

DOI: 10.24412/2618-9461-2025-4-73-80

**Севостьянов Дмитрий Анатольевич**, доктор философских наук, профессор кафедры педагогики и психологии Новосибирского государственного медицинского университета  
**Sevostyanov Dmitry Anatolyevich**, Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Pedagogy and Psychology of the Novosibirsk State Medical University

E-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

### СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАРКА ШАГАЛА

В статье представлен анализ произведений Марка Захаровича Шагала. В качестве аналитического инструмента используется модель структуры моторики художника, построенная на основе концепции выдающегося отечественного психофизиолога Николая Александровича Бернштейна (1896–1966). В соответствии с этой концепцией, в изобразительной деятельности выделяется ряд иерархически соподчиненных уровней. Каждый такой уровень проявляется в изобразительной деятельности по-своему, а их совокупность образует неповторимый индивидуальный стиль художника. Материалом исследования послужили произведения Марка Шагала (работы разных лет). Представлен анализ соотношений этих уровней в работах Шагала. Рассмотрено также их содержательное наполнение. Показано, что в творчестве Марка Шагала в целом сохранялась присущая ему структура изобразительной моторики — даже тогда, когда он увлекался экспериментами в области кубизма. Однако в поздних произведениях Шагала прослеживается некоторый регресс, связанный с самокопированием.

**Ключевые слова:** Марк Шагал, изобразительная деятельность, иерархическая система человеческой активности, уровни моторного построения, выразительная моторика.

### STRUCTURAL ANALYSIS OF THE WORKS OF MARC CHAGALL

The article presents an analysis of the works of Marc Zakharovich Chagall. As an analytical tool, a model of the structure of the artist's motor skills is used, built on the basis of the concept of the outstanding Russian psychophysiological Nikolai Aleksandrovich Bernstein (1896–1966). In accordance with this concept, a number of hierarchically subordinate levels are distinguished in visual activity. Each of such levels is manifested in visual activity in its own way, and their totality forms the artist's unique individual style. The research material was the works of Marc Chagall (works from different years). An analysis of the relationships of these levels in Chagall's works is presented. Their content is also considered. It is shown that in the works of Marc Chagall, the structure of pictorial motor skills inherent to him was generally preserved — even when he was interested in experiments in the field of cubism. However, in Chagall's later works, a certain regression can be traced, associated with self-copying.

**Key words:** Marc Chagall, visual activity, hierarchical system of human activity, levels of motor construction, expressive motor skills.

Среди художников, сформировавших при создании изображений неповторимый индивидуальный стиль, Марк Захарович Шагал (1887–1985), безусловно, занимает особое место. Творчество Марка Шагала стало настолько обособленным, что авторская атрибуция его работ (если не брать в расчет возможность создания квалифицированных подделок) зачастую не представляет никаких сложностей: они вполне узнаваемы. Совокупность индивидуальных черт, присущих данному художнику, едва ли возможно перепутать с чьими-то другими изобразительными особенностями. Это касается как формы, так и содержания произведений Марка Шагала; и то, и другое выступает в них в определенном гармоническом единстве. Однако сам феномен такого единства нуждается в обстоятельном изучении.

Своеобразие работ Шагала проявляется, среди прочего, и в том, что его творчество, завоевав право считаться самостоятельным художественным явлением, в массовом восприятии сильно обросло стереотипами. Так, например, И. В. Леонов и М. А. Харитоновна отмечают, что работы Шагала часто трактуются лишь как «яркие фантазийные арабески, изобилующие летающими фигурами» [7, с. 55]. При этом едва ли не единственным

содержанием работ Шагала считается его ностальгия по родному Витебску, а также тема любви и влюбленности. Иначе говоря, творчество Шагала в распространенных представлениях стало всего только «легкоузнаваемым брендом с редуцированным содержанием» [7, с. 55]. При исследовательской работе в данной области необходимо преодоление такого рода стереотипов.

С другой стороны, картины Шагала настолько многообразны, что дать им вербальное описание едва ли возможно. Эти произведения требуются не описывать, а смотреть. Данное обстоятельство не отменяет необходимости их серьезного, вдумчивого анализа. Даже больше того — творчество такого художника, как Шагал, просто вызывает к необходимости подобного исследования.

Как правило, чтобы осуществить анализ некоторого объекта в какой-либо области знаний, требуется выйти за пределы данной области. Творчество любого художника (а такого своеобразного, как Марк Шагал — в частности и в особенности) невозможно понять, исходя лишь из него самого (и оставаясь в соответствующем понятийном кругу). Здесь требуется обратиться к иной области знаний, чтобы обрести в ней точку опоры — в данном случае, к психофизиологии изобразительной



деятельности.

Действительно, известно множество описаний творческой манеры Марка Шагала; они в целом, по всей видимости, соответствуют истине, но ни одно из них не создает об этой манере сколько-нибудь исчерпывающего представления. В каждом из таких источников мы видим интерпретацию отдельных обособленных аспектов творчества данного автора, но не целостную его картину. Так, например, Стефано де Роза обращает внимание на глубокое религиозное чувство, сопровождавшее Шагала на пути его художественного становления, а также на его стремление к изображению повседневности, сцен из народной жизни, которые таким образом наполняются у данного художника духовным содержанием [11, с. 6]. Б. И. Зингерман отмечает, что Шагал не связывал себя принадлежностью к какому-либо оформившемуся художественному течению, а опирался лишь на свое воображение, которое этот автор называет «свободным и диким» [4, с. 234]. В самом деле, было бы неуместной самонадеянностью пытаться приобщить Шагала к какому-либо из «готовых», уже обособившихся художественных течений. Он всюду — сам по себе, его удел — одиночество [6, с. 73]. Некоторые работы Шагала могут быть формально отнесены к экспрессионизму, какие-то из них — к примитивизму, иные — к кубизму, но в любом случае их собственные характеристики, присущие именно этому автору, проявляются гораздо сильнее, чем сходственные черты, общие с работами других представителей упомянутых направлений. В этом же источнике приводится и такая характеристика личных особенностей Шагала: ему была свойственна «покоряющая дурашливость, полное пренебрежение к табели о рангах, простодушная детская непринужденность отношения к жизни и искусству при поразительной душевной застенчивости». Что же касается описания самой художественной манеры Шагала, то при описании ее Б. И. Зингерман прибегает к каламбуру: «“Шагалить” — значит широко шагать, как шагают через дома и улицы, взлетая в воздух, люди на его картинах, и шалить, как это делает сам художник, позволяя своим героям и своим коровам парить под облаками, стоять на голове, показывая нам теленка в животе у коровы, окрашивая человеческое лицо зеленым или синим цветом» [4, с. 235]. И. В. Леонов и М. А. Харитоновна характеризуют картины Шагала следующим образом: «Так, плоскость картины у художника изобилует заполняющими ее разнообразными формами — подвижными, гибкими, полными жизни, одновременно становящимися и пребывающими. Цвет, подобно некой субстанции, проникает и в формы, и в пространства между ними, связывая композицию в единое целое, восхищающее своей многообразностью. Шагал сплетает воедино фигуры людей, животных, природу, архитектуру, создавая особый образ внешнего пространства, рожденного непосредственно из внутреннего, как бы изначально уже вместившего в себя внешнее и давшего ему характерное осмысление» [7, с. 58].

Шагала относят к тем художникам, которым были

свойственны «визионерство, гротеск и синтетизм» [5, с. 165]. Сюда же можно присовокупить и мнение самого Шагала о том, что покорное следование исторической традиции было чуждо духу переживаемой им эпохи [8]. Все это, конечно, представляет интерес, но не позволяет сформировать понимание самих этих художественных работ. Здесь необходим структурный анализ, дающий возможность не только обрести какое-либо непосредственное впечатление (что тоже по-своему важно), но и проникать в глубину творческой манеры данного автора, вскрывая ее, подобно археологу, слой за слоем.

Как уже говорилось, для того чтобы вполне оценить характер работ Марка Шагала (или любого другого, столь же своеобразного живописца), необходимо опираться на некоторый внешний по отношению к искусству когнитивный конструкт, благодаря которому такой подход становится возможен. Таким конструктом может стать иерархия уровней моторного построения, представленная в трудах выдающегося отечественного нейрофизиолога Н. А. Бернштейна [2]. Данная иерархия отображает действительные отношения в структуре изобразительной деятельности и позволяет раскрывать особенности индивидуального стиля художника, выступая с объективных позиций, в том числе и при сопоставлении с другими стилями создания изображений. Этот подход особенно востребован в искусствоведении, поскольку, по-видимому, ни в одной отрасли человеческого знания не содержится такого количества субъективных оценок.

Данный подход базируется на том, что любое рукотворное художественное изображение представляет собой совокупность следов определенных движений художника, целесообразно и преднамеренно оставленных им на изобразительной поверхности. Движения эти совместно образуют иерархическую систему. Каждый уровень данной иерархии объединяет в себе двигательные акты сопоставимой сложности — от самых примитивных и до сложнейших. Последние представляют собой уже не только и не просто физическое движение, но и движение чувства и мысли. Кроме того, каждый такой уровень несет в себе и определенное собственное содержание. Оно в чем-то уникально для каждого индивида, поскольку отображает совокупность усвоенных именно этим субъектом двигательных актов и чувственных впечатлений, его собственный моторный (и художественный) опыт, непохожий на аналогичную характеристику других людей, его апперцепцию. Каждый такой уровень, помимо всего прочего, получает у того или иного индивида определенное (большее или меньшее) развитие, что соответствует собственной структуре задатков этого человека.

Совокупно эти уровни образуют иерархическую систему, но в данной системе в некоторых случаях проявляется особая форма отношений — системные инверсии. Системная инверсия имеет место, когда моторный уровень, формально пребывающий на низшей, подчиненной позиции, фактически приобретает в ней главенствующее значение. Забегая вперед, отметим,



что именно такая ситуация в определенной мере представлена в работах Марка Шагала.

Уровни моторного построения в системе Бернштейна принято обозначать латинскими литерами. Если рассматривать их в максимально упрощенном виде, без учета подуровней, которые в них обнаруживаются, то характеристика этих уровней может быть представлена следующим образом.

**Тонический уровень А** обеспечивает наиболее примитивные двигательные функции, которые в основном носят подчиненный, обслуживающий характер: в изобразительной деятельности к ним относится, например, тонус рисующей руки. Действие данного уровня не опирается на зрительный контроль, и потому его непосредственные проявления в изображении способны отобразиться лишь (в буквальном смысле этого слова) по недосмотру — когда художник почему-либо пренебрегал визуальным наблюдением за процессом своей деятельности. Например, собственные свойства уровня А проявляются иногда в непроизвольном перехлесте линий или в непреднамеренном отклонении изображенной фигуры от вертикали (в частности, вследствие преобладания тонуса мышц-сгибателей над разгибателями — или наоборот). Эти незначительные на первый взгляд моторные эксцессы в изображении могут придавать ему, однако, определенные черты, которые в комплексе с проявлениями вышележащих уровней моторики способны сообщать стилю изображения безусловную узнаваемость. Такие проявления прослеживаются в работах Марка Шагала и составляют неперенный компонент его изобразительной манеры.

**Синергический уровень В** проявляется в изображении, в частности, в выразительных свойствах линий и иных протяженных изобразительных элементов (контуров, мазков), причем и эти свойства также проявляются вне ситуации непрерывного зрительного контроля, когда рисует, фигурально выражаясь, не «глаз», а «рука». Это не значит, что изображение, где такие экспрессивные свойства проявляются, выполнены буквально вслепую; зрение здесь не следит скрупулезно за каждым двигательным актом, а лишь санкционирует результат, полученную форму. В результате протяженные элементы изображения приобретают эмоциональную выразительность, характер которой присущ именно этому автору (или же оказываются лишеными ее, когда изображение создается под скрупулезным контролем зрения) (рис. 1).

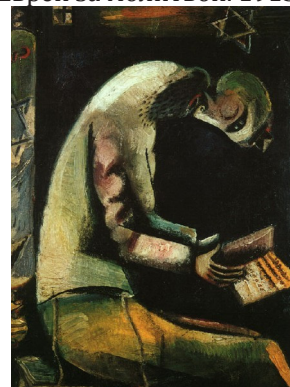
**Уровень пространственного поля С** раскрывается при создании изображений в двух аспектах. Во-первых, он отвечает за сходство изображенного и изображаемого; здесь изобразительная деятельность целиком полагается на зрение. Во-вторых, деятельностью этого уровня обеспечивается композиционное решение, то есть размещение изображенного в пространстве картины. Работы Шагала в этом отношении полны своеобразия. Перспектива в них условна, причем данная степень отклонения от традиционной, «правильной» линейной перспективы составляет здесь существенную черту (что

Рисунок 1. День рождения. 1915



особенно заметно на приведенной выше картине «День рождения»). Столь же условно и сходство изображенного с изображаемым; оно не просто далеко, но даже порой и предельно далеко от фотографического (рис. 2).

Рисунок 2. Еврей за молитвой. 1913



Хотя фигуры, изображенные на картинах Шагала, не выглядят плоскими, в большинстве случаев объем их, так же как и визуальное сходство с прототипом, носит сугубо условный характер. В общем и в целом, изображения, сделанные с натуры, Шагалу не свойственны (хотя он, несомненно, обладал соответствующими навыками, и некоторые его работы именно таковы).

О творчестве Шагала мы ныне можем судить не только по самим его работам, но и по многочисленным фотографическим свидетельствам. Его изображения с натуры — это по преимуществу портреты его жены Беллы Розенфельд, глубокое чувство к которой Шагал пронес через всю свою жизнь (рис. 3). В иных же случаях в произведениях этого художника решительно преобладают изображения, выполненные по представлению.

**Схематический уровень D** (у Н. А. Бернштейна он обозначался как «уровень предметных действий») обеспечивает схематизацию, упрощение изображений, а также отнесение их к какому-либо определенному топологическому классу (например, «человек», или «собака», или «корова»). Схематизированное изображение не воспринимается как прямая копия реального объекта, но опознается как визуальный образ, включающий в себя некий набор необходимых для такого опознания признаков. Большая часть работ Марка Шагала демонстрирует весьма высокую степень подобной схематизации. Характер самих этих схем может некоторым

Рисунок 3. Марк Шагал за работой



образом различаться, например, в зависимости от того, отдавал ли автор в то время дань увлечению кубизмом или отходил от него (рис. 4). Кубизм как направление характеризуется не просто наличием выраженной схематизации, но и попыткой придать этой схематизации вполне определенное, общее содержательное наполнение, нетождественное содержанию самого изображения. Однако благодаря сохранению других признаков, присущих проявлениям и низших, и высших моторных уровней, полученные таким образом работы оставались в рамках того большого стиля, который создал Шагал и которого он придерживался.

Рисунок 4. Автопортрет с семью пальцами. 1913



Наконец, **уровень Е** содержит операции с символами — то есть с образами объектов, которые не только обладают самостоятельным (действительным или иллюзорным) бытием, но и приобретают некоторое особое значение, то есть несут в себе функцию означающего по отношению к некоторому означаемому. Если бы данный уровень функционировал в одиночестве, он сообщал бы движение только мысли и чувству, в замкнутых пределах индивидуальной человеческой психики; вещественное, зримое выражение результаты работы этого уровня получают лишь при исполнительской деятельности нижележащих моторик.

В этом отношении произведения Шагала весьма примечательны. Представленные в них изображения проникнуты особым смыслом, который и несет в себе, по определению, любой символ; этот смысл — фор-

мально внешний по отношению к данным объектам, которые могут существовать и без него, но он представлен здесь всегда. Работы Шагала, как указывает Б. И. Зингерман, не просто наполнены символами, метафорами, поэтическими иносказаниями; вся живопись Шагала может рассматриваться как одна целостная и сложная метафора его собственной жизни и духовных исканий нашего века [4, с. 235]. Так, в частности, отмечается, что в работах Шагала представлено очень сильное мифологическое начало [1, с. 242]; особенно это касается цикла его работ на библейские темы (на сюжеты Бытия, Исхода и Песни Песней) [13]. Указывается, что семь пальцев на руке художника на показанной выше его картине (рис. 4) символизируют руку Демиурга, Творца мира (в иудаизме число семь содержит особый символизм; здесь прослеживается аллюзия к семисвечнику, изображение которого, по преданию, было передано Моисею самим Богом). Вместе с тем отмечается, что в своих произведениях Шагал не столько следовал за мифом, сколько творил свою собственную мифологию, в которой сплелись воедино и Восток, и Запад [14]. Символическая насыщенность находит свое выражение и в композиционных решениях картин данного художника; как отмечает Т. С. Зацарная, «художественное пространство образов Марка Шагала визуализирует живую, духовно насыщенную среду внутреннего мира человека, что позволяет ему в искусстве воссоздать многоплановую реальность, сохраняющую в своей материальности духовную первооснову» [3, с. 52]. Религиозный символизм работ Шагала проявляется, конечно, именно здесь, в содержательном наполнении высшего уровня моторного построения, запечатленном в его произведениях. Символизмом наполнена идея полета, которой пронизаны многие работы Марка Шагала. Летать в его картинах может все: люди, животные, даже сам Шагал вместе со своей возлюбленной; многие авторы пытаются найти (и находят) свои собственные толкования подобной символизации [10; 12]. Что же касается уже отмеченной выше особенности цветовых решений картин Шагала, то и тут следует обратить внимание на проявляющийся глубокий символизм. Будучи часто далекими от реальной окраски предметов, эти цвета в работах Шагала носят символический характер, всякий раз указывая на нечто внешнее по отношению к изображенному.

Символический уровень в любом художественном изображении формально всегда главенствует, поскольку само произведение (как «сделанная вещь», обладающая собственным бытием) самим фактом изображения чего-либо, не тождественного ему самому, приобретает функцию означающего при изображенном означаемом. В работах Шагала символическое наполнение столь велико, что, по-видимому, в них ничто не изображалось «просто так»; символическое содержание составляет неотъемлемый общий план его работ. Однако если в изображении прослеживается системная инверсия, то высший (символический) уровень Е уже только поставляет материал, на котором низшие уровни (например,



уровень В) могут проявить себя наилучшим образом. В произведениях Марка Шагала такое явление не разворачивается во всей полноте, но присутствует безусловная тенденция к нему. Выразительная моторика проявляется в них настолько своеобразно, что ее проявление вплотную приближается к той мере ее самостоятельности, когда она становится самодовлеющей — но, как правило, не пересекает эту черту (что свойственно некоторым произведениям экспрессионизма).

Схематизация, присущая уровню D, может быть формально противопоставлена достоверному следованию натуре. Изображение тем самым становится не просто основой для формирования визуальных образов в сознании зрителя, но и материалом для его чувственных реакций и мыслительных операций. В этом отношении проявления данного уровня составляют в известном смысле антагонизм с уровнем C, поскольку тот обеспечивает непосредственное сходство, но не схематизацию. Точно так же активность уровня C проявляется и в антагонизме с уровнем В: чтобы этот низший уровень сполна проявил себя в выразительных свойствах линий, мазков и контуров, требуется, чтобы уровень C не подавлял его своим избыточным контролирующим воздействием. В произведениях Шагала большинство изображений схематичны. Их пропорции и абрисы часто искажены, что и является результатом проявления выразительной моторики, причем сама типология таких искажений характерна именно для этого автора и создает один из узнаваемых признаков его работ. Те работы Шагала, которые отображают фактическую суть выработанного им стиля, характеризуются оттесненным на второй план уровнем пространственного поля (хотя значение его при этом вовсе не утрачивается), значительной и разнообразной схематизацией — и в то же время весьма заметной, характерной и почти неизменной ролью низших моторик (тонического и синергического уровней). Неизменность эта прослеживается и в количественном, и в качественном отношении.

Даже и в тех работах Шагала, которые были выполнены с натуры (а следовательно — под постоянным визуальным контролем изобразительного процесса), несомненно определяются особенности протяженных линий, присущие именно Шагалу, так же как любому человеку свойственен определенный почерк при письме. Мы можем время от времени пытаться писать каллиграфическим почерком, как в школьных прописях, а не так, как привыкли; в этом случае наши индивидуальные особенности почерка будут, конечно, утрачены. Но стоит только слегка ослабить внимание к воспроизведению «правильных» букв, как в письме тут же проявится наш собственный, уникальный почерк — проявится с неотвратимостью закона природы. Именно это можно наблюдать в работах Шагала, которые выполнялись с натуры: за видимым скрупулезным воспроизведением натуры неизбежно проглядывает его собственная выразительная моторика. Можно сказать, что стиль изображения идет изнутри личности художника, изменяя результаты воздействующих на него внешних

впечатлений.

В целом, в данной системе двигательных (изобразительных) актов обнаруживается три ресурса индивидуализации, которые и позволяют художнику сформировать свой собственный, ни на кого не похожий стиль. Первый такой ресурс обусловлен разницей в развитии отдельных моторных уровней, которая входит в структуру задатков художника. Второй ресурс состоит в накопленном личном опыте изобразительной деятельности, составляющем содержательное наполнение моторных уровней — от преобладающего характера изображенных криволинейных фигур и до особенностей символических изображений, присущих тому или иному художнику. Третий ресурс индивидуализации состоит в воздействии на творчество художника традиций, свойственных тому художественному направлению, к которому оказался причастен данный художник, — он реализуется в системных инверсиях в структуре изобразительной моторики, которые свойственны (или нет) данной художественной школе.

Примечательно, что эти три ресурса сами образуют иерархическую систему; и в разных наблюдаемых случаях то один, то другой, то третий из них приобретает в этой иерархии главенствующее положение. На это следует обратить внимание, поскольку именно в работах Марка Шагала можно увидеть весьма необычное выражение таких иерархических отношений между данными ресурсами индивидуализации. Так, воздействие традиций того или иного художественного направления, столь разительно проявляющееся в творчестве многих других художников, оказывало на Марка Шагала лишь весьма поверхностное влияние. Решающую роль в формировании художественного стиля Шагала сыграло именно содержание его изобразительной моторики, вкуче с присущими ему художественными задатками.

Как уже говорилось, когда Марк Шагал прибегал в своем творчестве к художественным приемам, присущим такому направлению, как кубизм, его работы все равно нисколько не напоминали произведения других кубистов; они по-прежнему составляли одну группу изображений с прочими произведениями самого Шагала. Следование традициям кубизма предполагает определенный способ схематизации изображений с тем, чтобы изображаемые объекты представлялись в виде совокупности кубоподобных форм (сохраняя при этом, хотя бы и в самом элементарном виде, свою узнаваемость). Шагал в период своего увлечения кубизмом обращался к таким изобразительным приемам, варьируя содержательное наполнение уровня D. Но содержание всех других уровней моторного построения в этих его работах, а также соотношение этих уровней оставалось прежним (и в основном сохранялось и впредь, в более поздних его произведениях, созданных в то время, когда Шагал от опытов в сфере кубизма уже отошел). Эту особенность работ Шагала времен его кубистических экспериментов отмечает Стефано де Роза: «Кубисты стремились к непосредственности взгляда, видящего предметы и фиксирующего действительность. В кар-



тинах Шагала непосредственным, наоборот, выглядит взаимоналожение вещей» [7, с. 29]. Но дело не только в этом композиционном аспекте изобразительной деятельности.

Про Марка Шагала с полным основанием можно сказать, что в своих произведениях он практически создал свой собственный мир. Это принесло ему заслуженную всемирную славу; но в результате этого он — до конца своих дней — вынужден был отныне и жить в этом мире. Это было экстраполяцией во внешнее, изобразительное пространство отпечатка его личности; и отныне никакого «другого» Шагала уже не было — и быть не могло. Шагал был в этом отношении не одинок: можно назвать немало выдающихся художников, которые создали свой собственный визуальный мир и затем уже не могли покинуть его (как, например, Микеланджело Буонарроти), или даже нескольких таких последовательно созданных миров (как Пабло Пикассо). Осуществляя первоначально проекцию собственного внутреннего мира в своем творчестве, Шагал выстроил свою манеру, породившую ожидания и спрос именно на такие работы, и уже не мог что-нибудь в этом отношении изменить.

В произведениях Шагала, созданных уже в старости, прослеживаются предсказуемые признаки некоего упадка. Новизна и свежесть тех соотношений в структуре изобразительной деятельности, которую выстроил в своем творчестве молодой Шагал, к этому времени уже утратились. В поздних работах Шагала видны явные аллюзии к тем его произведениям, которые некогда сделали его знаменитым. Эти аллюзии прослеживаются и в формальном, и в содержательном отношении; очевидно, отсутствовала мотивация к тому, чтобы вносить изменения в выработанный стиль, проявляющийся и в форме изобразительной моторики, и в ее содержательном наполнении. Характерные для Шагала произведения находили спрос на рынке, и проще было сохранять верность этому стилю, чем как-либо менять его. В результате произведения этих лет становятся вторичными, они представляются явным результатом самокопирования (пусть и не полного, но все же, несомненно, заметного). Другими словами, исходным материалом для художника становится не преломленная в сознании натура, и даже не фантазийные образы, порожденные таким преломлением, а в основном собственные, созданные ранее изображения.

Следует отметить, что это — самокопирование особого рода. Оно не сводится к непосредственному перерисовыванию прежних изображений; но то, что поздние работы создаются под явственным воздействием ранее созданных картин, сомнению не подлежит (рис. 5). В поздних работах Шагала мы уже не встречаем протяженных элементов, обладающих прежней собственной выразительностью (вызванных активностью моторного уровня В). Контуры и линии, встречающиеся в них, уже не есть результат сильного, свободного и экспрессивного движения; они проведены под контролем зрения и выстроены так, чтобы создавать явную аллюзию к изображениям, созданным раньше.

Рисунок 5. Музыка. 1962



Данный процесс для такого художника, как Шагал, был объективно неизбежен. К тому же сама натура, послужившая в свое время содержательной основой для формирования собственного художественного стиля Шагала, постепенно отодвигалась в пучины памяти, и возникала ситуация, при которой человек помнит не столько воспринятые образы и некогда происшедшие события, сколько собственное их изложение — вербальное или изобразительное. В результате сами эмоции, отображенные в поздних картинах Шагала, приобрели вторичный характер. Натура, служившая основой для произведений Шагала, ныне уже не существовала сама по себе; оставались лишь воспоминания о ней.

Такое застревание в прошлом и приводило к тому, что новые произведения Марка Шагала становились лишь более или менее бледными копиями его ранее созданных работ. Это вызвало и определенные изменения в соотношении моторных уровней (по Н. А. Бернштейну) в его изобразительной деятельности: самоподражание в основном вызывает необходимость в активности уровня пространственного поля, а другие уровни, продукция которых теперь только копируется, проявляют в этом процессе лишь формальное участие. Данный феномен характерен не только для творчества Марка Шагала, но именно здесь он приобретает весьма наглядное выражение.

Существуют и иные оценки позднего творчества Шагала. Так, внучка художника Мерет Мейер настаивает на его творческом новаторстве и в этот период; она отмечает, что в это время «внимание художника направлено на уяснение ритмики форм и углубление пространства, сотканного из казалось бы абстрактных и безличных мазков»; что «он проникает в суть материала, постигает пределы возможностей, которые заложены в краске» [9]. Однако сами эти доводы приводятся в порядке возражения установившемуся мнению современных художественных критиков, которые утверждают именно о «повторах» в поздних произведениях Марка Шагала. Описанная же в данном случае изобразительная манера, пусть и представленная в положительном ключе, как раз и свидетельствует о подобной вторичности.

Таким образом, перед нами выстраивается характеристика изобразительного стиля Марка Шагала, осно-



ванная на структурном анализе его изобразительной деятельности. При этом следует отметить, что структурный анализ изображений, основанный на таком когнитивном конструкте, как система уровней моторного построения, представляется весьма перспективным исследовательским методом, а произведения Марка Шагала (а также, скажем, других представителей Парижской школы) составляют для таких исследований чрезвычайно богатый материал.

Обращаясь к всевозможным представителям авангардистских течений, мы не можем составить сколько-нибудь полной, а главное — объективной характеристики их творчества, если не будем прибегать к структурному анализу изобразительной деятельности этих худож-

ников, к изучению роли изобразительной моторики в формировании индивидуального художественного стиля. Здесь необходимо обращаться к анализу изобразительной моторики художника как целостной системы. Важнейшей стороной такого анализа является изучение системных инверсий в структуре изобразительной деятельности — работы многих художников буквально пронизаны такими инверсиями, и произведения Марка Шагала, как было показано выше, не составляют тут исключения. Хотя символическая насыщенность работ Шагала составляет своего рода «визитную карточку» его стиля, низшие уровни моторики с их собственным неповторимым содержанием придают работам этого автора узнаваемые и характерные черты.

### Литература

1. Березанская М. Театральное начало в художественной мифологии Марка Шагала // Вопросы театра. 2014. № 1–2. С. 241–266.
2. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. 494 с.
3. Зацарная Т. С. Иеротопичность пространства художественных образов Марка Шагала // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. 2011. № 6. С. 51–55.
4. Зингерман Б. И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Сутин, Шагал. М.: Союзтеатр, 1993. 335 с.
5. Клепацкая О. С. Цирк Марка Шагала на фоне русского авангарда // Вестник Вятского государственного университета. 2008. № 3. С. 165–167.
6. Котович Т. В. Украшение Витебска во время празднования Красной годовщины. Марк Шагал. 1918 год // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 1 (3). С. 68–75.
7. Леонов И. В., Харитоновна М. А. Национальный образ мира еврейской культуры в творчестве Марка Шагала //

Культура и образование. 2017. № 3 (26). С. 53–68.

8. Марк Шагал об искусстве и культуре. М.: Текст: Книжки, 2009. 316 с.

9. Мейер М. О позднем Шагале // Третьяковская галерея. Специальный выпуск: «Марк Шагал: “Здравствуй, Родина!”». 2019. С. 79–91.

10. Нойманн Э. Заметки о Марке Шагале // Психоанализ и искусство. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. С. 196–205.

11. Роза С. де. Шагал. М.: Белый город, 1998. 61 с.

12. Смолина М. Г. Эстетизация образа родины в творчестве Марка Захаровича Шагала // Известия Байкальского государственного университета. 2018. № 2. С. 334–341.

13. Харитоновна М. А. Пространственно-символическое содержание картины Марка Шагала «Песнь Песней III» // Человек. Культура. Образование. 2018. № 2 (28). С. 118–131.

14. Шварева Е. В. Восток и Запад в творчестве Марка Шагала // Мировая литература в контексте культуры. 2006. № 1. С. 199–204.

### References

1. Berezanskaya M. Teatral'noe nachalo v hudozhestvennoj mifologii Marka Shagala [The theatrical origins in the artistic mythology of Mark Chagall] // Voprosy teatra [Theater issues]. 2014. № 1–2. P. 241–266.
2. Bernstein N. A. Fiziologiya dvizhenij i aktivnost [Physiology of movements and activity]. M.: Nauka, 1990. 496 p.
3. Zatsarnaya T. S. Ierotopichnost' prostranstva hudozhestvennyh obrazov Marka Shagala [The hierotopy of the space of artistic images by Marc Chagall] // Intellektual'nyj potentsial XXI veka: stupeni poznaniya [Intellectual potential of the 21st century: stages of cognition]. 2011. № 6. P. 51–55.
4. Zingerman B. I. Parizhskaya shkola. Pikasso, Modil'jani, Sutin, Shagal [School of Paris. Picasso, Modigliani, Soutine, Chagall]. M.: Soyuzteatr, 1993. 335 p.
5. Klepatskaya O. S. Tsirk Marka Shagala na fone russkogo avangarda [Marc Chagall's Circus against the background of the Russian avant-garde] // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Vyatka State University]. 2008. № 3. P. 165–167.
6. Kotovich T. V. Ukrashenie Vitebska vo vremja prazdnovaniya Krasnoj godovshchiny. Mark Shagal. 1918 god [Decora-

tion of Vitebsk during the celebration of the Red Anniversary. Marc Chagall. 1918] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 1 (3). P. 68–75.

7. Leonov I. V., Haritonova M. A. Natsional'nyj obraz mira evrejskoj kul'tury v tvorchestve Marka Shagala [The national image of the world of Jewish culture in the works of Marc Chagall] // Kul'tura i obrazovanie [Culture and education]. 2017. № 3 (26). P. 53–68.

8. Mark Shagal ob iskusstve i kul'ture [Marc Chagall on Art and Culture]. M.: Tekst: Knizhniki, 2009. 316 p.

9. Mejer M. O pozdnem Shagale [About the late Chagall] // Tret'jakovskaja galereja. Spetsial'nyj vypusk: «Mark Shagal: “Zdravstvuj, Rodina!”» [Tretyakov Gallery. Special Edition: «Mark Chagall: “Hello, Motherland!”»]. 2019. P. 79–91.

10. Nojmann E. Zametki o Marke Shagale [Notes on Marc Chagall] // Psihoanaliz i iskusstvo [Psychoanalysis and art]. M.: Refl-book, Vakler, 1998. P. 196–205.

11. Roza S. de. Shagal [Chagall]. M.: Belyj gorod, 1998. 61 p.

12. Smolina M. G. Estetizatsiya obraza rodiny v tvorchestve Marka Zaharovicha Shagala [Aestheticization of the image



of the motherland in the works of Mark Zakharovich Chagall] // Izvestiya Bajkal'skogo gosudarstvennogo universiteta [Proceedings of the Baikal State University]. 2018. № 2. P. 334–341.

13. *Haritonova M. A.* Prostranstvenno-simvolicheskoe sodержanie kartiny Marka Shagala «Pesn' Pesnej III» [The spatial and symbolic content of Marc Chagall's painting «The Song

of Songs III»] // Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie [Man. Culture. Education]. 2018. № 2 (28). P. 118–131.

14. *Shvareva E. V.* Vostok i Zapad v tvorchestve Marka Shagala [East and West in the works of Marc Chagall] // Mirovaya literatura v kontekste kul'tury [World literature in the context of culture]. 2006. № 1. P. 199–204.

### Информация об авторе

*Дмитрий Анатольевич Севостьянов*  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Новосибирский государственный медицинский университет»  
Новосибирск, Россия

### Information about the author

*Dmitry Anatolyevich Sevostyanov*  
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Novosibirsk State Medical University»  
Novosibirsk, Russia

