особенность театральности шагаловских «Мертвых душ» – в нарочитой безвольности всех героев. Персонажи поэмы Гоголя больше всего напоминают марионеток, они также покорно подчиняются внешним им силам судьбы, как деревянные человечки движениям кукловода. Персонажи как будто находятся в постоянном движении, но в то же время кажутся застывшими, обездвиженными. Как безжизненные марионетки, гоголевские герои в интерпретации Шагала сдаются на поруки неким мировым стихиям, носителями которых становятся у художника композиционные решения. Роль невидимого кукловода у Шагала выполняют динамичные ракурсы или диагональные построения, которые словно несут на себе героев. Фигуры движутся за счет динамики окружающей среды, они

увлекаются «силовыми линиями», пронизывающими художественное пространство. Таково движение экипажа Чичикова по дороге в гору (илл. «По дороге к Собакевичу»), словно это не тройка несет его, а какие-то невидимые импульсы. Косые линии дождя и намеченные дорожные столбы создают внутренний ритм изображения, который и «тянет» карету, а вовсе не лошади. Таково «Прощание Чичикова с Маниловым», где в рукопожатии героев нет никакой энергии, их притянул друг к другу все тот же стихийный 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.

Гоголевские иллюстрации М. Шагала близки по своей задаче деятельности Мейерхольда, особенно

Наше наследие

его постановке «Ревизора» (1926). По словам Н.Я. Берковского, спектакль Мейерхольда стал «неким таинством мистического размыкания быта»⁵⁷. С точки зрения ученого, *гротеск* у Мейерхольда понимается как «фантастическое в игре собственной своеобразностью, жизне-радостное в комическом и в трагическом, демоническое в глубочайшей иронии: стремление к условному неправдоподобию, таинственным намекам, подменам и превращениям <...>, диссонанс, возведенный в гармонически прекрасное, и преодоление быта в быте»⁵⁸. Так понятый гротеск стремится подчинить себе психологизм постановки через структуру композиции. Тот же самый прием можно наблюдать и у Шагала. Гротескно поданные образы героев совершенно лишены собственной побудительной интенции, они полностью отдаются довлеющей им надличностной власти неведомого («демонического», «таинственного»), сходным образом проявляющейся у Шагала в воздействии на персонажей композиционной структуры произведения.

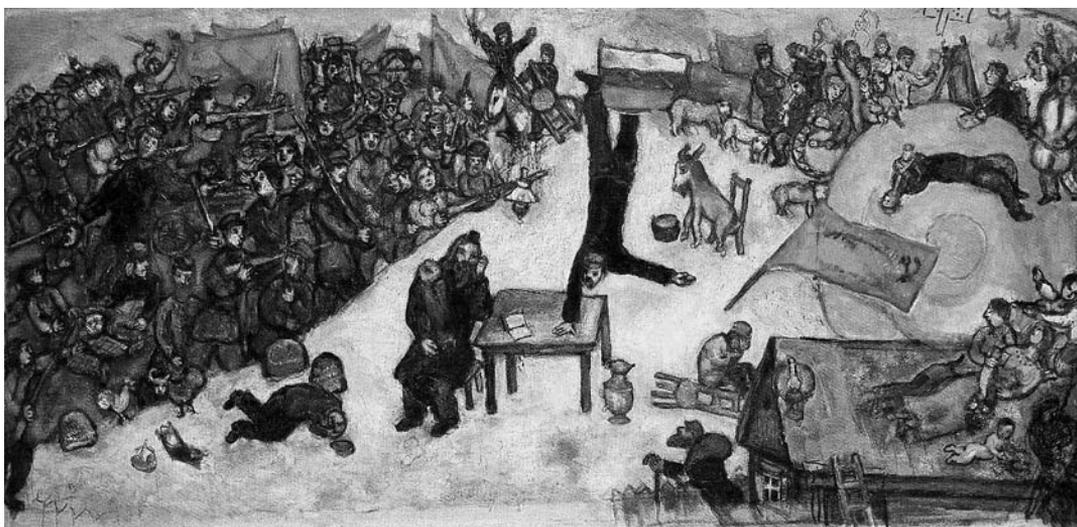
И Мейерхольд, и Шагал в данном случае представляют Гоголя сквозь призму мировых потрясений начала XX века. Исторические события оказываются теми самыми «силами судьбы», гнет которых не способны сбросить с себя герои-марионетки гротескного мира Гоголя.

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). 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 действие, балаган, шутовство, древняя мистерия, ворвавшаяся в

⁵⁷ Берковский А.Н. *Мир, создаваемый литературой*. М., 1989. С. 259.

⁵⁸ Там же. С. 263.

М. Шагал.
«Революция», 1937.
Центр Ж. Помпиду,
Париж



Pro memoria

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»⁵⁹, – 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 действие 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.

В 1940-е годы после двадцатилетнего перерыва Шагал возвращается к театральной деятельности. В США, где он жил во время Второй мировой войны, художник оформлял балетные и оперные спектакли. Летом 1943 года он создает сценографию балета «Алеко», поставленного Л. Мясиним на сюжет поэмы А.С. Пушкина и на музыку «Фортепианного трио» П.И. Чайковского. Эскизы костюмов и живописные панно для четырех действий балета были решены в свободно-ассоциативном стиле. «Я хотел проникнуть в суть “Алеко” и “Жар-Птицы”, не иллюстрируя их, без копирования чего-либо. Я не хотел представлять что-то. Я хотел, чтобы цвет говорил и играл сам по себе. Есть ведь разница между миром, в котором мы живем, и тем, в который мы входим в театре», – утверждал М. Шагал в беседе с французским критиком Ж. Ласенем⁶⁰. Конечно, это не значит, что художник обратился к абстрактному искусству: образы его панно сохраняют фигуративную основу, но уходят от прямой иллюстративности.

Полотно «Любовь в лунном свете», соответствующее первому действию балета, отвечает пушкинским строкам:

*«Спокойно все, луна сияет
Одна с небесной вышины
И тихий табор озаряет»*⁶¹.

Полотно залито синей краской, лишь изредка перемежающейся вкраплениями белых облаков, среди которых виднеются головы Земфиры и Алеко.

⁵⁹ М. Шагал *Мой мир*. М., 2009. С. 98.

⁶⁰ Цит. по: Werner A. Marc Chagall. *Watercolors and gouaches*. New-York, 1997. P. 11.

⁶¹ Пушкин А.С. *Цыганы* // Пушкин А.С. *Стихотворения*. М., 2002. С. 277.

Аналогичный сюжет и колористическое решение можно встретить и в одной из иллюстраций к Библии – литографии «Сотворение человека» (1964), где на фоне синих и белых красок возникают фигуры Адама и Евы. В обоих случаях небесная синь воспринимается как первородное лоно, из которого являются в мир влюбленные пары: Адам и Ева, Земфира и Алеко. Уподобление героев балета прародителям человечества подчеркивает высшую степень их чувства друг к другу, они любят так же сильно, как любили Адам и Ева, когда на свете еще не было никого, кроме них. В этой идиллии, однако, присутствует тревожная нота: ночной небосвод «разрывает» ярко-красная фигура петуха. Он летит, обращенный к луне, а влюбленная пара следует за ним. Этот образ словно намекает на то, что история любви главных героев заранее обречена.

Второе и третье полотна, оформляющие балет, представляют образы цыганского быта с его перманентным карнавалом и два огромных солнца, символ уходящего времени. Самое интересное полотно из этого цикла – последнее, предназначенное для четвертой, финальной сцены балета. На нем Шагал изобразил очертания Санкт-Петербурга, залитого кроваво-красным заревом. Созданное в 1942 году, полотно вольно или невольно попадает в самую болевую точку тогдашней современности: 1942 год был самым страшным для блокадного Ленинграда, залитого кровью в прямом, а не в переносном смысле. Но вместе с тем это не историческая картина: условность происходящего подчеркивается светильником, заменившим светило. Летящий над городом бело-снежный конь, с одной стороны,



напоминает образы Э. Делакруа и О. Редона, а с другой – отсылает к творчеству П. Пикассо с его постоянно возникающими в театральных работах колесницами. Исполненная преимущественно в черных и красных тонах, работа полна тревоги, объяснимой трагическим финалом истории Земфиры и Алеко и явно вызванной также переживаниями страшных событий военного времени. Шагал, однако, не терял надежды: сияние белого цвета в фигуре коня словно не принадлежит этому страшному, но ограниченному миру, освещенному восковыми свечами. Полет коня устремлен куда-то за пределы полотна, в жизнь, где любовь и творчество могут превозмочь жестокость и бессмысленный гнев.

В 1945 году Шагал работал над декорациями к балету «Жар-птица», побудившим его обратиться к русскому фольклору. Его интерпретация народной сказки, однако, была далека от поверхностной стилизации. Как отмечает Н. Апчинская, «Шагал как бы вывел на свет из глубины веков подлинную стихию фольклора и проник в мистические глубины мифа, оставаясь при этом художником своего столетия,

М. Шагал.
«Алеко»
«Карнавал», сцена II

обладающим ярко выраженным индивидуальным видением»⁶². Самым интересным является последнее панно балета. Шагал изображает счастливое завершение истории: соединение главного героя со своей возлюбленной. Доминирующий в работе красный колорит близок созданному в 1958 г. циклу «Песнь Песней» (Музей Библейского Послания, Ницца), входящему в знаменитое Библейское Послание. Красный цвет у Шагала – не только тревожный знак страданий и исторических катастроф, но и символ чувственной близости, любовной страсти. Невеста в короне «рождается» из длинного луча света, вызывая ассоциации с Шехиной, женской ипостасью Бога в иудаизме. Космический масштаб происходящего подчеркивается особенной трактовкой образа пространства, заключающего в себе фрагменты «лестницы Иакова», опрокинутый фонарь, ангелов, играющих на скрипке. Кроме эскизов костюмов и задников, Шагал выполнил также эскиз занавеса к спектаклю с изображением Жар-птицы, чудесно соединяющей в себе – как это было еще в доисторическую эпоху – черты облика женщины и птицы.

По возвращении во Францию в 1949 году Шагал не оставляет «театральной линии» в своем искусстве и приступает к оформлению балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя» с хореографией М. Фокина, обновленной Сержем Лифарем. Главная тема балета Равеля – любовь, она была необычайно созвучна направленности позднего творчества мастера. Шагал создает очередную версию райского сада, где по девственно чистым и прекрасным лесам гуляют Дафнис и Хлоя, напоминающие Адама и Еву.



Цикл балетных работ составил целую эпоху в творчестве Шагала. Именно балет, как наиболее абстрактный из театральных жанров, стал для художника средством реализации его мировоззренческих и художественных идей. Л. Вентури в монографии, посвященной творчеству Шагала, говорит об особом зрительном единстве, присущем поздним работам художника: «Своим балетам он придал живописные качества столь мощные и индивидуальные, что они сообщили балетным постановкам необыкновенное зрительное единство – это были поистине шагаловские балеты»⁶³.

После возвращения из США Шагал вновь, как и в начале 1920-х, наряду с балетом, акцентирует внимание на цирковых и театральных образах, явно выделяя театральную тему, как одну из ключевых. Серия полотен 1950–60-х годов связана с театральной темой: это «Голубой цирк» (1950–1952, Париж, Центр Ж. Помпиду), «Велосипедисты» (1956–1957, частная коллекция), «Большой цирк» (1968, частная коллекция) и др. Как и раньше, цирк для Шагала является одновременно развернутой

М. Шагал.
«Алеко», финальная сцена

⁶² Алчинская Н. Театр Марка Шагала. Конец 1910-х – 1960-е годы. Витебск: 2004. URL: <http://chagal-vitebsk.com/?q=node/142> (дата обращения: 05.08.2013).

⁶³ Ventury L. Marc Chagall. Etude biographique et critique. Paris, 1956. P. 80.

Наше наследие

метафорой художественного творчества и моделью мироустройства. 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 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 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 сидящих зрителей 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 картины» 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”»⁶⁴, – 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 Шагал уступает функцию режиссера Создателю: над цирком царит персонаж с циркулем, символизирующий Бога в акте миротворения, а над «земными» персонажами склоняется ангел в клоунском колпаке. Шагал, еще в «Библейском Послании» (1962–1967) отошедший от мифологизма в сторону *эпического* восприятия действительности, в рамках театральной темы также пытается ввести знаки проявления «высшего порядка вещей», не подвластного человеку. Так, постепенно, Шагал и в пределах «театральной линии» своего творчества осуществляет отход от *мифологического универсализма в сторону универсализма эпического*.

Самостоятельной темой, которая еще до Первой мировой войны присутствовала в творчестве Шагала, в этот период стала музыка. Теперь художник

⁶⁴ Апчинская Н.В. *Марк Шагал. Портрет художника*. М., 1995. С. 145.



не только населял свои картины музыкантами и скрипачами, но и создавал на тему музыки отдельные композиции. Например, панно для Метрополитен-опера в Нью-Йорке «Источники музыки» (1966) и «Триумф музыки» (1966), а также знаменитый плафон для Гранд-опера в Париже (1963–1964). Плафон представляет собой не фреску, а живопись маслом на холсте. Композиция сложена из отдельных фрагментов, которые были приклеены к потолку. Творческим импульсом для создания плафона стал балет М. Равеля «Дафнис и Хлоя». Разделенный на пять цветовых зон, плафон собирает визуальные «отзвуки» великих опер и балетов («Борис Годунов», «Волшебная флейта» и др.).

Финальной работой, венчающей ряд произведений с театральной тематикой, стал для Шагала его «Цирк» – литографии, изданные в 1961 году. «Цирк» включал и текст самого художника, перекликаясь в этом с вышедшим в 1947 году

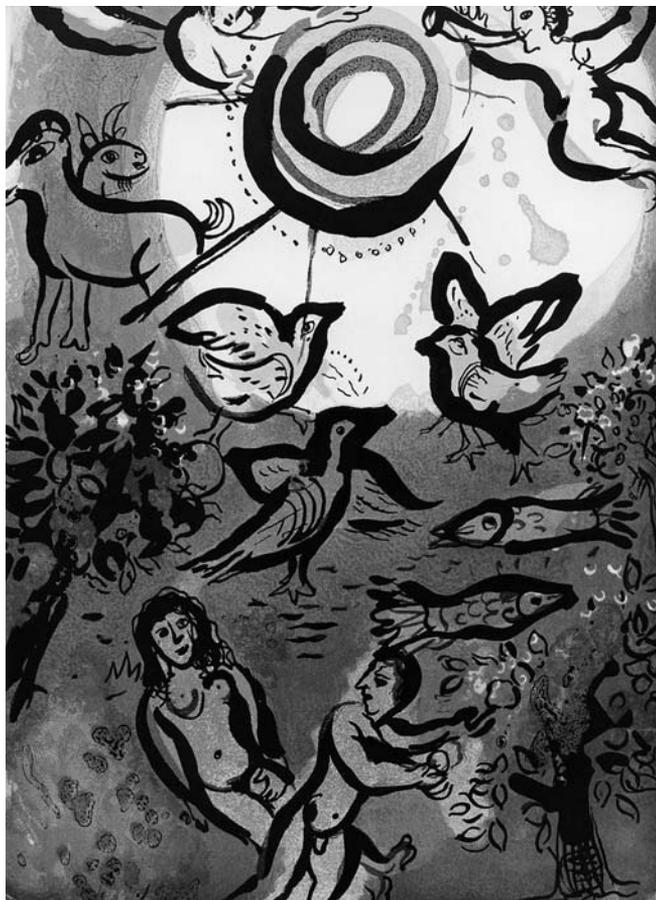
«Джазом» А. Матисса. В «Цирк» были включены глубоко личные мысли Шагала, посвященные клоунам, воспоминаниям детства; изъявления любви к животным соседствовали в нем с общими определениями циркового искусства. «Цирк, – писал Шагал, – это магическое слово, тысячелетняя игра, танец со слезами и смехом, игра рук и ног, превращение в высокое искусство... это пронзительный крик человека, ищущего беспечность и радость и, подобно Дон Кихоту, – свой идеал»⁶⁵. Тема волшебных метаморфоз здесь выходит на первый план – фантастические животные меняют свои формы буквально на глазах. Центральная композиционная тема здесь – круг, символ постоянного вращения, универсума, вечности, гармонии. Основой композиции большинства листов серии является арена и ярусы, заполненные зрителями. Из этого «первичного круга» разворачивается поэтическое пространство, наполненное

М. Шагал.
«Большой цирк», 1968.
Частная коллекция

⁶⁵ Шагал М. Все это есть в моих картинах... Цит. по: Анчинская Н.В. Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995. С. 157.

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. Солнечный круг, вращаясь, раскручивает спираль Жизни и Истории: перед нами возникают царь Давид, играющий на арфе, пророк Иеремия, Христос, люди, животные, ангелы. Здесь не только персонажи сакральной истории, но и постоянные герои шагаловского универсума. Сотворение человека у художника тождественно не только творению мира вообще, но и творению его художественного мира, в частности. Таким образом, в позднем творчестве художник смыкает театральную линию с эпической, *театр становится универсальным символом человеческой жизни вообще.*

Театральное начало в творчестве мастера проходит несколько основных этапов. В раннем творчестве (до 1923 года) Шагал, ориентируясь на национальные истоки и «всеобщую театрализацию» европейской культуры начала века, использует театральные мотивы как инструмент создания художественного мифа. Театр помогает преодолеть границы между реальным и воображаемым, устранить зазор между плоскостью холста и зрителем. Именно поэтому Шагал в «Привале комедиантов» гримирует не только актеров, но и зрителей, а пространство зрительного зала и сцены в Еврейском камерном театре



делает единым. Годы, проведенные в Париже между двумя мировыми войнами (1923–1941), стали для художника временем углубления старых и развития новых тем. Шагал продолжает использовать театральную тематику как средство создания мифа и в то же время впервые пробует использовать театральное начало в новом качестве: в иллюстрациях к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя марионеточный театр становится средством создания эпического образа. И, наконец, в поздний период творчества (с 1950-х годов) Шагал осмысляет театральное начало как самостоятельный способ

М. Шагал.
«Сотворение человека», литография,
копия, 1964г.

художественной универсализации и типизации. В серии литографий «Цирк» и других работах 1950–1970-х годов театральное действо оказывается философской метафорой Бытия вообще. Художнику больше не требуются сложные средства для создания ощущения «всеобщей театральности» (роспись зрительного зала по образу «шкатулки» или грандиозные площадные действия в революционном Витебске): его литографии и так вмещают в себя целый мир, «втягивая» зрителя, наблюдающего за ними снаружи, в зрительный зал, изображенный художником.

Проанализировав основные моменты в эволюции театрального начала в творчестве мастера, можно смело утверждать, что театральна сама природа шагаловского творчества. Сущность театральности искусства Шагала проявляется не столько в образных трансформациях или игровом инобытии, хотя и это важно, сколько в действенном, коммуникативном и публичном характере поведения его героев. Иначе говоря, театральны и ритуальны не одни лишь сюжеты и отдельные образы, но сам *художественный метод* мастера. Как пишет Б.И. Зингерман: «Потребность в театральной выразительности жеста произрастает... в бытовом обиходе, понятом как ритуал, совершаемый перед лицом людей и Бога»⁶⁶. Театрализация жеста становится неизбежной, когда бытовое повседневное проживание времени воспринимается как ритуал, организованный традицией, имеющий свой порядок действий. Театр Шагала рождается из сакрализации обыденности.



Священное и праздничное у Шагала неразделимо: театральность для Шагала – это праздничность прежде всего. Бесконечная бутафория и клоунада стали для художника средствами постижения жизни в ее становлении. Каждая его композиция – своего рода мизансцена, имеющая характер эксцентрического зрелища, разыгранного по принципу театральной импровизации. Как говорил В.Э. Мейерхольд: «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму».

М. Шагал.
Плафон для Гранд-опера, 1963–1964.
Париж

⁶⁶ Зингерман Б.И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Шагал, Сутин. М.: Союзтеатр, 1993. С. 279.