

УДК 7.03

**М. А. Харитонова**

### **Пространственно-символическое содержание картины Марка Шагала «Песнь Песней III»**

*Настоящая статья посвящена анализу процесса семиозиса в творчестве Марка Шагала на примере картины «Песнь Песней» из цикла «Библейское послание». Автор делает попытку найти ключ к интерпретации произведения художника, рассматривая его как многоплановый образно-символический комплекс. Важнейшими ориентирами в прочтении картины Шагала стали жизненный путь мастера, этапы его творческого становления, связь с еврейской религиозно-культурной традицией, а также его личные взгляды на искусство, историю и культуру. В результате такого многоаспектного взаимодействия формируется уникальный «шагаловский» код прочтения ветхозаветного текста, требующий внимательной расшифровки.*

**Ключевые слова:** Марк Шагал, Библия, «Библейское послание», живопись, семиозис, символ.

M. A. Kharitonova. Spacial and Symbolic Content of Marc Chagall' painting "The Song of Songs III"

*The article analyzes the process of semiosis in Marc Chagall' art by the example of "The Song of Songs" from the artist's "Biblical message". The author attempts to find an appropriate way to interpret Chagall's painting considering it as a sophisticated symbolic complex founded by many different factors. While "reading" the artwork, the essential orienting points are taken into account: the artist's biography, stages of his professional formation, connection with the religious and cultural Jewish tradition, and Chagall's personal views on art, history, and culture. As the result of these aspects' interaction, the unique "Chagallian" code of the Old Testament interpretation emerges, requiring a careful decoding.*

**Keywords:** Marc Chagall, Bible, "Biblical message", painting, semiosis, symbol.

Имя Марка Шагала стоит в ряду наиболее известных, признанных и почитаемых художников в истории живописи. Его творчество привлекает и завораживает необычайной красочностью и эмоциональностью образов, кажущихся простыми и доступными, близкими как рядовому зрителю, так и профессионалу. Однако если не ограничиваться лишь внешним эмоциональным восприятием картин Шагала, а попытаться внимательно «вчитаться» в них как в сложный культурный текст, окажется очевидной их богатая смысловая многослойность, нуждающаяся в постепенном раскрытии, подробной «расшифровке», интерпретации.

В процессе «всматривания» в шагаловские произведения, который можно назвать своего рода «медленным чтением», обнаруживается богатейшая ткань семиозиса как «панорамы постоянного порождения смысла» [6, с. 17], формируемого различными образами, которые художник вводит в свои полотна. Эти образы, повествовательно апеллирующие, на первый взгляд, к конкретной жизненной реальности, в результате их творческого осмысления мастером превращаются в символы и знаки, сообщающие живописному полотну существенно иное измерение. Подобно связующим нитям, они соединяют моменты многоплановой личной истории художника — его биографию, психологическую и духовную стороны его внутренней жизни, личную мифологию — с существующими концептами культуры в целом, созидавая, таким образом, уникальное, многогранное образно-смысловое пространство, требующее опоры на определенные ориентиры, для того чтобы быть максимально адекватно воспринятым.

Как представляется, наиболее плодотворным поиском путей прочтения творчества художника может предстать на материале позднего цикла Марка Шагала «Библейское послание».

По словам самого художника, картины цикла явились итогом его встреч с известным французским издателем, коллекционером и маршаном Амбруазом Волларом [5, с. 313]. Именно по его заказу в начале 1930-х годов Шагал начинает работу над иллюстрациями к Библии. Однако издательский заказ явился, кажется, лишь необходимым стимулом к созданию произведений, которые «вынашивались» и формировались на протяжении нескольких этапов жизни мастера.

Библейскими образами было проникнуто детство художника, выросшего в верующей еврейской семье, по субботам изучав-

шим Писание с «раби из Могилева» [9, с. 49] и впитавшего дух ярких национальных религиозных традиций. Ветхозаветные сюжеты глубоко волновали Шагала, считавшего Книгу книг «эхом природы» [5, с. 313], и нашли отражение уже в его раннем творчестве («Святое семейство», 1909; «Адам и Ева», 1912; «Голгофа», 1912), которое складывалось на рубеже двух веков. В эпоху серьезнейшего исторического и культурного разлома библейские мотивы в творчестве Шагала обретают особую смысловую фактурность, многократно динамизируя и усложняя контекст восприятия его произведений.

Наиболее масштабно и полномерно образы Священного Писания начинают разворачиваться в пространстве творчества мастера после его путешествия на Ближний Восток в 1931 году, предпринятого с целью полнее и глубже постичь дух библейских текстов для создания иллюстраций к ним. Так, в 1930-е годы и в послевоенный период Шагал создает 150 черно-белых офортов к Библии, а также ряд пастелей, гуашей и литографий, многие из которых послужили эскизами к большому циклу из семнадцати живописных полотен на сюжеты книг Бытия, Исхода и Песни Песней. Данный цикл, получивший название «Библейское послание», во многом видится квинтэссенцией воплощения творческих поисков художника, его устремлений и миропонимания.

Многочисленные образы, наполняющие пространство живописных композиций «Библейского послания», создаются Шагалом в качестве многослойных символов, порождающих различные аллюзии и коннотации и ведущих к богатству смысла. В результате такой чрезвычайной символической насыщенности пространство картин художника становится особым родом живописной иеротопии, предлагающей зрителю богатейший материал для «декодирования» и интерпретации. С этой точки зрения одним из наиболее интересных полотен цикла представляется третий вариант картины Шагала на сюжет книги Песнь Песней, датируемый 1960 годом (см. Приложение, ил. 1).

По аналогии с другими полотнами «Библейского послания», картину «Песнь Песней III» предваряет эпитафия из библейского текста: «Доколе день дышит прохладою, и убегают тени, возвратись, будь подобен серне или молодому оленю на расселинах гор» [Песн 2:17]. Однако в данном случае эпитафия служит скорее лишь способом за-

дать определенный тон, настрой композиции, которая представляет собой свободный комментарий на библейские слова, затрагивающий и другие книги Священного Писания, в результате чего формируется смысл, далеко выходящий за пределы данного отрывка.

Текст Песни Песней поражает предельной, почти откровенной чувственностью образов, однако эта книга не просто входит в состав Библии, но в христианской традиции относится к *учительным* книгам Ветхого завета наряду с Псалмами Давида, Притчами Соломона, Книгами Иова и Екклесиаста. Принято толковать содержание Песни Песней как наиболее полно раскрывающийся образ отношений любви Бога и избранного народа (в иудейской традиции) и Бога и человеческой души (в христианской традиции). Так, подобно тому, как это происходит во всех других библейских книгах, в Песни Песней над необычайно красочными, чувственно насыщенными образами буквального смысла возвышается иной — богословский, анаagogический смысл [10, с. 73], так что текст предстает перед читателем (изначально — слушателем) как своего рода полифония или стереоскопия, объединяющая несколько пластов бытия одновременно — от предметной обыденности до трансцендентальных откровений.

Живописный комментарий Марка Шагала на отрывок из II главы Песнь Песней кажется необычайно созвучным духу ветхозаветного Писания. Художник включается в интенсивный живой диалог с исходным текстом и посредством богатых живописных приемов создает собственный вариант толкования библейских слов, который также нуждается в экзегезе.

Прочтение композиции картины начинается слева направо, с фигур жениха и невесты. Подобно белоснежной комете, мчащейся от земли, невеста воспаряет в небо, унося с собою возлюбленного. Фигуры, осененные свадебным балдахином — хупой, слиты водино так, что одна как бы вырастает из другой, как Ева из ребра Адама. Нераздельность двух фигур заставляет вспомнить слова из первых глав книги Бытия: «Бог сотворил человека <...> мужчину и женщину сотворил их», «и будут [два] одна плоть» [Быт 5:1-2, 1:24]. Сплетенность фигур влюбленных под сенью хупы знаменует святость их брака как изначального божественного установления, истинного состояния человека, дающего ему предельную бытийную полноту в союзе с другим и самим Богом, реализующего его внутрен-

ний потенциал как творца. Символика ослепительно белого цвета одеяния невесты и балдахина, раскрывающаяся в понятиях «чистоты, святости, жизни, божественного сияния» [4, с. 112], лишь усиливает подобные коннотации.

Благословение влюбленным несет и летящий ангел, на лице которого — умиротворение и тихая радость. Служитель Бога и исполнитель Его воли, он держит в руке менору. Однако Шагал располагает руку ангела в столь неестественной позе, что кажется, будто она принадлежит не ему, но самому Богу, присутствие которого часто обозначается Шагалом, следующим древней иконописной традиции, именно посредством изображения руки, божественной длани, распростертой к народу, — благословляющей, или карающей, или передающей скрижали Завета Моисею. Исследователь Е. Кузьмина пишет: «Способность руки «говорить», передавать различные оттенки смысла и эмоций была хорошо известна еще в Древнем мире. Античная семантика жеста была адаптирована византийским искусством для выражения Божественной воли <...> рука ангела — рука самого Господа, который управляет судьбой людей» [8, с. 221].

Чуть ниже Шагал располагает фигуру еще одного ангела, ликующе-радостного, трубящего в ознаменование совершающегося праздничного таинства. Над ним художник помещает белоснежного голубя, ассоциирующегося с голубкой, выпущенной Ноем из ковчега и принесшей лавровую ветвь благовестия жизни [Быт 8:8], а также являющегося устойчивым символом Святого Духа в христианской иконографии. Наравне с ангелом и менорой этот образ прочитывается в картине как образ божественного благословения.

Интересна и фигура трубящего циркового артиста, руками опирающегося на спину большого петуха, расположенная художником сверху картины справа, рядом с трубящим ангелом и голубем. Его образ, включенный в композицию картины, весьма примечателен и вносит в нее существенный элемент драматургии.

Тема цирка всегда была чрезвычайно важна для мастера, обращавшегося к ней на протяжении всей жизни и посвятившего ей отдельный цикл из 38 литографий и текстов к ним, изданный в виде несброшюрованной «книги художника» в 1967 году Эженом Териадом, а ранее, в 1920-х годах, выполнившего ряд гуашей по заказу А. Воллара [1, с. 61]. Вспоминая свои впечатления о бедных цир-

ковых представлениях на улочках родного Витебска, Шагал писал: «Это волшебное слово — «цирк», бесконечный хоровод, где есть и слезы, и улыбка, а затверженные жесты обретают черты великого искусства. Но что получают цирковые артисты взамен? Кусок хлеба. Ночь приносит с собой одиночество и грусть. И так до следующего дня, пока сумерки, пронизанные электрическим светом, не объявят о новом начале жизни, где все будет по-старому» [5, с. 277]. Амбивалентность циркового представления, его обращенность к полярным сторонам человеческой бытия, его жизнеутверждающая сила и одновременно надрыв делают его пространством трансгрессии, перехода из «обыденности в иное измерение» [1, с. 63]. Творческая, созидательная способность личности преображать мир, сообщать ему новое качество, расцветивать искрящимися красками — пусть только и на мгновения — наталкивается на кажущиеся порой непреодолимыми противоречия жизни, внешние и внутренние, надлом и глубокую разобщенность человеческого существа. Бытийная раздробленность, пытающаяся скрыться за многочисленными масками, гримасами и макияжем, составляет одну из трагических сторон циркового представления, оборачиваясь «метафорой мироустройства» [1, с. 63].

Чрезвычайно важен и мотив цикличности, повторяемости, присутствующий в цирке как один из организующих факторов, непосредственно отсылающий к цикличности самой жизни. Как представляется, наиболее полным образом он раскрывается внутри взаимосвязи циркового представления и смеха как имеющего древнейшие корни ритуального акта преодоления смерти, исчезновения, небытия и возрождения (создания) жизни [7, с. 24]. Цитируя М. М. Бахтина, московский исследователь Е. Федотова говорит об амбивалентной природе смеха, органично связанной с понятием гротеска, в котором «даны (или намечены) оба полюса изменения — и старое, и новое, и умирающее, и рождающееся, и начало, и конец метаморфозы» [7, с. 25].

Таким образом, посредством введения фигуры циркового акробата Шагал намечает особую перспективу развития образа всей картины: свадебный обряд, сопровождаемый весельем, смехом, игрой и танцем, знаменует начало новой жизни для влюбленных, их перехода в иное качество возрожденной в Боге твари, обретшей радостное

исконное единство после разделения и обретения смертности в Раю в результате грехопадения. В пользу такой интерпретации говорит и то, что ниже фигуры акробата художник помещает синее древо с белоснежными отблесками на кроне, еще ниже — зеленеющее древо с плодами на нем, а между ними — человеческую фигуру с чертами и мужчины и женщины одновременно. Так, можно полагать, Шагал вплетает в композиционно-смысловую канву произведения образ рая с деревом жизни и деревом познания добра и зла и первоизданного человека в его целостной природе, блаженствующего перед лицом Бога.

Соединение нескольких пластов реальности — прошлого и настоящего — находит воплощение и в образе двух городов, помещенных художником в самом центре картины. Так, Шагал дает панораму французского Ванса, в котором мастер жил начиная с конца 1940-годов, с высящейся колокольной кафедральной собора как образ настоящего и перевернутый вид его родного Витебска с зеленым куполом церкви как обращение к прошлому. Эти два города оказываются объединенными единым пространством внутреннего отношения к ним автора. Создается впечатление, будто Ванс, обнесенный средневековой городской стеной, стоит на берегу водоема, на глади которого его отражением становится Витебск с бредущим по его небу евреем с котомкой (Агасфером?), ставший для Шагала своего рода личным мифом, городом-судьбой, землей обетованной, которую художник всегда как бы носил в себе.

Фигура овала, в которую оказываются вписанными панорамы городов, вторит общему круговому движению в картине, которое общается ей посредством введения художником нескольких крупных линий, формирующих композиционные окружности. Подобная «круглящаяся» динамика движения в картине органично связана с тяготением образов на полотне Шагала к бесконечности, вневременности. Семантика цикличности и повторяемости, также присутствующая в символике круга, оказывается сопряженной и с понятием ритуала. В нем время жизни преобразуется в особое, священное время, которое «по своей природе обратимо, в том смысле, что оно буквально является первичным мифическим Временем, преобразованным в настоящее» [11, с. 49]. Поэтому происходящее в картине «Песнь Песней» воспринимается как некое священнодействие.

Способность Шагала сообщать образам полноту живой чувственной конкретности в ее неразрывной связи с реальностью надвременного, архетипической бытийностью по-настоящему поражает. В этом, как было подчеркнуто ранее, проявляется подлинное родство живописных текстов художника и писаний Ветхого Завета. Творческая интуиция художника, проникая внутрь предметов видимого мира, прозревает их внутренние глубинные связи с основами бытия, в результате чего мир предстает как многообразная неделимая целостность, преисполненная смысла, в которой каждая деталь существенна.

Как представляется, у Шагала идея единства нескольких пластов реальности, проявляющихся в живописном образе, специфически транспонируется в тональность иудейского представления о Шхине (Шехине) как «обитании» Бога в мире [3, с. 338], Его всепроникающем присутствии, одновременно явном и сокрытом. Имея в виду подобное представление, Мартин Бубер, в частности, пишет: «В явлениях природы и событиях истории Бог постоянно дает видеть Себя и остается незримым» [3, с. 313]. Такое миропонимание делает возможным раскрытие в каждом элементе временного, изменяющегося нового измерения, связанного с вечным, божественным волеизъявлением. Однако в контексте картины Шагала важно учитывать также и то, что в еврейской мистической традиции Шхина как присутствие Бога в мире «воспринималась как проявление его женской ипостаси» [9, с. 204]. Цитируя С. Н. Булгакова, искусствовед Н. В. Апчинская пишет: «Шехина, соответствуя женскому началу в божестве, есть, так сказать, субстанция женственности, которую благочестивый иудей имеет в своей жене» [9, с. 204]. Эта идея кажется более чем соответствующей общему эмоционально-композиционному строю шагаловского произведения: красный цвет, заполняющий все пространство полотна, льющийся потоками, становясь «вездесущим», символически соединяет в себе и человеческую, и божественную любовь [8, с. 224], так что две воли — земная и небесная — оказываются абсолютно созвучны друг другу. Таким образом, все композиционные элементы картины вплетаются в масштабную, утверждающую и вместе с тем усиливающую их значение колористическую ткань, в которой воплощается полнота любви как созидающей первоосновы бытия.



Интересно, что в рассматриваемом полотне Шагала есть фигура, попытка истолковать которую приводит к еще большему смысловому расширению композиции. Так, в правом нижнем углу картины художник помещает фигуру животного в короне. Имеющее сходство одновременно с лошастью и тельцом, оно весьма незлобиво и кротко. Вообще, образы животных, которых Шагал чрезвычайно часто помещает в композиции своих произведений, отличаются удивительной эмоциональной теплотой, создавая вокруг себя очаг мира, добра, уюта. В «Песнь Песней III» животное, помещенное в ту часть полотна, в которой художник пишет первозданных людей в окружении райских деревьев, усиливает образ изначальной гармонии, в которой пребывало в раю все творение.

Однако корона на голове животного в картине определенным образом усложняет его интерпретацию, которая становится несколько яснее при взгляде на другие полотна того же цикла «Песнь Песней», главным персонажем которых становится царь Давид.

Для Шагала образ Давида — один из центральных в творчестве — необычайно важен в плане возможного самоотождествления с ним художника. Если для Шагала Библия являлась непревзойденным образцом в высшем смысле поэтического творчества, то кто, как не псалмопевец Давид становится главным служителем божественной лиры в Ветхом Завете. Просвещенному Богом мудрецу и словотворцу, Давиду оказывается подвластным весь мир в его многочисленных образах и смысловых сплетениях, который ветхозаветный праведник облекает в форму вдохновенных молитвенных словословий. И о чем бы ни говорил Давид, он наделяет свое слово глубиной вневременного измерения, усматривая в каждом событии иудейской и его собственной личной истории действие божественного промысла. Мир с его настоящим, прошедшим и будущим лежит на ладони перед поэтом-тайновидцем, который становится пророком, возвещающим миру истину. Таким же пророком становится и художник, являющий в своих живописных опусах поэзию вечных таинственных взаимосвязей.

Кроме того, кажется, что для Шагала фигура псалмопевца оказывается столь важной еще и потому, что с личностью Давида связана история самозабвенной, всепоглощающей любви, которая заставляет его, забыв заповеди того, кому он столь пламенно прежде

служил, пойти на страшное преступление: царь обрекает на гибель своего военачальника Урию ради его супруги, прекрасной Вирсавии [2 Цар 11:2-27]. Кажется, что введением фактически в каждое из пяти полотен, посвященных Песнь Песней, образа Давида, Шагал как бы старается оправдать его поступок, совершенный под влиянием сильнейшего чувства, которому человеческое существо не способно противостоять. Этим художник заставляет вспомнить о прощении, которое даровал Бог царю после его глубочайшего раскаяния, подтверждением чему служит рождение от Давида премудрого Соломона, построившего Иерусалимский храм.

Однако ни царственность Давида, ни его поэтический и пророческий дар, ни история любви к Вирсавии не объясняют, почему Шагал накладывает друг на друга образы псалмопевца и животного. Ответ на это странное, на первый взгляд, решение мастера можно найти, думается, в соответствии характеров царя Давида и животного, проявляющемся в *кротости*.

Как было сказано выше, образы шагаловских животных всегда удивительно трогательны своей подлинной *человечностью*, степень которой подчас даже превышает ту, что обретается в человеческих образах, напоминая об изначальной радостной гармонии мира.

Та же человечность, кротость, незлобивость, в действительности присуща и характеру ветхозаветного пророка, несмотря на то, что им было совершено убийство Урии и предприняты многочисленные кровопролитные военные походы.

«Господи, помяни Давида и всю кротость его», — взывает псалмопевец [Пс 131:1]. Эта пленяющая душу читателя Библии кротость царя проявляется и в истории жестокого преследования его Саулом, которого Давид имел возможность умертвить, однако не сделал этого, оплакивая впоследствии его гибель, и в гонении, воздвигнутом на пророка собственным сыном Авессаломом, по смерти которого царя сотрясали безутешные рыдания. Однако прежде всего кротость Давида воплощается в его доверчивом, самозабвенном и ревностном служении Богу, слушанию и хранению Его слова, подлинной любви к Нему. Именно эти качества сердца пророка возвышают его в глазах Божиих, делая юного пастуха Его избранныком.

В пользу возможности интерпретировать фигуру животного в короне в качестве образа царя Давида указывает гравюра 1952—1954 гг.

на мотив из книги пророка Исаяи (см. Приложение, ил. 2), которая стала иконографическим образцом для картины «Песнь Песней III». Так, в гравюре художник надевает корону на голову льву, образ которого в культурной традиции ассоциируется с величием царской власти, в данном случае имеющей, кажется, непосредственное отношение к фигуре помазанника Божия Давида, величайшего царя Израиля.

Однако в контексте данной гравюры такое образное присутствие в ней Давида, думается, напрямую связано с текстом стихов 1—5 из 62 главы Исаяи, который выступает в качестве сюжетной программы гравюры, повествуя о благоденствующем Иерусалиме как царстве Мессии — жениха, «сочетавшего» с собой Сион, уподобляемый пророком невесте. И возможно, именно на него указывает в гравюре лев, «царственность» связывается с царским родом Давида-царя, помазанника Бога и прообраза Мессии, происходящего из рода Иессея, отца Давида [Ис 11:1-2].

Таким образом, гравюра середины 1950-х годов, посвященная пророчеству Исаяи о Новом Иерусалиме, как представляется, позволяет яснее раскрыть смысл картины «Песнь Песней III», с которой тесно соотносится иконографически.

Вводя в пространство живописного полотна множество различных образов, которые черпает из сокровищниц Священного Писания и собственной памяти, художник объединяет их в причудливое, но органичное целое. Образы виденного и пережитого им самим мастер накладывает на великие мотивы Ветхого Завета, так что события личной истории оказываются вплетенными в канву библейского повествования. «Текст жизни» отдельной личности со всем ее богатством и многослойностью становится как бы зеркалом, в котором отражаются древние откровения пророков, и наоборот: слово Писания, универсальное по своему характеру, обретает звучание в судьбе индивидуальности. Так, в картине Шагала предел земной радости воплощается в счастье супружества как образа райского, исконного единства не только мужчины и женщины, но и всей твари в ее неразрывной связи с Творцом, оказывается прообразом будущего блаженства во всеобщей гармонии перед лицом Бога в Его совершенном граде, Новом Иерусалиме.

Стало быть, мотив из текста Песнь Песней, взятый за основу в одноименном произведении Шагала, обретает поистине вселен-

ское звучание, соединяя собой бесконечно далеко отстоящие друг от друга полюса. Так, образы совершенного первозданного мира, еще не знающего понятия времени, накладываются в картине художника на образы мира, прошедшего через горнило напряженнейшей многовековой истории и через события апокалипсиса, вновь обретшего совершенство и вернувшегося к вечности. Звеном, объединяющим эти два великих начала, становится человеческая любовь, столь сильная, что, перерастая собственные границы, она уподобляется любви божественной, пронизывающей все творение.

Процесс семиозиса, раскрывающийся в рассматриваемой картине Шагала из библейского цикла, по-настоящему многогранен и сложен. Образы, которыми насыщается живописное полотно, и воспринимаемые изначально как иконические знаки, организующие повествование, посредством взаимодействия друг с другом трансформируются в символы, масштабным образом расширяющие смысловое пространство произведения. При этом в контексте шагаловского творчества кажется особенно актуальным понимание символа как находящегося за пределами знака, который необходимо отсылает к внешнему референту, но обретающегося как часть действительности, как фиксация чувственного «опыта переживания/проживания реальности» [6, с. 57]. Эта внутренняя связь символа с непосредственным опытом жизни и рефлексии, переходящей из поколения в поколение и претерпевающей различные трансформации, сообщает ему особую силу воздействия ввиду тяготения к бесконечному процессу смыслообразования. Смысловые цепочки, рождающиеся внутри отдельного символа в силу его способности быть прочитаемым в многообразных вариантах, умножаются посредством взаимодействия с цепочками соседствующих символов, при этом не только реально присутствующих в конкретной картине, но возникающих в сознании в качестве специфических коннотаций вокруг наличествующих образов.

Создавая образы, отличающиеся простотой и яркостью в их отношении к непосредственному жизненному опыту, Шагал сообщает им новую глубину и выводит на иной уровень бытия, вплетая их в канву дискурса ветхозаветного Писания, в результате чего происходит многократное умножение и разрастание смысла. Субъективность шагаловских образов, продолжая существовать в полной мере, од-

новременно преодолевается, обретая качество универсальности. Таким образом, живописное полотно обнаруживает богатейший материал для исследования, требуя от зрителя включенности в живой диалог с ним и постепенного — «слой за слоем» — вскрытия его текстуральных пластов.

\* \* \*

1. Апчинская Н. Образы цирка в творчестве Марка Шагала // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск, 2006. С. 61—65.
2. Библия. Синодальный перевод.
3. Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.
4. Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси: монография / Г. В. Алексеева [и др.]. Владивосток: Дальневост. федерал. ун-т, 2013. 242 с.
5. Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Книжники, 2009. 320 с.
6. Фадеева И. Е., Сулимов В. А. Семиозис: субъективная антропология символической реальности. СПб.: Астерион, 2013. 252 с.
7. Федотова Е. Смех и игра в библейском мире // Круг жизни в славянской и еврейской культурной традиции / отв. ред. О. В. Белова. М., 2014. С. 20—41.
8. Шагал. Библейские сюжеты. Гуаши из национального музея Библейского послания / С. Форестье, Н. Азан-Брюне, Е. Кузьмина. М.: Колибри, 2015. 237 с.
9. Шагал М. Моя жизнь / ст. и коммент. Н. Апчинской. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 224 с.
10. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Symposium, 2006. 412 с.
11. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

*Работа выполнена под руководством доктора культурологии, доцента кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры И. В. Леонова.*



Ил. 1. Марк Шагал. Песнь Песней III, 1960. М., армированная бумага, 149 x 210 см



Ил. 2. Марк Шагал. Будущее благоденствие Иерусалима, которому возвращена благодать Бога. 1952—1956. Гравюра