

ШАГАЛ

М. МЕЙЕР | Н. АЗАН-БРЮНЕ | С. ФОРЕСТЬЕ | Б. МАРК | Д. ЖАРАССЕ

ШАГАЛ

ВИТРАЖИ

УДК 76(084.1)
ББК 85.153(3)
М52

**Meret Meyer, Nathalie Hazan-Brunet,
Sylvie Forestier, Benoît Marq,
Dominique Jarassé
CHAGALL. LE VETRATE**

**Мерет Мейер, Натали Азан-Брюне,
Сильви Форестье, Бенуа Марк,
Доминик Жарассе
ШАГАЛ. ВИТРАЖИ**

Перевод с итальянского Марии Челинцевой

В настоящем издании представлены все витражные проекты Шагала.
О них рассказывают известные исследователи его творчества Сильви Форестье,
Натали Азан-Брюне, Доминик Жарассе и внучка художника, историк искусства
Мерет Мейер, а также Бенуа Марк, сын выдающегося мастера-витражиста
Шарля Марка, которого Шагал считал своим соавтором и другом.

Научно-популярное издание

**М. Мейер, Н. Азан-Брюне,
С. Форестье, Б. Марк, Д. Жарассе**

ШАГАЛ. ВИТРАЖИ

Редактор Е. Тарусина

Технический редактор Л. Сеницына

Корректоры Э. Доржиева, Т. Дмитриева

Верстка О. Храмова

ISBN 978-5-389-10942-1

© 2016 by Editoriale Jaca Book SpA, Milano
Все работы Марка Шагала © Marc Chagall ® by SIAE 2016
© Перевод на русский язык. Челинцева М., 2016
© Издание на русском языке.
ООО «Издательская Группа
«Азбука-Аттикус», 2017
КоЛибри®

ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус» –
обладатель товарного знака «Издательство КоЛибри»
119334, Москва, 5-й Донской проезд, д. 15, стр. 4
Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19
E-mail: sales@atticus-group.ru

Филиал ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус» в г. Санкт-Петербурге
191123, Санкт-Петербург, Воскресенская набережная, д. 12, лит. А
Тел. (812) 327-04-55
E-mail: trade@azbooka.spb.ru

ЧП «Издательство «Махаон-Украина»
Тел./факс (044) 490-99-01
e-mail: sale@machaon.kiev.ua

www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru

Подписано в печать 24.02.2017. Формат 70×100 1/8
Бумага мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 38,7.
Тираж 1000 экз. В-ISO-18973-01-R.

Отпечатано в типографии «ПНБ ПРИНТ» (SIA «PNB Print»)
«Янсили», Силакрогс, Ропажский район, Латвия, ЛВ-2133
www.pnbprint.eu

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ
от 29.12.2010 г.)

16+

СОДЕРЖАНИЕ

«Возьмите окна и возведите вокруг них стены»

Мерет Мейер

с. 7

1. «Судьба толкает нас братья за некоторые занятия»

Натали Азан-Брюне

с. 9

2. Многогранный язык витража

Сильви Форестье

с. 13

3. Шагал и витраж

Сильви Форестье

с. 17

4. Мастерская Симона Марка. Воспоминания

Бенуа Марк

с. 27

5. О символизме иерусалимских витражей

Доминик Жарассе

с. 35

ВИТРАЖИ

Ортанс Лион

Церковь Богоматери Всех Благодатей, Асси

с. 42

Аббатство Святого Петра, Муассак

с. 48

Собор Святого Стефана, Мец

с. 50

Синагога медицинского центра «Хадасса»,

Эйн-Карем, Иерусалим

с. 78

Организация Объединенных Наций, Нью-Йорк

с. 112

Церковь в Покантико-Хиллз

с. 116

Церковь Всех Святых, Тюдли

с. 122

Церковь Фраумюнстер, Цюрих

с. 128

Национальный музей Марка Шагала, Ницца

с. 134

Собор Нотр-Дам, Реймс

с. 144

Институт искусств, Чикаго

с. 150

Собор Святой Троицы, Чичестер

с. 164

Капелла Кордельеров, Сарбур

с. 168

Церковь Святого Стефана, Майнц

с. 188

Приходская церковь, Ле-Сайан

с. 216

ШАГАЛ ЗА РАБОТОЙ

Хронология в фотографиях

с. 223

Примечания

с. 236

Указатель мест

с. 237

Указатель иллюстраций

с. 238



«Мир». Фрагмент витража. Сарбур, капелла Кордельеров, 1976

«ВОЗЬМИТЕ ОКНА И ВОЗВЕДИТЕ ВОКРУГ НИХ СТЕНЫ»¹

Мерет Мейер

«Этот рецепт был только что применен в саду Тюильри... Министр Мальро взялся за это предприятие со свойственной ему энергией: по его приказу была возведена временная галерея высотой 55 метров. Такого в Тюильри доселе не видели: министру культуры пришлось оспорить вето могущественной Комиссии по охране художественных памятников. “Ну и что ж, что нет прецедента, — сказал министр, — но ведь Шагал всего один”»².

Недолговечная, дерзкая по архитектуре постройка, задуманная Андре Мальро, «павильон, специально возведенный для того, чтобы разместить мои витражи в Париже, был фантастическим: он давал возможность как следует их рассмотреть, как в музее, они были свободно расположены по всей длине галереи»³, — рассказывал Шагал, в то время как в том здании, для которого эти витражи были предназначены, — в новой синагоге медицинского центра «Хадасса», спроектированной архитектором Джозефом Нойфелдом, — витражи «прижаты друг к другу, двенадцать куполов образуют квадрат, королевскую корону. Но свет — это свет Библии: солнце ходит вокруг, освещая розоватые холмы, чистейшее небо, и мои витражи, красные на юге и желтые на севере, сливаются с этой материей — небом Израиля, — для которой я их создавал»⁴.

И все же вскоре после открытия новой синагоги во время контрольного визита обеспокоенный Шагал просит «немедленно убрать стулья, подушки, массивную дверь и Ковчег, предназначенный для хранения свитков Торы»⁵. Марк Шагал говорит, что «видел проект», что «слабо знаком с расположением витражей, но, когда дамы из “Хадассы” предложили мне эту работу, я сразу взялся за дело и не мог отвлекаться на архитектурные или декоративные подробности. Это подобно вступлению в брак — надо соглашаться без долгих раздумий»⁶. Это признание Шагала дает нам, хотя и слегка неожиданным образом, ключи к методу соединения различных деталей, к которому он прибегнул, чтобы поддержать свое видение пространства и передать его другим.

Шагала воодушевляло желание оживить старинные приемы этого искусства, и уже первые плоды освоения им художественного витража вызвали одобрительный резонанс, ибо он создавал произведения, достойные стать частью великолепного архитектурного наследия французских церквей. Начался новый виток в развитии этого сакрального искусства: витражи были заказаны таким художникам, как Жак Вийон и Роже Бисьер, затем Робер Ренар, главный инспектор по охране памятников архитектуры, обратился к Шагалу с просьбой создать витражи для деамбулатория собора Святого Стефана в Меце в 1957 году. Дальнейший ход событий показал, «насколько искусство Шагала созвучно искусству наших мастеров витража XVI века и современной им архитектуре окна... Шагал заполняет стрельчатые и верхние дольные сегменты оконных проемов с одинаковым мастерством»⁷.

И это достигнуто не мистическим путем, а благодаря многочисленным ключам — основополагающим аспектам, лежащим у истоков столь же успешного, сколь

неожиданного союза между архитектурными интерьерами и витражами Шагала.

В каждом взятом и выполненном заказе намечается и воплощается бесконечное уважение Шагала по отношению ко всем материальным элементам исторических зданий («Надо быть смиренными перед материей! Подчиниться...»⁸) и к свету, льющемуся через проем, в который планируется вмонтировать витраж. Смелость и талант мастеров-витражистов Шарля Марка и Брижит Симон из витражной мастерской Симона в Реймсе позволяют легко и естественно, без промедления встать на путь обновления античных и средневековых витражных приемов и технологий. Это отвечает стремлению Шагала видеть художественное пространство своих произведений — оно прослеживается от самых ранних его работ до обращения к искусству витража — как «украшенное» внутреннее пространство, ставшее неделимо целостным.

В процессе сотрудничества были применены особые направления работы витражной мастерской Симона, такие, как двойные стекла, изготовленные стекольной мастерской «Веррери Сен-Жюст»⁹, как возрождение и обновление других старинных технологий, таких, как перенос изображения на стекло с помощью кислоты, как линии свинцовой протяжки, дополняющие иконографическое изображение экспрессивной пластичностью¹⁰, а также окончательный монтаж витражей в проемы, предусмотренные для окон с рамами (без использования специальных крепежных конструкций), что позволяет выделить витражи на фоне стен зданий, где они установлены. Для Шагала живопись в технике гризайль, которой он занимался как в витражной мастерской Симона, так и в своей мастерской, по витражу, скрепленному свинцовой протяжкой, давала возможность получить изысканную и выразительную гамму цвета и света¹¹.

Все перечисленные выше ключи, разработанные с большим мастерством, показывают, насколько Марк Шагал, когда его талант обратился к монументальному искусству, где требуется принимать в расчет место расположения произведения, не ограничивается расшифровкой «сна о пространстве»¹², уже являющегося неотъемлемой чертой пластического мышления мастера или продолжением изобразительной традиции «сакральной архитектуры»¹³ (в своем живописном творчестве Шагал изображал только интерьеры синагог, а церкви у него были представлены лишь как здания, снаружи¹⁴), но с убеждением осуществляет подлинное погружение — каждый раз под разным углом — в реальное пространство, питаясь накопленным опытом работы в театре и зная специфику сцены.

Как иначе объяснить, что эти места для диалога — живописное пространство, явленное в витраже, и привычное обитаемое пространство — поражают нас и обращаются к нам каждый раз, зачаровывая, приглашая посетителя и зрителя немедленно включиться в общую беседу. Время и пространство не просто сосуществуют в этих творениях: когда мы встречаемся с ними, нам открывается значимость нашего единения с этими мирами, дающими нам ключ к современности.

«Витраж кажется чем-то весьма простым: материя, свет. Для собора или синагоги – то же самое: нечто мистическое, проходящее через окно. И все же я испытал большую робость, как при первом свидании. Что такое есть теория, техника? Материя, свет, вот творение! В живописи материя – это холст и краски; остается талант художника, духовное. Пропорция два к одному, битва неравна. Коро, Сезанн, Боннар, Моне – победители! А остальные? С керамикой или витражом – еще хуже; что я могу добавить к материи, к земле Благого Господа, к огню Благого Господа, к листве, коре, свету? Возможно, память о моем отце, о матери, о детстве и пращухах за тысячу лет... Возможно, и мое сердце. Перед материей надо быть смиренными, подчиниться! Материя есть природа, а все природное религиозно. А когда ты в невыгодном положении перед природой, то у художника больше возможностей, если он подчинится. У меня все козыри: свет, идущий с неба, он дает цвет! Огонь, сплавивший стекло и свинец, тоже происходит с неба, хотя дают его газ и электричество. У меня есть материя. И я спрашиваю себя: то, что я добавляю, имеет ли оно смысл? Если то, что я делаю, относится к материи, тогда я выиграл: ведь за этим Бог. Когда я делал гравюры к Библии, то ездил в Израиль и нашел одновременно свет и землю, материю. Когда тебе двадцать лет, то не думаешь о материи: надо пройти через страдания или вырасти. Иногда мне говорят: Шагал, ведь вы нематериальны. А я отвечаю: надо быть нематериальными, чтобы слушать материю. Каждый цвет должен побуждать к молитве. Я не могу молиться, я только работаю».

Pierre Cabanne. Chagall rend à la lumière sa liberté // Chagall. Vitraux pour Jérusalem. Paris: Musée des Arts Decoratifs, 1961. (Пьер Кабанн. Шагал возвращает свободу свету. Статья в сб.: Шагал. Иерусалимские витражи)

1. «СУДЬБА ТОЛКАЕТ НАС БРАТЬСЯ ЗА НЕКОТОРЫЕ ЗАНЯТИЯ»

Натали Азан-Брюне

«Я поднялся по той лестнице, но не для того, чтобы сделать фрагмент, который меня особенно интересовал, а для того, чтобы взглянуть в то, что кажется скрытым там, наверху. И действительно, думаю, что судьба толкает нас братья в жизни за некоторые занятия, и я должен был сделать те витражи. Должен был проникнуть в яркий дневной свет»¹.

Художник говорит об этой «таинственной обязанности», расположившись перед прекрасным черно-белым снимком работы Изиса Бидерманаса, потрясающим игрой света: на нем Шагал изображен за работой над одним из витражей синагоги больницы «Хадасса» в 1960 году.

Ничто не предвещало, что однажды он станет создавать витражи, однако он единственный из своего поколения художников — выходцев из еврейского мира взялся помериться силами с традицией, к которой не принадлежал, не предав при этом своих истоков и обогатив эту традицию благодаря невероятной способности проникать в иные миры. Шагал, унаследовав опыт предшественников и восставая против него, сумел создать послание для всего человечества, передать которое, как он полагал, было по плечу лишь художнику. Первые витражи Марка Шагала появились после Второй мировой войны, в контексте обновления сакрального искусства во Франции. Это неслучайно: витраж представлялся мастеру продолжением его живописи, финальным отрезком фантастической параболы его жизни и творчества. Мы с удовольствием осветим основные этапы пути — с момента зарождения его призвания в небольшом белорусском городке и до того дня в июне 1952 года, когда, как пишет Франц Мейер, прибыв в Шартр для изучения витражей, художник обнаружил в двух медальонах деамбулатория большого зеленого осла, отчего обрел уверенность в своем праве помериться силами со средневековыми мастерами².

Попытаемся показать, какие связи, события и встречи, совершив поворот в судьбе художника, привели его к искусству витража и позволили выработать таинственный и уникальный шагаловский синкретизм.

В самом начале, конечно же, Витебск, родной город художника, пейзаж которого включает и луковки церквей, увенчанные крестами, и строгие очертания синагог — «незамысловатые и вечные строения, как на фресках Джотто». «Мой грустный и веселый город»³, — говорит о нем Шагал. Он делает свой выбор: «Живопись представляется мне окном, через которое я могу попасть в другие миры»⁴. Бегство...

Чтобы стать художником, если ты дитя бедняка, живущего в «черте оседлости», в которой Российская империя обязывала селиться евреев, надо преодолеть множество препятствий. «Но слово “художник” было таким диковинным, книжным, будто залетевшим из другого мира, — может, оно мне и попало, но в нашем городке его никто и никогда не произносил»⁵.

Запрет на изображения, содержащийся во второй заповеди, хотя и истолковывался по-разному на протяжении различных эпох, в любом случае не способствовал

развитию художественных дарований; поощрялись скорее конечное назначение произведений и украшение предметов культа, или «хиддур мицва».

И все же первый еврейский художник появляется уже в Книге Исхода, и его назначает Бог. «И сказал Моисей сынам Израилевым: смотрите, Господь назначил именно Веселеила, сына Урии, сына Ора, из колена Иудина, и исполнил его Духом Божиим, мудростью, разумением⁶, ведением и всяким искусством, составлять искусные ткани, работать из золота, серебра и меди, и резать камни для вставляния, и резать дерево, и делать всякую художественную работу; и способность учить других вложил в сердце его, его и Аголиава, сына Ахисамахова, из колена Данова; он исполнил сердце их мудростью, чтобы делать всякую работу резчика и искусного ткача, и вышивателя по голубой, пурпуровой, червленой и виссонной ткани, и ткачей, делающих всякую работу и составляющих искусные ткани»⁷.

Веселеил (Бецалель, что значит «под сенью Бога») исполнил в пустыне, следуя точным указаниям, данным Моисею Богом, всю работу, «потребную для святилища»⁸: скинию, священный ковчег и очистилище, по краям которого, лицом друг к другу, были поставлены два золотых херувима, а также все предметы культа, ткани, облачения.

Эта модель художника-ремесленника будет преобладающей в еврейском мире вплоть до эмансипации: идея товарищества мастеров находит отражение в паре художник — гравер, затем в паре художник — витражист, и Шагал доведет этот союз до совершенства.

Роль художника синагоги была почетной в еврейском мире. Деревянные синагоги с их суровым внешним обликом, словно стремящиеся слиться с пейзажем, внутри были украшены яркими живописными росписями, в которых смешивались символические животные, знаки зодиака, надписи, растительный орнамент. Самым известным мастером был Хаим Бен Исаак Сегал из Слуцка, расписавший в XVIII веке знаменитую могилевскую синагогу.

Его росписи поразили Эля Лисицкого, открывшего их в 1916 году во время этнографической экспедиции, которая привела его в синагоги, стоявшие вдоль по Днепру. Художники еврейского авангарда, по примеру русских, в тот период стремились вернуться к истокам национального искусства, пытаясь сочетать традиции и современность. Шагал не проявил особого интереса к этно-художественным исследованиям; словно стремясь подчеркнуть свое особое происхождение, он, создавая персональную легенду, называет Хаима Сегала своим предком.

Когда в 1920 году он с жаром берется за оформление еврейского театра в Москве, именно его призывает он в покровители, заявляя в революционном духе:

«Долой старый театр, провонявший чесноком и потом! [...]»

Я вспомнил своего далекого предка, который расписывал синагогу в Могилеве.

И заплакал.

“Почему он не позвал меня на помощь сто лет назад? Пусть теперь хотя бы помолится, заступится за меня пред лицом Всевышнего.

Пролей в мое сердце, длиннородый пращур, хоть каплю вечной истины”⁹.

В 1917 году Шагал принял Октябрьскую революцию, которая предоставила евреям гражданские права, но его участие в ней носит глубоко художественный отпечаток: революция дала простор его стремлению охватить иные пространства помимо живописных — улицу, сцену, — а также позволила обратиться к более обширной аудитории. Он разгневался, когда понял, что его произведение для театра сможет увидеть лишь «горстка евреев». Слова его не имели ни малейшего намека на дискриминацию и были продиктованы отчаянным стремлением творить в коллективных пространствах.

Как писал Бенъямин Харшав, «для художника, склонного к интроспекции (безумного русского времен первого пребывания в Париже), речь шла о радикальном преображении, произошедшем под влиянием пышной риторики первых двух лет революции. Маленький Шагал жаждет огромных стен; одинокий и странный Шагал хочет создать публичное и доступное искусство. Когда загадочный и капризный Шагал в конце концов получает широкое признание, а его своеобразный модульный язык становится почти классическим, его творчество наконец может привлекать к себе массы»¹⁰.

В 1922 году Шагалу приходится окончательно покинуть СССР. «Единственное мое желание: писать картины и создавать что-то еще»¹¹. Это «что-то еще» подтверждает его волю выйти за пределы картины, предвосхищая развитие его творчества, которое вскоре станет проходить под знаком Библии.

С 1925 года по просьбе Амбруаза Воллара Шагал предпринимает проект иллюстрации Книги.

Марк посещал хедер¹² и умеет читать на иврите, но он вырос на библейских притчах, рассказанных на идише. Художник Лео Кёниг (1889–1970), живший в парижском «Улье» (La Ruche) с Шагалом и основавший журнал еврейского художественного возрождения «Махмадим» («Сокровище»), и поэт, писавший на идише, Иосиф Опатошу (1886–1954) достали для него новый перевод Библии на идише, выполненный поэтом Иегоашем¹³. Шагал погружается в мир Библии, изложенный языком поэзии. Он снова черпает силу в воспоминаниях о Витебске, дополняя их впечатлениями от поездки в Палестину в 1931 году по приглашению Меира Дизенгофа, мэра Тель-Авива.

«Иерусалим? В этом городе у тебя впечатление, что ты достиг конца пути. На узких улочках, по которым бродят козы, арабы, на улочках, по которым красные, синие и зеленые евреи идут к Стене Плача, по которым недавно ходил Христос, понимаешь, что иудаизм и христианство образуют одну общую семью. Это было все, и они пришли, чтобы разрушить и разделить все. Но остальная часть Иерусалима, мечеть Омара и святые места, несмотря на все мое уважение к Христу как поэту и пророческому персонажу, оставили меня сравнительно безразличным»¹⁴.

Именно эту «семью», это единство Шагал считает своим долгом не воссоздать, а создать. Его интерес к христианству проявился рано: «Я хотел говорить с ним... об

искусстве вообще и о моем в частности. Может, он поделился бы со мной божественным вдохновением. Как знать?

Спросить бы: правда ли, что, как сказано в Библии, израильский народ избран Богом? Да узнать бы, что он думает о Христе, чей светлый образ давно тревожил мою душу»¹⁵. Так он вспоминает в «Моей жизни» о встрече с мудрым раввином, которого он хотел расспросить о том, что его беспокоило, но так и не получил ответа.

Гуаши, затем гравюры, которые он создает, начиная с Бытия, Исхода, Царей, Пророков, стали прелюдией к новому витку развития его искусства. Именно в этом настойчивом обращении к священному тексту обретает форму идея библейского послания. Рене Швоб, автор книги «Шагал и еврейская душа»¹⁶, в 1928 году ввел художника в кружок Маритена в Медоне, где собирались интеллектуалы, поэты и писатели, вдохновленные общей идеей экуменизма. Философ Жак Маритен и его жена Раиса, русская еврейка, обратились в католичество: их дружба, их поддержка стали впоследствии важнейшей основой в разработке послания, ставшего еще более необходимым в связи с войной и вынужденным нью-йоркским изгнанием, во время которого Шагал познакомился с отцом Кутюрье. Пьер Кутюрье получил образование в «Мастерских религиозного искусства», основанных в 1909 году Морисом Дени с целью вернуть силу искусству художественного витража, области, где господствовал пастиш и преувеличенно благочестивый академический стиль, получивший название «сультпициан». Рукоположенный в сан священника в 1930 году, он принял имя Мари-Ален Кутюрье и сделал журнал о религиозном искусстве *L'Art sacré* («Религиозное искусство»), которым руководил вместе с отцом Регаме с 1937 года, платформой для пропаганды своих теоретических взглядов.

Согласно Кутюрье, причиной упадка сакрального искусства стала ограниченность знаний церковнослужителей, которым не знакомо творчество великих мастеров, отсталость церкви во всех сферах культуры и жизни, влияние академических кругов на высшее духовенство. Поэтому, полагал Кутюрье, необходимо восстановить прерванную традицию, обратившись с заказами к великим художникам современности.

«У них нет веры» — на такое возражение ему приходилось отвечать чаще всего. «Гений не дает веру, но между мистическим вдохновением и вдохновением героев и великих мастеров аналогия настолько глубока, что выбор естественным образом склоняется в их пользу. [...]

Священник должен предлагать идеи. Из этих идей художник извлекает “форму”. Это процесс рождения: наша роль — защищать свободу, чистоту, слабость, столь уязвимые, и поддерживать дружбу, уважение, молитву...»¹⁷

Во время приездов Кутюрье в Нью-Йорк в период Второй мировой войны¹⁸ его идеи получили развитие благодаря общению с такими художниками, как Леже, Базен, Шагал. «Сущностная религиозная ценность произведения более глубока, чем собственно сюжет», — писал он Анри Фосийону.

«Я верю в появление произведений искусства, являющихся плодом чистейшего религиозного вдохновения, но строго индивидуальных и в целом случайных произведений, родившихся спонтанно и словно бы случайно, именно там, где их меньше всего ожидали, меньше всего готовили, — то есть я верю в чудеса. Новые мастера — не христиане,

но Мастера»¹⁹. Прекрасные художники того времени возродили художественный витраж к новой жизни.

В тот же период, когда Матисс работал в доминиканской капелле Четок в Вансе, Шагал жил там же. Капелла была освящена в 1951 году, после четырех лет упорных работ, затронувших всю утварь и обстановку, предметы культа, облачения, драпировки, керамику.

Вдохновившись этим примером, Шагал взял на себя аналогичную задачу в рамках архитектурного интерьера и начал работу над циклом монументальных живописных работ для заброшенной капеллы Голгофы, которые затем составят основу Национального музея Библейского послания Марка Шагала.

И все же он испытывал неловкость, обратившись к декору капеллы. В свое время он советовался с раввином Шнеерсоном по поводу одержимости образом Христа, а в 1950 году направил президенту государства Израиль Хаиму Вейцману запрос о возможности работать для христианской церкви, упоминая о своем стремлении вынести искусство в общественные пространства и подчеркивая свою полную приверженность иудаизму: «Меня попросили выполнить настенные росписи в одной капелле XVI века в Вансе. [...] Роспись капеллы дала бы мне возможность создать произведение, которое осуществимо только на обширной площади стены, и не ограничиваться сравнительно малыми полотнами, предназначенными для украшения частных жилищ. Украсить стены общественного здания — моя давняя мечта. [...] Я бы не хотел, чтобы, если я решу украшать капеллу, народ Израиля подумал, будто в моем сердце и моей душе есть что-то общее с неевреями. Через моих пращуров я всегда буду связан с моим народом»²⁰.

Незавершенный опыт Ванса находит естественное продолжение в Асси, где отец Кутюрье убеждает его создать декор капеллы.

Капелла Богоматери Всех Благодатей в Асси (Верхняя Савойя) станет воплощением всех дискуссий о религиозном искусстве. По случаю ее освящения в 1950 году Кутюрье написал: «Почему так быстро разошлась вселенская слава об этой церкви в горах? Потому, что это шедевр? Нет, потому, что она родилась из правильной идеи. Идея эта крайне проста: чтобы сохранить живым христианское искусство, надо в каждом поколении обращаться к мастерам живого искусства».

Для баптистерия Шагал выполняет настенное керамическое панно «Переход через Красное море», к которому делает посвящение: «Во имя свободы всех религий», — два барельефа на тему псалмов и два витража с изображением стремительно слетающих к крестильной купели ангелов, изготовленных в 1957 году мастером-витражистом Полем Бони. С самого начала работа Шагала по стеклу сосредоточена на прозрачности.

Обновление церковного искусства было инициировано во Франции государственными чиновниками,

обладавшими изрядной смелостью. Робер Ренар, главный инспектор по охране памятников архитектуры, в 1956 году первым принял решение заказать современным художникам восстановление разрушенных витражей соборов Меца и Реймса. Жак Вийон, Роже Биссьер и, естественно, Шагал приняли участие в обновлении художественного витража: это стало возможным лишь благодаря новому поколению мастеров-витражистов, владевших технологиями и методами, необходимыми для воплощения замыслов художников. Шарль Марк и Брижит Симон из витражной мастерской Симона, основанной в Реймсе в XVI веке, были приглашены Робером Ренаром к участию в его проектах и стали в дальнейшем творческими спутниками Шагала.

Они шли рука об руку: ремесленник, остававшийся в тени художника, давал ему средства для свободного доступа к свету, а художник, проявляя максимальное уважение к традициям, вводил витраж в сферу современного искусства.

«Шагал старается думать и чувствовать как живописец». Шарль и Брижит дали ему возможность оставаться живописцем от начала и до конца: «Шагал говорит о фиолетовой точке, зеленом пятне, о потоке синего, и все это отражает образы его души. [...] Анализ его действий как ремесленника — невозможное дело, потому что его субъективное видение пронизывает каждый момент рабочего процесса. Глубинная жизнь его моделей и его работа в мастерской позволяют нам, по его примеру и вместе с ним, изобретать наши ремесленные приемы»²¹.

«Мудрый художник и искусный в слове» — этими словами Раиса Маритен, перефразируя Исая (Ис. 3: 3), характеризует Шагала в книге «Шагал и зачарованная буря». Как это ни парадоксально, именно когда он берется за витражи, непрерывно выходя за рамки своей художественной практики, внедряя новые технологии, соблюдая особые требования заказчика и высвобождая собственное видение, он вернее всего следует своей собственной традиции.

То, что он хочет «наблюдать то, что кажется скрытым там, наверху» и «проникнуть в свет», роднит его со средневековыми мастерами. Словно о нем писал Анри Фосийон в «Искусстве романских скульпторов» (его слова процитировала Раиса Маритен): «В романскую эпоху царят визионеры, передававшие зрителю свою глубинную устремленность к сверхчеловеческому, ненасытную тягу к тайне и сверхъестественным истинам. Они вырывают его из привычного порядка, из привычных пропорций, из равновесия разума, заставляют вновь пережить душевнораздирающую эпопею Иоанна, не ограничиваясь иллюстрированием обжигающего сердца текста, а воплощая ее в странном, глубоко личном сне»²².

Первый вариант этой статьи был опубликован в книге: *Chagall. Le vitrail. La Couleur de l'Amour*, Vitromusée Romont, 2007.



Шарль Марк в своей мастерской.
Внизу: Шагал наносит гризайль на витраж «Колено Левия», витражная мастерская Симона, Реймс, 1961

2. МНОГОГРАННЫЙ ЯЗЫК ВИТРАЖА

Сильви Форестье

«Техника — не что иное, как способ использования художником материала, а фактуру свою проявляет только законченное произведение», — говорил Шарль Марк.

Никто лучше мастера-витражиста, творившего вместе с Шагалом, не сможет раскрыть секреты работы в лаборатории.

Тайна — это то, что ведет от макета к его воплощению в законченном произведении; витраж, чтобы стать полностью самостоятельным произведением искусства, заговорить своим языком, нуждается в посреднике.

Живописец следует за своей мечтой в двухмерном пространстве листа бумаги. Шагал создает один за другим эскизы карандашом или пером в стремительном полете штриха, он следует ритму света, изучает расположение фигур. Затем акварелью или гуашью обозначаются хроматические переходы, посредством которых будет достигнута глубина. Размеры наброска на бумаге или картоне бывают разными, и общая идея постепенно проявляется и организует пространство. Внутренние границы между пространствами обозначаются небольшими коллажами, кусочками бумаги или ткани. Эскиз приводит к рисунку, более проработанному подготовительному наброску, затем превращается в окончательный макет, чаще всего гуашью, порой дополненный коллажами, в некоторых случаях повторяющими ранее существовавшие формы (как, например, в Меце).

Некоторые витражи потребовали особенно напряженной работы. Обилие подготовительных рисунков к иерусалимскому циклу витражей свидетельствует о творческой энергии Шагала. Порой художник остается доволен первым же наброском, но мастер-витражист должен суметь сохранить и передать и спонтанность творческого жеста, и сложность более проработанного пластического послания.

Это требование сопровождается кропотливой и тщательной работой специалиста, в которой все этапы требуют внимания и точности.

Процесс начинается с черно-белой фотографии макета, которая будет увеличена до натуральной величины будущего витража. На эту увеличенную фотографию витражист накладывает кальку, на основе которой будет выполнен картон, этот начальный этап является подготовительным для определения расстояний и пропорций.

Далее следует первая прорисовка свинцовых протяжек, разметка цветов и гравировки. Картон в натуральную величину становится «проводником» произведения. Все должно быть обозначено на нем самым тщательным образом, поскольку им будут руководствоваться мастера-витражисты на этапе изготовления витража. Перенос с картона на бумагу с сохранением масштаба нужен для резки стекла, а на отдельные подготовленные куски будет в свою очередь наложен эскиз гравировки. Мастер-витражист и его помощники изучают на прозрачной поверхности первый этап гравировки, прежде чем приступить к скреплению стекол временными перемычками. Затем витраж устанавливается вертикально при дневном свете в мастерской художника, и он может над ним работать.

Это особенно волнующий момент первой проверки хода работ и первого результата труда мастера-витражиста. В проекте, который станет для него своим, витраж уже существует как техническое изделие, но необходимо, чтобы он состоялся и в пластическом плане. Выбирая стекло, соединяя фрагменты паутиной свинцовых протяжек, сочетая цвета, мастер-витражист создает новую основу для творческой мысли художника. «Вся наша работа с Шагалом, — говорит Шарль Марк, — заключалась в совместном стремлении созидать на каждом шагу, никогда не выступая в роли простых исполнителей». В работе лаборатории устанавливается теснейшее общение между художником и мастером; оно свидетельствует об общем ремесле, в котором «технэ» — способ самовыражения художника, и его высшее мерило — изучение материала ради того, чтобы даровать ему новую жизнь. Макету, представляющему первое предложение художника, соответствует первая сборная конструкция из свинца и стекла, настоящий скелет витража.

Богатство и глубину цвета Шагала сложно воплотить в стекле. Несомненной заслугой Шарля Марка и Брижит Симон следует считать то, что они сумели перенести на стекло живопись Шагала. Шарль Марк воспринял средневековую традицию травления, развил ее выразительные возможности. Прикладывая к бесцветному или цветному стеклу пластинку того же или иного цвета, чувствительную к кислоте, можно было достичь бесконечно обширной хроматической гаммы. Стекло обрабатывалось подобно живописной поверхности. Шагал мог работать как с палитрой, меняя цвет, чтобы добиться максимального результата, изменяя прозрачность, подчеркивая тени. Свет становится материалом, и художник может полностью отдаться свободе творчества. Поверхность стекла требует прорисовки фигур; нервными быстрыми штрихами, подобно гравировке на медной пластине, тонкими мазками Шагал накладывает гризайль¹. «И в этом непрерывном движении витраж оживляется и понемногу обретает форму. Не существует ни сюжета, ни техники, ни чувства, ни чувствительности... но лишь мистическая связь глаза и света, гризайли и руки, пространства и времени... биологическая, молекулярная, выражающаяся в ритме, цвете, пропорции. И когда кажется, что стеклу получило нужную меру гризайли, точную жизненную ясность, рука останавливается, словно удерживаемая какой-то другой рукой. Любой штрих или мазок, не насыщенный кровью сердца художника, гаснет, вянет, тает, стирается» (Шарль Марк).

Таинственность витража напрямую зависит от сложности его проработки, а еще от алхимии личных отношений, установившихся в лаборатории. От мастера-витражиста требуется не только знание технических приемов, но в первую очередь интуиция, умение предугадать облик рождающегося произведения, увидеть его глазами художника и подарить ему первоначальное воплощение его мечты. Композитор пишет партитуру оперы в полном одиночестве, но исполнитель должен стать единым

целым с его музыкой, и самое верное оригиналу исполнение – то, что несет в себе часть творческого начала. Витраж, будучи квинтэссенцией вертикальности, обязан мастеру-витражисту темной земной мощью свинцовых перетяжек, позволяющих ему вознестись к свету. Исключительная красота витражей Шагала зиждется и на этой таинственной черной конструкции.

Стеклянные краски позволяют наносить рисунок штрихами или создавать эффект лавис. Процессы создания витража восходят к XII веку, о них говорит в своем труде *De diversis Artibus* («О различных искусствах») немецкий монах Теофил: это самый древний из дошедших до нас трактатов о витражах.

Витраж рождается из метаморфозы, связанной с изменением пропорций, и чтобы сотворить его, необходимо высочайшее техническое мастерство витражиста, который проецирует в пространстве макет художника, и тонкая чувствительность, помогающая верно передать его хроматическое богатство. И тем не менее необходимо, чтобы макет заключал в себе экзистенциальную силу, которая в полную силу проявится в витраже. Макет – это произведение, обретающее завершенность в ходе пластической эволюции, во время которой монументальность у Шагала становится неотъемлемым качеством живописного произведения. Живопись, отвергающая любого рода материальность, живопись-танец, живопись-свобода, рвется к мечте о воздушном мире, свободном от любого веса.

Действительно, уже в ранние годы живопись Шагала выходит за рамки формата полотен; крупный формат ощущается художником как необходимость; тем самым отвергается интимная природа станковой живописи, достигая вселенских масштабов живописного послания. Шедевры 1911 года – «Посвящение Аполлинеру», «Я и деревня», «России, ослам и другим», «Автопортрет с семью пальцами» – первые примеры, за ними в 1920-х следуют панно в Московском еврейском камерном театре. Необходимо подчеркнуть определяющее значение этих панно: они дали возможность Шагалу впервые соотносить свои работы с пространством, где они будут размещены, и с его предназначением. Росписи как декоративный объект должны были идеально вписаться в помещение, где они занимали значительную площадь – четыре метра на двенадцать каждая. Но в первую очередь они должны были сочетаться с самим духом театра и его репертуаром, выражая еврейский гений, став его манифестом, представленным зрителю.

«Введение в еврейский театр, музыку, танец, спектакль, литературу» – сюжеты, избранные Шагалом для изображений – провозвестников витражей в Чикагском институте искусств. Опыт создания живописных панно для еврейского театра в полной мере реализуется во время американского изгнания, много лет спустя. В период с 1941 по 1945 год художник работает для балета по просьбе Люсии Чейз, директора Американского театра балета, и ее друзей-хореографов Джорджа Баланчина и Леонида Мясина. Для последнего он выполнит эскизы декораций и костюмов к балету «Алеко» по поэме Пушкина «Цыганы»: премьера состоялась в Мехико 8 сентября 1942 года. В 1945 году Шагал расписал занавес и декорации к «Жар-птице» Игоря Стравинского, в 1958 году – декорации к «Дафнису и Хлое» Мориса Равеля для Парижской оперы.

И наконец, в 1967 году он создал декорации к «Волшебной флейте» Моцарта – одновременно с великими фресками в нью-йоркской Метрополитен-опере, посвященными музыке.

Шагал выходит победителем из каждого испытания: вся его работа для театра и балета способствует дальнейшему утверждению художника, доказывает его необыкновенную способность решать задачи в многомерном пространстве.

В определенном смысле можно сказать, что работа для сцены подготовила Шагала к созданию витражей. В обоих случаях его пластическое решение связано с внутренней логикой произведения, всегда опирающейся на способность цвета представлять пространство. Чудесное зрелище, открывающееся взору, волшебное и сказочное.

Гений Шагала проявляет себя в образах витражей Меца, Иерусалима, Тьюдли и Ниццы, в трепете фигур на поверхности стекла, словно на живописных полотнах, увековеченных в полупрозрачном свете на стене. Но этот гений виден и в макетах, в которых угадывается масштаб и монументальность, успешное перенесение изображения на стену. Витражи, выполненные художником в зрелые и преклонные годы, представляются финальной точкой творчества живописца, его внутреннего маршрута, жизни, целиком посвященной творчеству. Счастье живописи связано для Шагала с более глубокой потребностью в универсальном послании. Художественный факт определяется взглядом зрителя, и величие живописи заключено в этой устремленности ему навстречу, в этой открытости другим, в умении дарить себя. Творчество Шагала пронизано этой диалектикой, в которой живопись понимается как органическое и живое явление, а истина художника как личности полностью выражается в правдивости его живописи. Шагал всегда осознавал некое предопределение в своем желании стать художником. Дар, полученный свыше, налагает на него обязательства: «...Я не представлял себе искусство как профессию или ремесло; рисунки не казались мне предназначенными исключительно для декоративных, домашних целей. Я говорил себе: искусство в некотором роде есть миссия, и не надо бояться этого древнего слова». В этих словах, произнесенных во время Второй мировой войны, в 1943 году, во франко-американском Понтиаки, в колледже Маунт-Холлиок², содержится его понимание искусства не только в пластическом смысле, но и в моральном и духовном, и эта концепция – его кредо. Если Искусство – это миссия, если оно открывает «таинственное четвертое или пятое измерение, из тех, что неуловимы взору», по словам Шагала, тогда труд художника не может быть ограничен лишь эстетической функцией. То, что создает живописец, приобретает гораздо больший вес, иное значение. Через зрительные образы он выражает некую концепцию и сам становится мессией, провозвестником, пророком.

Посредством творческого акта раскрывается целостное восприятие мира, имеющее религиозную подоплеку, а значение Библии в творчестве Шагала, в особенности в витражах, отражается в иконографии. Мир Библии был близок Шагалу с самого раннего детства. Еврейское воспитание, как мы знаем, основывается на рассказах из истории избранного народа, и в первую очередь – истории языка, родного для каждого еврея. Образы Авраама, Иакова, Моисея, Давида становятся невероятно близкими,

словно привычное повседневное окружение. Шагал, выросший в семье, где строго соблюдались религиозные обычаи, хорошо это помнит. В своей автобиографической книге «Моя жизнь» он рассказывает, как подростком ждал появления пророка Илии, которому ставился прибор за праздничным пасхальным столом.

«Может, он уже во дворе и сейчас войдет в дом в облике убогого старца, согбенного нищего с сумой через плечо и клюкой в руке?»³

Итак, Библия в первую очередь — это время, отмеченное субботними праздниками, благодаря которым регулярно обновляется священный союз избранного народа и его Бога.

Личная жизнь каждого еврея неотделима от жизни всей общины; незапамятные времена — Библия снов, как утверждает Шагал, — это и есть подлинная реальность, и его внутренний опыт перетекает в опыт пластический. Поэтому форма нерукотворна, она оживлена самой сутью Бытия. Она движется в пространстве движения, модуляций и вибраций света; она словно порождена библейским Словом, источником, животворным дыханием. Каждый элемент изображения Шагала тесно связан с единым целым и дополняет его, и его невозможно отделить от целого. Искусство Шагала — не литературно и не символично, как порой говорят. «Судите меня за форму и за цвет, за мое видение мира, — заявлял он, — но не за отдельно взятые символы».

Интерпретация и формальный анализ поэтому должны учитывать все неуловимое и невыразимое в его творчестве. Форма, нежный и мягкий изгиб, ослепительная линия, прерывистые ритмы тени и света — все это воссоздает в образах библейский текст; но поскольку форма — это и фигура, то она должна развернуть свое значение: это связь, объединяющая всякое живое существо со всем Творением и всякое творение со своим Творцом. В творчестве Шагала, будь то живопись или витраж, народ Библии смотрит на нас, и кротость этих лиц воплощает всю историю человечества. В окнах собора, храма или капеллы образы Авраама, Моисея, Иакова, Давида, патриархов и пророков и их потомков, фигуры Сары, Рахили, Эсфири, важные для судеб евреев, становятся хранителями памяти об общем происхождении. Кто я такой? Прежде всего вот кто: знак свыше, который, став видимым, показал меня как лик, а лик определил меня как личность.

«Нравственная судьба человека встречает здесь своих сторонников, — сказал Гастон Башляр про образы Шагала... Так незапамятная мечта вызывает ощущение стабильности. Эти предки нравственного чувства обитают внутри каждого из нас. Время не истерло их. Они остаются тверды в своем величии... В Библии мы проживаем историю вечности».

Истина Библии, прославляющей создание человека как творения и как народа, универсальна, и в этом она отождествляется с призванием еврейского народа, образом которого остается фигура Христа, Человека среди иудеев, иудея среди людей, «центральная фигура Таинства Жизни», самое возвышенное воплощение человечности: в этом и заключается ослепительная догадка Шагала.

А искусство, следовательно, — это иерофания, потому что оно воссоздает само Сотворение. Это акт любви, посредством которого сфера чувственного восприятия преобразуется в сферу божественного, а витраж становится местом, где всякое проявление материального открывается Свету пронизывающего его Разума. Религиозное искусство? Сакральное искусство? Аналогичные понятия, согласно древней концепции Дионисия Ареопагита.

Витражное искусство Шагала проникнуто этой концепцией, и мы можем констатировать это в жизненности форм, красоте фигур, алхимии цвета, посредством которого выражается полнота творчества. В этом искусство Шагала оказывается глубоко религиозным. Не потому, что имеет непосредственное отношение к религии, объясняющей его, но потому, что творческий опыт сам по себе является религией.

«Творческий опыт так же религиозен, как и молитва, как и аскеза... — пишет русский философ Николай Бердяев⁴. — В тайне творчества открывается бесконечная природа самого человека и осуществляется его наивысшее назначение... Человеческая природа окончательно оправдывается перед Творцом не своим угашением, а творческим своим выражением».

Шагал смиренно воспринял это утверждение, и оно стало для него руководством к действию.

В витраже, как и в живописи, он горячо говорит о чуде, обновляющемся каждое утро, взирая на реальность Вселенной, реальность искусства, трепещущую на стене или на холсте, затеняя потерянный рай, а потому останется в вечности.

«Он проникал в свет и в цвет, чтобы обживать их, возвеличивать, прославлять. Эта его способность проявлялась удивительным образом. Каждое окно оживало благодаря Шагалу. Мы с женой с восхищением наблюдали, как он творит, вооружившись неистощимым терпением, пользуясь доступными ему средствами; он придавал убедительности каждому отрезку протяжки, вписывая его в рисунок, каждому стеклу, нанося на него тонкие оттенки серого цвета, добавляя света мазками кисти, штрихами гравировки по легкой гризайли. Поле, в котором свет был сначала хаотичным и рассеянным, становилось плотнее, спокойнее; благодаря своей необычайной восприимчивости он переносил плененный свет на стекло, чтобы распределить его, заставить сиять, превратить из белого в какой-то другой. Он заставлял свет и стекло вести между собой диалог и умел найти в нем правильный момент, чтобы устранить препятствие. Понемногу весь витраж обретал композицию, рисунок, смысл, цвет, а в каждое стекло непонятным образом словно бы добавлялась малая толика матово-черного, прозрачно-серого и чистого света – совершенно в манере средневековых мастеров... Безграничная открытость новому заставляла его вновь и вновь все переделывать, не отходя при этом от первоначального замысла. Каждый следующий фрагмент был необходимой частью общей гармонии, он оказывался именно там, в том месте, где он мог и должен был жить, существовать».

Шарль Марк. В книге *Jean Leymarie, Chagall, vitraux pour Jérusalem*. Monte Carlo: André Sauret, 1962, p. 173–184.

3. ШАГАЛ И ВИТРАЖ

Сильви Форестье

Первое знакомство Шагала с искусством витража было знаменательным вдвойне: он открыл для себя Шартрский собор и встретил отца Мари-Алена Кутюрье. В своем капитальном труде, посвященном Шагалу, Франц Мейер вспоминает о визите художника в Шартр в 1952 году.

«Он внимательно изучил, — пишет Мейер, — в том числе и снаружи, структуру и технику старинных витражей». Кроме того, художник увидел в большом зеленом осле, выполненном совершенно в «шагаловском» духе, некую символическую и пластическую общность между своим творчеством и работами средневековых мастеров.

Это родство еще явственнее проступает сегодня в витраже Сен-Любен, в боковом северном нефе: здесь мы обнаруживаем мирный пасторальный бестиарий — сюжет, столь близкий Шагалу. Можно вообразить, какие глубокие чувства и эмоции охватили художника во время знакомства с витражами Шартра. Возможно, он увидел на этих грандиозных стенах, в их непоколебимой мощи памятные библейские образы, коими было наполнено и его творчество? В его жизни той поры множество значимых вех: к 1950 году Шагал уже год как жил в Вансе, присоединившись на Лазурном берегу к братьям по искусству — Пикассо и Матиссу. Последний, обосновавшись в Ницце, работал над оформлением капеллы монахинь-доминиканок в Вансе — капеллы Розария, которую торжественно открыли 25 июня 1951 года. Здесь и зародился монументальный проект, которому Шагал стал отдавать все силы. Действительно, с 1950 года в творчестве художника начался период расцвета.

В Вансе, в тиши виллы «Ле Коллин», наслаждаясь душевным равновесием, обретенным в браке с Валентиной Бродской (Вавой), купаясь в солнечном свете, который придавал его работам этого периода сверкание драгоценных камней, Шагал нашел живые источники вдохновения и исполнил свой самый незабываемый гимн. Первым делом он возобновил работу, начатую по инициативе Амбруаза Воллара, — иллюстрации к Библии. Как мы знаем, этот грандиозный труд, центр всего его творчества, был начат еще в 1931 году и завершен в 1956-м. Сто пятьдесят офортов, одна из вершин в технике гравюры, ярко иллюстрируют легендарную судьбу народа Израиля. В этом произведении Шагала у Библии особая, основополагающая роль. Великая Книга координирует его пластическое видение и руководит его творческим выбором. Она питает поэтику Шагала, а в последующие годы станет источником сюжетов витражей, в которых воплотится пророческое видение художника.

Начиная с 1950 года формируется ядро будущего проекта, уже предопределенного прежним творческим путем художника. Это идея органического единства, стремящегося выразить смысл, идея мифа, модель судьбы человечества. На вопросы человечества, на главные вопросы, уже заданные Гогеном: «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идём?», в которых прорывается яростное свободомыслие, живопись может ответить хотя бы образами. Роль

библейского цикла, все более возрастающая в творчестве Шагала начиная с 50-х годов, раскрывает цели творчества. Искусство — это миссия, художник — Пророк, задача которого открыть *иную* реальность.

Так начинают создаваться произведения, вдохновленные Библией. За гравюрами следует серия подготовительных рисунков, гуашей, пастелей, свидетельствующих о том, что эта тема неизменно вдохновляла художника. Она легко угадывается: это тема творчества перед лицом Творца, диалога между человеком и Богом, высшей повествовательной метафорой которого является Библия. Пластический опыт становится отражением внутреннего искания и требует крупных форм для своего воплощения. Назревает потребность найти архитектурное пространство для размещения нового цикла. Послание требует целой стены.

В Вансе Шагал обратил внимание на капеллу Голгофы: ее план в форме креста подсказал ему сюжет первых одиннадцати полотен, объединенных общей линией — эпизодами Ветхого Завета. Их расположение в архитектурном пространстве должно было выражать их смысл. Крестообразный план часовни позволял расположить изображения на стенах симметрично.

Противопоставленные друг другу и в то же время взаимодополняющие полотна удачно передавали связывавший их замысел. В его основе — двойная линия, соединяющая творение со своим Творцом по мере развития истории. Так, в первоначальном проекте «Сотворение человека» находилось напротив «Завета Бога с Ноем», «Рай» соответствовал «Лестнице Иакова», «Изгнание Адама и Евы из рая» — «Борьбе Иакова с ангелом», «Неопалимая купина» — «Аврааму и трем ангелам»; «Моисей, иссекающий воду из скалы» — «Моисею, получающему скрижали Завета». Шагал воплотил этот замысел, но по-иному: со временем в Ницце появился Национальный музей Библейского послания Марка Шагала. Семнадцать монументальных полотен, первоначально предназначенных для капеллы Голгофы, были переданы Марком и Валентиной Шагал в дар французскому правительству (см.: *Провуайер П. Шагал: Деяние и слово*, М.: Азбука-Аттикус, 2015).

Однако возникший замысел побудил художника освоить новые техники, часто используемые в монументальной живописи. Для Ванса Шагал решил создать визуальный объект, нечто среднее между настенной живописью и внутренним архитектурным убранством. Нужно было «поддержать» стену, при этом не нарушив целостность пространства сооружения.

Вначале Шагал задумался о гобелене, затем — о скульптуре, которая дает произведению трехмерность, о керамике и наконец о витражах, поскольку некоторые окна следовало закрыть. Визит в Шартр приобретает, таким образом, символическое значение: это своего рода инициация. Так и не реализовав замысел в капелле Голгофы, Шагал взялся за украшение баптистерия церкви Богоматери Всех Благодатей в Асси.

Церковь Богоматери Всех Благодатей в Асси (Верхняя Савойя) — один из самых оригинальных памятников современного искусства и в то же время свидетельство незаурядности отца Мари-Алена Кутюрье: этот доминиканский священник поистине возродил к новой жизни сакральное искусство во Франции, ведя бескомпромиссную борьбу против любых проявлений академизма и неустанно обличая склонность к упрощению и морализаторству.

«Христианство — не мораль, — говорил он, — это по сути своей мистика» (*Conturier M.A. La Verité Blessée*, P.: Plon, 1984). Неутомимый вдохновитель журнала *L'Art Sacré* («Религиозное искусство»), с 1937 по 1954 год он вместе с отцом Регаме был бесценным другом для многих людей искусства, писателей, архитекторов и живописцев. Ему хватило смелости попросить Фернана Леже, убежденного коммуниста, выполнить витражи для церкви Оденкур. Он работал с Браком, Ле Корбюзье, Матиссом, с которым разделил опыт украшения капеллы Четок в Вансе. Но проект в Асси в любом случае остается наиболее ярким выражением его концепции о предназначении священника.

В 1939 году, после того как отец Кутюрье успешно организовал работы по литургическому оформлению нескольких церквей и созданию литургической утвари и облачений, архитектор Морис Новарина доверил ему оформление только что возведенной церкви Богоматери Всех Благодатей и, таким образом, дал возможность воплотить его представление о сакральном искусстве. Отец Кутюрье решил обратиться к художникам, которых он считал мастерами современного искусства, независимо от их религиозных убеждений.

Война вынудила его отложить проект и укрыться в Канаде. Он выступал за возрождение религиозного искусства с опорой на народные традиции, в 1941–1942 годах часто бывает в Нью-Йорке, где встречался с художниками, переехавшими из Европы, спасаясь от преследований нацистов, — Леже, Цадкиным и Шагалом.

В изгнании его убеждения окрепли, и по возвращении в Париж в 1945 году он вновь приступил к работам по оформлению церкви в Асси и довел свой замысел до завершения.

Леже, Базен, Руо, Брак, Люрса, Липшиц и Жермен Ришье с энтузиазмом участвовали в его проекте.

Шагал обещал отцу Кутюрье оформить баптистерий. С 1950 года, когда церковь была освящена, и до 1957 года, когда скончался отец Кутюрье, он работал над этим проектом.

Асси

Шагал реализовал в уменьшенном масштабе свое представление о комплексе взаимодополняющих, связанных между собой произведений, задуманном для капеллы Голгофы в Вансе. Для баптистерия, маленькой капеллы сбоку от нефа, освещенной двумя окнами, Шагал создал настенное керамическое панно больших размеров (306 × 230 см), «Переход через Красное море», которое посвятил «свободе всех религий». Два барельефа на тему Псалмов сообщают словно посредством контрапункта перламутровую вибрацию мрамору, мягко отражающему свет. Но два витража заслуживают особого

внимания, поскольку именно с них начинается его творчество в этом жанре.

Концепция единства оформления баптистерия, задуманная Шагалом, основана на монохроматическом решении. Только настенное керамическое панно вторгается в наполняющие помещение потоки света. Оба витража — удачная реализация первоначального макета, созданного в мягкой технике лавис. Светотень передает мягкость рисунка, оживленного редкими вкраплениями красного или желтого. Движение двух ангелов, стремительно слетающих к крестильной купели, максимально свободно, оно символизирует таинство Рождения в Духе Святом. В спокойном свете внутреннего пространства все делается невесомым. Здесь стекло во всей очевидности предстает в качестве «материи прозрачности». Таким образом, с самого начала Шагал уловил подлинное предназначение витража и его отношение с пространством, с которым он единственно связан. Являясь также и архитектурным пространством с определенным назначением, сакральное пространство есть пространство литургическое, если это церковь, синагога или иной храм, либо пространство мемориальное или торжественное, если это музей или концертный зал. Но в любом случае это коллективное пространство, созданное по критериям определенного человеческого сообщества.

Первый опыт, воплощенный мастером-витражистом Полем Бони, нашел свое продолжение в 1958 году, когда Шагал выполнял заказ для Мецкого собора.

Мец

Хотя пространство, предоставленное Шагалу в церкви Асси, было ограничено, художник преуспел в своем замысле: передать языком форм, с простотой и силой, атмосферу мистики, окутывающей таинство крещения.

Но задача усложнилась, когда Робер Ренар, архитектор, руководивший работами по восстановлению собора Святого Стефана в Меце, обратился к нему с просьбой заменить несколько утраченных старинных витражей. Речь шла о том, чтобы вписать новые произведения в контекст, где преобладала готика, с учетом уже существующих архитектурных и декоративных форм.

С 1958 по 1968 год Шагал наметил и выполнил обширную творческую программу, в рамках которой в 1960 году было реализовано второе окно на северной стороне апсиды, в 1962 году — первое окно с той же стороны, а затем в 1963 и 1964 годах — западное окно северного трансепта. Наконец, шестнадцать окон трифория северного трансепта были закончены в 1968 году.

Новый изобразительный ряд следовало гармонично вписать в две различные зоны собора: это северная сторона апсиды, а точнее деамбулатория, и северный трансепт. Первое окно деамбулатория имело стрельчатую форму, состоящую из четырех ланцетов, над которыми расположено многолепестковое окно; полупилястр отделяет и одновременно соединяет его с соседним окном, также состоящим из трех ланцетов, увенчанных многолепестковым окошком. Это последнее окно художник и мастер изготовили в первую очередь.

Порядок прочтения двух окон может быть разным, в зависимости от того, попадает ли зритель в деамбулаторий из бокового северного нефа или бокового

южного нефа. В первом случае он пересекает северное плечо трансепта, получающего рассеянный свет через огромный витраж Теобальда де Ликсхайма и витражи самого Шагала на восточной и западной стороне трифория. Визуальное впечатление будет различным, в зависимости от того, переходит ли зритель из освещенной зоны трансепта в затененное пространство деамбулатория или постепенно попадает туда, проходя по собору с южной стороны.

Первый вариант дает сильные ощущения контраста, а второй запускает более глубокий процесс медитации. Но в обоих случаях речь идет о прочтении некоего единства, в котором каждая композиция занимает свое место и каждая часть вписана в изобразительное и архитектурное целое.

От трансепта к деамбулаторию

Здесь прочтение предполагает одно обязательное условие: вертикальность. Свет, проходящий во внутреннее пространство трансепта, медленно спускается сверху и высвечивает элементы архитектуры – оживы, нервюры, капители, колонны или пилястра, – которые создают великолепную игру выемок на стенах. И тогда в трифории открывается все великолепие Рая.

Расцветает целый мир растений и света; зрительное восприятие охватывает цветы и птиц, объединяя «Большой букет» и «Малый букет»; а на противоположных стенах западной и восточной стороны трансепта они находят свой контрапункт. Глаз следует за мягким изгибом, протянувшимся от одного окна к другому по горизонтали. Движение завершается в нижней части виража на западной стороне.

Эта структурная иерархия полностью воссоздает библейский рассказ о Сотворении. На солнечно-желтом фоне витража Шагала изображает «Сотворение человека», «Сотворение Евы», «Встречу Евы и Змея», «Изгнание из Рая»; Рай выглядит безвозвратно утраченным, если смотреть от окна трифория на окно Сотворения. Зритель таким образом погружается в историю Адама: его вовлекает в нее тень деамбулатория, сменяющая свет трансепта. Тень сосредоточения. Тень раскаяния. Тень возрождения.

Первое окно повествует об обретении Господа, о возобновленном диалоге с Ним, о напряженной попытке уловить Его присутствие. Все эпизоды, который выбирает Шагала, несут в себе двойной смысл. В первую очередь он иллюстрирует библейские эпизоды, изложенные в Ветхом Завете, и трактовка их основана на иудейской традиции.

Художник ведет рассказ об избрании народа Израиля народом Бога. Таким образом утверждается единство прочтения двух окон, поскольку речь идет о мессианском призвании богоизбранного народа. Персонажей, чья судьба подтверждает это, мы видим на обоих окнах: это Авраам, Иаков, Моисей, патриархи, они же отцы народа, затем пророки, цари, Иеремия и Давид.

Однако этот рассказ имеет более универсальное значение. Речь в нем идет о связи между Человеком и Господом, и здесь изображен тот самый неуловимый призыв к трансцендентности, который ощущает человеческое сознание. Так переключаются между собой два первых ланцета витражей трансепта и деамбулатория. В «Жертвоприношении Исаака» преобладает бездонно-синий

цвет покорности; солнечное великолепие желтого в «Сотворении Человека», открывающее (в центре трансепта) любовь Творца к своему творению, под конец погружается в ночной свет любви творения к Создателю.

Хроматическое взаимодействие превосходно выражает смысл и к тому же находит свой симметричный эквивалент – последний ланцет окна, в котором появляется экстатическое видение – «Моисей перед Неопалимой купиной». Здесь более интенсивные тона лазури подводят взгляд к пурпуру и фиолетовому цвету следующего окна и одновременно высвобождают оттенки красного, господствующие в центральных ланцетах – «Борьба Иакова с Ангелом» и «Сон Иакова».

Анализ последнего окна вызывает ряд вопросов: образы Моисея, получающего скрижали Завета, Давида, царя-поэта, пророка Иеремии занимают хронологический период Исхода, Псалмов, Книги Иеремии и следуют в композиции собора за образами из Бытия. А между тем они были созданы первыми из витражей Мецкого собора. Здесь со всей очевидностью напрашивается вывод: уже в 1958 году Шагала имел общую концепцию цикла, и ее пластическая последовательность воплощалась в выборе изобразительного ряда, цветопередаче и расположении фигур в пространстве.

Обескураживающая легкость, с которой художник построил свои произведения в ранее созданную архитектуру, показывает глубинную общность его художественного языка со средневековыми представлениями. Помимо этого «примитивизма», в котором часто упрекают художника, существует структурная аналогия между формальной иерархией готической архитектуры собора, в которой пространства сочленены друг с другом, и фигурами, формирующими образ, характерный для творчества Шагала.

Последний пример – еще одно доказательство этому: несмотря на близость к северной стене деамбулатория, что могло бы послужить основанием для выбора симметричной композиции, два окна – окно Авраама, Иакова и Моисея и окно Моисея, Давида и Иеремии – имеют неодинаковое число ланцетов. В первом (созданном по времени вторым) – четыре ланцета, в другом – три.

Это внешнее несоответствие – следствие сужения помещения, и Шагала это прекрасно осознавал, когда называл этот проем «раной», или сравнивал его, как вспоминает Франц Мейер, «с хромым мужчиной или человеком, у которого одна нога короче другой». Но и это несоответствие Шагала сумел обратить на пользу: фигуры Моисея и Давида опираются со всей силой своей монументальности на предшествующую им конструкцию пилястра, а фигура Иеремии, молчаливая, округлая, склоненная, замыкает композицию.

Работа для собора Святого Стефана продолжалась десять лет, и за это время между художником и мастерами установились глубокие отношения сотрудничества, и это имело основополагающее значение. Мастер-витражист Шарль Марк стал тем, кто начиная с этого момента стал воплощать гениальные творческие замыслы Шагала.

У нас будет возможность лучше изучить детали этого сотрудничества, требующего внимательного анализа и ставящего вопросы об отношениях между художником и ремесленником. Но нам еще раз стоит подчеркнуть важность этой встречи. Первый опыт Шагала в создании

витражей, как мы уже говорили выше, имел место в Асси. Там витражи были изготовлены мастером Полем Бони, способным и честным. И все же Шагал остался не до конца удовлетворен результатом.

В своей работе Поль Бони придерживался идей художника, но его способности как витражиста больше подходили для воплощения работ Матисса, для которого он выполнил витражи к капелле Четок, или работ Брака, для которого он изготовил витражи в Варанжвиле. Шагал всю жизнь старался завязать личные отношения, чтобы легче было достичь художественного единства и найти разнообразные способы его выражения. Диалог с поэтами Сандраром, Элюаром, Есениным, Арагоном, философами Маритеном или Башлярмом прекрасно отражает его представление об искусстве как послании. Обмен личным опытом для него был в некотором смысле необходим.

В связи с началом работы в Мецском соборе Робер Ренар познакомил Шагала с Шарлем Марком и Брижит Симон. Марк только что закончил витражи Жака Вийона для капеллы Евхаристии на правой стороне собора. Вместе со своей супругой Брижит Симон он работал в Реймсе, в мастерской ее отца Жака Симона.

Историю этой витражной мастерской, одной из старейших и известнейших в витражном искусстве, стоит рассказать. Она унаследовала средневековые традиции и внесла определяющий вклад в обновление современного витража. Начиная с 1958 года под руководством Шарля Марка и наблюдением Брижит Симон выполнялась кропотливая работа по перенесению эскизов Шагала на стекло. Работа эта требовала скромности и любви, и необыкновенный успех стал результатом чудесной встречи великого творца и вдохновенных исполнителей.

Иерусалим

В 1959 году в Париже открылась важная ретроспективная выставка работ Шагала, где был выставлен ланцет из собора в Меце — «Иеремия и исход еврейского народа».

Он привлек внимание президента одной американской иудейской ассоциации Мириам Фройнд. «Хадасса», название ассоциации, созданной в 1912 году, и имя на иврите ее основательницы Генриетты Сольд, объединяло без малого четыреста тысяч членов. Ее разнообразная деятельность привела к основанию в молодом государстве Израиль крупнейшего медицинского центра в Эйн-Кареме, Иерусалим. В Париже Мириам Фройнд сопровождал архитектор, отвечавший за проект, Джозеф Нойфелд. В проекте больничного комплекса была предусмотрена синагога, и для нее, с общего согласия, они попросили Шагала выполнить витражи.

Сооружение, с которым предстояло работать Шагалу, имело очень простую форму.

Расположенная в Эйн-Карем, на юго-западе Иерусалима, синагога, спроектированная Нойфелдом, — это квадратное здание, увенчанное фонарем.

Двенадцать полукруглых оконных проемов, расположенных группами по три с четырех сторон здания, ориентированы на четыре стороны света.

На первый взгляд пластическая проблема, стоявшая перед Шагалом, была иной природы, нежели в Мецском соборе. Средневековый архитектурный ордер собора диктует одно направление, а крестообразный план создает

намеренное нарушение равновесия между различными частями, которые организованы независимо друг от друга и связаны центральной осью, идущей по центральному нефу, с запада на восток, от королевского портала к хору. Собор предполагает прямолинейное движение — видимое приближение к таинству Господню. Шагал понял все это: мы видели, как от трансепта к деамбулаторию взгляду открывается череда эпизодов из Библии, в которых проявляется единая концепция свободного *пути*, сфокусированная на свободе человека.

Функция синагоги — иная, нежели у собора, в силу того, что являет собой органическое выражение теологического представления о Вселенной. Синагога — это прежде всего место собрания. Религиозная история еврейского народа онтологически связана с пустыней. Храм, в котором почитается Всевышний, не стационарный, он перемещается, а значит, синагога — необязательно место только для религиозных церемоний. Отношения с Богом устанавливаются посредством общественной молитвы собрания людей, осознающих — именно посредством *собрания* — свою избранность. Единственное неперемное условие, которое нужно учитывать при возведении синагоги, — это наличие окон, связанных с последовательностью трех молитв утром, в полдень и вечером, как указано в книге Даниила (Дан. 6: 11). В «Хадассе» каждый оконный проем — более 3 м в высоту и 2,5 м в ширину — создает большое открытое пространство в виде ниши, и это открытое пространство имеет огромное значение. Сияющий свет Палестины льется внутрь синагоги, а поскольку источники света расположены по четырем сторонам здания, это позволяет потоку лучей проникать глубоко внутрь помещения. Свет вает пространство, создавая иллюзию движения по мере течения суток, здание как бы живет по тем часам, которые отмеряются звучанием трех ежедневных молитв. В 1951 году, во время первой поездки на библейскую землю, Шагал глубоко проникся силой и необычайной яркостью естественного света, придающего духу определенный духовный настрой. Он уже был знаком с эффектами искусственных акцентов освещения, «выявляющего» максимальную силу света. И все же он ощущал и святость места, которое для него было не только возможностью обратиться к Богу с молитвой, но и местом, связанным с его личными воспоминаниями, его детством, его поэтикой. Работа в иерусалимской синагоге стала для него возможностью глубокой самореализации, одновременно пластической и мистической.

Этот опыт подвел художника к одному из наиболее сложных и наиболее удачных опытов в его творческой жизни.

Пространственное единство синагоги и одновременно визуального воздействия требовали целостной концепции. Шагал избрал тему двенадцати колен Израиля. Два основных библейских текста стали для него прямым источником вдохновения: книга Бытия, глава XLIX, и книга Второзакония, глава XXXIII. Перед смертью Иаков, благословив внуков Ефрема и Манассию, собрал вокруг себя всю семью, всех своих потомков. Затем, называя каждого из своих двенадцати сыновей по имени, он благословил их.

Этим жестом Иаков сделал их основателями-эпонимами колен. Он *называет их по именам*, открывая

каждому его личную судьбу. Так обучение становится пророчеством, а название имени – актом определения коллективной судьбы. Так Израиль рождается для своей истории.

Благословение Иакова следует понимать как ритуал основания, напоминающий о концепции, типичной для еврейской философии, объединяющей Слово с Бытием.

Во Второзаконии Моисей повторяет жест Иакова; и колена выполняют данное им обещание, войдя на землю Ханаана. Хранители Ковчега и Слова Божьего, ставшие *буквами* скрижалей Завета, получают Землю Обетованную и становятся нацией.

Шагал глубоко ощущал силу и красоту библейского текста, и его творчество стало его самой прекрасной пластической метафорой. Не нарушая еврейского запрета на изображение человеческой фигуры, Шагал с успехом выражает индивидуальность каждого колена.

Для этого он использует изобразительный словарь из бесконечного изобилия образов животных. Так, первородный сын Рувим изображен в могучем полете птицы, яростный Симеон – быком или боевым скакуном; лев изображает Иуду, чья царственность обозначена короной; осел – кроткий Иссахар; гадюка – в Библии говорится о рогатой гадюке – разящее правосудие Дана; лань – быстрота Неффалима.

Рядом с этим бестиарием изображены церемониальные предметы, обозначающие функцию каждого колена в рамках общины. Можно узнать в витраже Левия звезду Давида и скрижали Завета, ясно указывающие на священническую миссию Левитов; менору – священный семисвечник – мы видим в витраже Асира; шофар – литургический музыкальный инструмент, сделанный из бараньего рога, на котором играют во время торжественного празднования Нового года или на Судный день (Йом-Киппур) символизирует жертвоприношение Исаака. И наконец буквы еврейского алфавита, имя каждого колена, появляются вверху каждого витража в центре или пересекают его в виде филakterия. Это подчеркивание *имени*, которое возведено в ранг пластического элемента витража, подтверждает его геральдическую святость.

Но если изобразительные элементы образуют особую иконографию каждого витража, именно цвет придает всему таинственное сияние, магическую силу, символическое богатство.

Витражи располагаются подобно светящейся короне над центральным пространством синагоги. Объединенные в группы по три на каждой из четырех стен здания, они словно бы неусыпно бдят над Священным Ковчегом, как делали племена в пустыне. Их ориентация на четыре стороны света обеспечивает естественное освещение, меняющееся в зависимости от времени суток. Здесь Шагал чудесным образом сумел связать значение цвета с его насыщенностью на поверхности витража и насыщенностью падающего на него света.

Важнейший текст Исхода (28:15–21) представляет собой хроматическую и символическую основу витражей Шагала. Он будет использовать ту гамму, которая согласуется со стихами Бытия и Второзакония и с природой света.

Свет с востока освещает витражи колен Рувима, Симеона и Левия, модулируя и сочетая оттенки лазурного

и желтого; на южной стене пылают красным витражи колен Иуды и Завулону, смягченные легкой зеленью витража колена Иссахара; холодными тонами сияет западная стена, в витражах колен Дана, Гада и Асира; и, наконец, на северной стене – слепящие солнечно-желтые витражи колен Неффалима и Иосифа и умиротворяющие синие ночные тона витража колена Вениамина.

Настоящий хроматический цикл сопровождает и придает смысл циклу иконографическому; цвет подчеркивает форму и выделяет значение каждого витража и всей серии. Так библейская метафора становится образом, и устанавливается действенная взаимосвязь между текстом и изображением, выражающим малейшие психологические оттенки. А пластическая интерпретация, основанная на сложном сочетании цветов, становится источником эмоций.

Так глубокий сапфировый цвет могучего полета птицы в витраже колена Рувима говорит нам о первобытной силе первородного сына Иакова. Еще более глубокий синий в витраже колена Симеона раскрывает его воинственную и грубую силу, дополнительно подчеркнутую фигурами быка и коня. Скрижали Завета обозначают жреческую функцию колена Левия, возвышенную и подчеркнутую сакральным блеском желтого. Лев на витраже колена Иуды улегся перед бастиями святого города, предвещая, в блеске пурпура своей царственности, мессианскую роль его потомков.

Завулону, тот, что «при берегу морском», – это прыгающая рыба, чьи красные отблески сверкают над витражом колена Иуды; вспышки лазоревого и зеленого – предвестие свежих цветов витражей колена Иссахара. Подобно рогатой гадюке, страшной пустынной змее, Дан судит и наказывает; намеренная дисгармония между ядовито-зелеными и красными тонами придает зловещий вид витражу колена Гада; Асир, чье имя означает «счастье», раздает плоды божьего благословения на фоне оттенков весенней зелени; светло-желтые тона витража колена Неффалима подводят зрителя к солнечному блеску витражей колена Иосифа, выражающему особую святость, связанную с этим именем; и наконец, музыкальным венцом этой хроматической партитуры служит витраж колена Вениамина, ярко-розовый и лазоревый: он замыкает процессию.

Так родилось исключительное место, красота которого заключается во внутренней гармонии каждого окна и в гармонии, царящей между окнами.

Глаз поначалу переполняется впечатлением от целого; одновременное восприятие всех витражей может сбить с толку. Затем, как бы погружаясь в цвет, взгляд отделяет один витраж от другого, питаясь тонкими связями, словно струящимися между ними. Хроматическая пышность наделена очарованием необыкновенной силы, она завладевает пространством между стенами, так что синагога становится сродни симфонической поэме.

Универсальное послание, которое у ворот святого города воплощает слова пророка Иезекииля (Иез. 48: 30–35), синагога центра «Хадасса», благодаря гению Шагала, по праву входит в галерею шедевров человечества.

Завершение работ для синагоги медицинского центра «Хадасса» стало переломным моментом в истории витража. После 1962 года Шагал, обретший в витраже новый язык, выразительное средство, необходимое для его