

А. С. Мухин  
(Санкт-Петербург)

## Витражи Марка Шагала в Реймском соборе

Реймский собор, поражающий красотой пропорций, шедевр пламенеющей французской готики, к великому сожалению, остался без значительного количества средневековых витражей. Памятники витражного искусства постигла печальная участь в XVII—XVIII столетиях, когда многие комплексы были повреждены по целому ряду причин, в том числе и вследствие эстетических воззрений века Просвещения. Серьезные разрушения собор получил в годы Первой мировой войны, когда немецкая артиллерия подвергала город постоянной бомбардировке<sup>1</sup>.

В 1950—1960-е гг. и в Европе, и в Америке возникает интерес к искусству витража. Подобное обращение к старинной технике можно объяснить некоторой общностью конструктивных принципов готической архитектуры и архитектуры второй волны конструктивизма, пришедшей в строительную практику послевоенного времени. При проектировании зданий отказываются от значительных объемов инертной массы стены, опорными элементами становятся каркасные конструкции, открывая возможность распахнуть интерьер во внешнее пространство огромными оконными проемами или благодаря отсутствию стен. Большие, ничем не обремененные для глаза плоскости становятся скучными в художественном отношении, требуют оживления если не архитектурным декором, который практически исчезает, то выразительными средствами иных видов искусства — монументальной живописи и скульптуры. Именно в это время витраж приобретает большое значение в творчестве всемирно известных мастеров, таких как А. Матисс, Ж. Руо, Ф. Леже, С. Поляков, А. А. Дейнека и М. Шагал.

---

<sup>1</sup> Кизган Д. Первая мировая война / Пер. с англ. М., 2002. С. 153—154.

Творчество Марка Захаровича Шагала в какой-то степени является символом сложной судьбы, судьбы скитальца и печального созерцателя скорбной человеческой юдоли<sup>2</sup>. Оно многогранно — живописец, график, скульптор, прикладник и монументалист, писатель и поэт, этот человек словно не знал трудностей в достижении вершин, какими бы далекими они не казались. Удивительно восприимчивый и открытый многим культурным текстам, мастер брался читать, принимать и воспроизводить из них любой. Черпая из еврейского, древнерусского, ренессансного и барочного искусства, он вместе с тем легко принимал как эксперименты новейших течений французской школы<sup>3</sup>, так и революционные искания русского авангарда<sup>4</sup>.

К искусству прошлого Шагал обращался не раз. Исследователи указывают на большое внимание мастера к традициям европейского средневековья, северного Возрождения и голландской живописи и графики XVII в. Так, например, «Белое Распятие» 1938 г., вероятно, было написано не без влияния гравюры «Три креста» Рембрандта<sup>5</sup>. В 1952 г. художник посетил Шартрский собор и любовался его витражами, делая копии и этюды<sup>6</sup>. Почти до самой смерти в 1985 г. Марк Захарович работал над большим количеством витражных композиций как для светских учреждений, так и для культовых сооружений различных конфессий. Им были исполнены витражи для синагоги в Иерусалиме<sup>7</sup>, для католических соборов в Меце<sup>8</sup> и в Майнце. Витражи для собора в Реймсе не являются центральным памятником среди работ монументального характера, однако они интересны, во-первых, как пример работы в старинной витражной мастерской города<sup>9</sup> и, во-вторых, как пример весьма спорного современного произведения для готического ансамбля коронационного храма Франции.

Рассмотрим эти работы подробнее. В трех больших стрельчатых окнах амбулатория, симметрично относительно оси главного нефа, распо-

---

<sup>2</sup> «Живопись Шагала <...> одна целостная и сложная метафора его собственной жизни и духовных исканий нашего века» (Зингерман Б. И. Парижская школа. М., 1993. С. 235).

<sup>3</sup> Так, например, автопортрет 1908 г. вдохновлен автопортретом Поля Гогена конца 1880-х гг. (Bohm-Duchen M. Chagall. London, 1998. P. 26).

<sup>4</sup> В начале века Шагал был «пленен русскими символистами» (Ромм А. Г. Сборник статей о еврейских художниках. М., 2005. С. 12).

<sup>5</sup> Marc Chagall. Œuvres sur papier. Catalogue. Paris, 1984. P. 141.

<sup>6</sup> Bohm-Duchen M. Chagall. P. 299.

<sup>7</sup> Подробно об этом см.: Leymarie J. Marc Chagall. The Jerusalem windows. New York, 1962.

<sup>8</sup> Meyer F. Marc Chagall. New York, 1971. P. 45.

<sup>9</sup> Le vitrail et les peintres a Reims: Catalogue. Paris, 1968. P. 80.

ложены композиции, выполненные М. Шагалом в 1974 г.<sup>10</sup>. Это — Древо Ессеево, эпизоды из жизни французских королей и центральный сюжет — Распятие Христа<sup>11</sup>. Символически выбор именно этих иконографических мотивов оправдан в полной мере. Шагал хорошо знал библейскую историю, экзегетику и телеологию Священного Писания, религиозное искусство средневековой Европы. Очевидна иератическая связь между земной генеалогией Христа, восходящей через Деву Марию к царю Давиду, и французскими монархами, считавшими себя в какой-то мере наследниками ветхозаветных владык. Тема божественной связи, понимаемой особым историческим сознанием средневекового человека, отчетливо звучит в программе витражей Святой Капеллы в Париже, где так же сопоставлены библейские цари и французские короли, среди которых Людовик IX выделен как хранитель Тернового венца Иисуса — символа и Его мук, и Его Царского величия. Терновый венец и корона — как знаки небесной и земной власти — являются важнейшими для Реймского собора, коронационного собора Франции. В тимпане центрального портала западного фасада помещена скульптурная группа — Христос венчает короной Богородицу. Образ короны как тяжкого бремени государственных дел, как мука заботливой власти восходит к образу Тернового венца, который в западноевропейском искусстве изображался в сценах Распятия. Распятие — центральная композиция витражного цикла витебского художника.

Очевидно, что тема мученичества Христа для Шагала — мотив универсальный, который, возможно, в силу экуменической терпимости живописца становится в его символической системе знаком страдания Человека и человечества. Не случайно подобно Питеру Брейгелю Старшему Шагал хорошо известные христианские сюжеты погружает в контекст современных себе событий. Так, Реймское Распятие мастера — это не только образ мук Спасителя, но и мук людей, словно подражающих Христу в страданиях (почти в лоне идей Фомы Кемпийского). Обретение спасения становится возможным через мученичество, короны — через тернии, власти — через поругание. Образы Богоматери и Христа витражных композиций словно вторят образам Богоматери и Иисуса на западном фасаде. Так запад и восток базиликального храма обретают нерушимые сакральные узы.

В глубоком иератическом содержании витражей признанного живописца не стоит сомневаться. Интерес к Библии у художника был живой, подлинный, что подвигло его предпринять путешествие по Палестине,

<sup>10</sup> Keller H. Marc Chagall. Life and Works. New-York, 1980. P. 134–135.

<sup>11</sup> Demouy P. Notre-Dame of Rheims. — Saint-Ouen, 1998. P. 23

Сирии и Египту в 1931 г.<sup>12</sup>. О Шагале как о мастере, способном выразить сумму различных религиозных смыслов, говорили те, кто хорошо его знал, например Клаус Мейер, пастор церкви Св. Стефана в Майнце, бывший инициатором создания витражей для этого храма в начале 1970-х гг.<sup>13</sup>. Однако мы хотели бы отметить не столько содержательный компонент произведений для собора в Реймсе, сколько формальное существо его живописи, в общей канве художественной ткани средневекового памятника нам представляющееся неудачным.

В чем причина невольного неприятия произведений Шагала в Реймсе? В чем кроется диссонанс их художественно-выразительного строя с обликом собора и других старинных витражей? Возможно, в том, что для Шагала не существует различия в пространственной трактовке картинной плоскости произведений станковой и монументальной живописи. Его витражи кажутся большими картинами, акварелями или гуашами, выполненными наивно и даже по-детски, но экспрессивно подавляющими цветом. Картины Шагала, наоборот, ввиду послойной техники лессировок, создают впечатление витражной цветности, благодаря белому грунту или бумаге в качестве основы, от которой отражается свет, проходя сквозь прозрачные красочные слои. Даже графика художника порой вызывает ассоциации с тонким свинцовым переплетом, в который вставлены белые стекла. Пространство Шагала преимущественно плоскостное, оно декоративно, в чем очевидна его связь с отношением к пространству в народном, прикладном искусстве, искусстве первобытных народов, в искусстве примитива. Витражные композиции средневековья тоже далеки от иллюзорной трехмерности ренессансной картины, однако в витражах французской готики до их превращения из «живописи стеклом» в «живопись на стекле» в XVI столетии есть одна особенность, так хорошо заметная в знаменитых готических храмах Франции. Это подчиненность геометрии изображаемых объектов и самого композиционного членения произведения геометрии окна и архитектурных форм. Средневековый витраж делает зримой идею *порядка* в ее античном звучании, то есть идею закона, которому подчинена как малая часть целого, так и все целое. Будь то лепесток геральдической лилии или завиток локона, они гармонично вплетаются в математическую логику изгиба нервюры или космическое кружение окна-розы. Это объяснимо символикой средневекового храма как модели Вселенной, где каждый атом мироздания упорядочен невидимой дланью Творца. Но это же можно понять, учитывая технические

---

<sup>12</sup> Апчинская Н. Марк Шагал и Библия. Витебск, 2003. С. 4.

<sup>13</sup> Мейер К. Витражи собора Св.Стефана в Майнце // Шагаловский международный ежегодник. Витебск, 2003. С. 65.

особенности витражного искусства XIII—XIV вв., когда относительно малые по формату цветные стекла (малые ввиду трудности изготовления большого куска) закреплены тесными рядами паутины металлического каркаса, рассекающего зримый образ всей витражной композиции на осколки стеклянных лекал. Возникает удивительное впечатление яркого, пронзительно цветного всплеска, как если бы Космос, вздохнув полной грудью, привел в движение мириады светил, льющих свет на входящего в храм. Космизм витражных образов платонически идеален, эти образы, обретая бытие в горнем мире, проявляют себя в мир дольний светом, чья божественная перспектива восходит к небесным сферам, так ярко выраженным в круговращении окна-розы. Любуясь северной розой трансепта (ок. 1240), трудно отвлечься от космического звучания цвета. И дело здесь не только в форме круга, но и в ярком колорите композиций, огненно горящих на фоне черного переплета окна, будто в ночном небе светящиеся звезды. Такой космический порядок дробных цветных форм средневекового витража можно обозначить как дискретный принцип, в то время как витражи Шагала пластично-живописны, они целы и целостны внутри собственной художественной системы, но противоречат художественной системе собора. Мастер свободно оперирует широкими участками картинного пространства, большими пятнами и массами цвета. Если стекла средневековых витражей строго вписаны в геометрию багета, переплета, окна и в общую вертикальную устремленность храма, то цветовые пятна витража Шагала, словно дымы, свободно клубятся внутри как бы случайно заданных готических границ картинной плоскости, обнаруживая не закон порядка и подчинения, а хаос броуновского движения, вторгающегося своей барочной динамикой в готическую статику проскинезы. Этот хаос кажется чужим в мире, устроенном согласно числу и божественной пропорции.

Вопрос о художественной оправданности витражей Марка Шагала в Реймсе — это вопрос о созвучии минувшего и настоящего в поле подчас одного исторического объекта. Это вопрос, затрагивающий и проблемы сохранения культурного наследия, которое в наши дни вынужденно оказывается в слишком тесном соседстве с плодами современного искусства, готовыми своим радикальным многоголосьем заглушить эхо прошлого.