



**Ю.В. Юревич**

## **РЕЛИГИОЗНЫЙ СИМВОЛИЗМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л.Ф. ЖЕГИНА**

*Статья о творчестве художника Л.Ф. Жегина, одного из основателей группы «Маковец».*

*В статье говорится о творческом пути художника и о библейских мотивах в его произведениях, которое сформировалось на основе древнерусской живописи, старых мастеров эпохи Возрождения, философии Флоренского и Федорова. В своих живописных работах художник дал новые глубочайшие прочтения евангельских событий. Его пластический и живописный язык, а также и его сознание были обогащены художественным и философским опытом нового времени.*

*Ключевые слова: Л. Ф. Жегин, живопись, библейские мотивы, Флоренский.*



ев Федорович Жегин (1892–1969), русский художник и теоретик искусства, самобытный практик и, по сути, идеолог «тихого искусства». Родился в Москве 20 ноября (2 декабря) 1892 в семье архитектора Ф.О.Шехтеля. Художественное призвание Л. Жегина явилось как бы продолжением семейной традиции. Когда родители расстались, художник взял фамилию матери. Первое художественное образование он получил в школе-студии К. Ф. Юона в 1909 – 1910 годах. В 1911 году он поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества. Там Жегин знакомится с В. Маяковским и в 1913 году, вместе с молодым художником В. Чекрыгиным, иллюстрирует его литографированную книгу «Я». В 1913-1914 годах Жегин был близок к кружку М. Ларионова, участвовал в организованной им выставке «№ 4». Знакомство, переросшее в дружбу, не прервалось и после отъезда за границу.

В 1910-е годы, названные Жегиним «периодом накопления», формируется его мировоззрение, складывается художественная манера. Большое влияние на художни-

ка оказывает В. Чекрыгин, его мечта о возрождении «искусства больших идей». Их объединяет любовь к древнерусскому искусству и классическому наследию Запада.

Однако интерес к старому искусству не означает подражания. Это, скорее, попытка пластически проанализировать формальные приемы старых мастеров, «алгеброй гармонию проверить».

Как и многие другие «маковчане», стремился придать новую жизнь религиозному символизму. Любил рисунок углем, много работал акварелью, гуашью либо в смешанной технике, поэтому его композиции чаще всего занимают промежуточное положение между графикой и живописью. С особой последовательностью выразил принципы формировавшегося в этот период «тихого искусства», чуждого как «левому» авангарду, так и АХРРовским предвращениям соцреализма. После распада «Маковца» стал душой объединения «Путь живописи» (1926–1930). В манифесте объединения выразил идею картины как самоценного «маленького мирка», «органически замкнутого в себе». Именно это кредо и воплощено в жегинских циклах (Московские пейзажи, 1918–1919; Из Достоевского, 1930-е годы; вариации на тему «Пира во время чумы» (1920–1930-е годы) и «Египетских ночей» (1940-е годы) А.С.Пушкина; акварели с букетами цветов, 1940–1950-е годы), полных камерной, лирически-уединенной экспрессии.

В поздние свои десятилетия практически не выставлялся, зарабатывая на жизнь как художник-оформитель. Плодотворно занимался теорией, разработав – преимущественно на примере древнерусской живописи – близкое семиотике понимание искусства как автономной структуры, не зависящей от историко-социологических мотивов. «Русская древняя живопись обладает одним поразительным свойством, — она неисчерпаема и пока проникновение в нее только минимально», — писал Жегин(1).

Наиболее значительный его труд – посмертная книга «Язык живописного произведения» (условность древнего искусства) (1970).

Умер Жегин в Москве 1 октября 1969.

В статье, написанной для журнала «Маковец», Жегин излагает свое представление о задачах искусства – каждое художественное произведение является лишь шагом к постижению высшего смысла, заложенного в явлениях окружающего мира, фрагментом огромной фрески, отражающей гармонию и целесообразность мироздания. Своеобразным пластическим воплощением этой философской идеи стал графический цикл «Ряды». В деисусный ряд Жегин включает фигуры предстоящих Христу и Богоматери Ф. Достоевского, Н. Бердяева, художника с палитрой в руках. «... По поводу задуманного мной еще в 1917 году «Десятиобразного ряда» с центральной фигурой Христа. Справа и слева как бы полосы этого ряда – творец и «Ничто». <...> Слева от творца – персонификация Чекрыгина и три женских образа — Страсть, Элегия и Плоть. Далее – философ (Платон) в фиолетовых одеждах. Слева от Христа – фигура в зеленом (Бердяев) – мозговое отношение к Христу. За тем две фигуры в движении

– в красном жена и в голубом – муж. Тематически – это были перепевы Деисусного чина»(2).

«Основываясь на символизме цвета, когда-то, очень давно, я задумал «десяти-образный ряд» – целый спектр отношений к центральной человеческой фигуре . . . Помню тогда, – это было в 1917 г., один мой знакомый сказал так: „Лев Федорович, это как раз то, что Вы никогда не напишите“, Он был совершенно прав ... Но если я жил не напрасно, то только потому, что задумал этот ряд»(3).

«Творчество – это переход из области бессознательного в сферу сознания. У некоторых этот процесс совершается легко, у других трудно. Вы принадлежите к первым, – я ко вторым.

Сознание мне всегда мешало, Его мне нужно было тем или иным способом усыплять, – «тогда пишу», Чего только я не выдумывал с этой целью! И вот сейчас, Вы думаете – сел за мольберт и пишу, – нет это много сложнее; я представляю себе то, что сейчас, но с завтрашним числом, – звучит дико? Таким образом, я окунаюсь в вечно изменчивый временный поток. А так как время неразрывно с пространством, такой хитрый путь приводит меня к ощущению пространства в живописи это момент, пожалуй, центральный».(4)

Иногда он обращается непосредственно к евангельским сюжетам: «Преображение», «Снятие с креста». Чаше, однако, в композициях 1920-х годов, художник как бы постепенно «проявляет» сакральный смысл, таящийся в обыденном. Напряженная игра света и тени одухотворяет лишённые бытовых деталей интерьеры: так, в композициях «Семья», «Отец, мать и сын» угадывается тема «Святого семейства», в рисунке «Разговор» – тема «Благовещения». В конце 1920-х годов Жегин окончательно отказывается от следования иконографии, его натренированный глаз обретает свободу и способность видеть прекрасное в предметах и явлениях, непосредственно окружающих его: в лицах близких, в скромных пейзажах «подмосковного барбизона», в натюрмортах с цветами. Сложившаяся художественная манера в последующие годы почти не претерпевает изменений, лишь еще уменьшаются размеры графических листов и уплотняется цвет, напоминая уже не фреску, а эмаль. Ограниченное домашним кругом искусство все более становится выражением внутренней жизни художника: воспоминаний о друзьях молодости (памятные портреты В. Чекрыгина, композиция «В классах Училища»), размышлений о прочитанном – серии иллюстраций по мотивам произведений Ф. Достоевского, А. Пушкина, индийского эпоса. Тихое искусство Жегина существует, кажется, не в контексте трагической эпохи революции, двух войн, но вопреки ему – как пример внутренней целостности и верности вечным человеческим ценностям.

Жегин абсолютно лишен амбиций; начиная с 1930-х годов он почти не экспонирует свои произведения. В его представлении творчество и служение искусству тесно связаны. Он преподает во ВХУТЕМАСе, вместе с группой своих учеников организует

общество «Путь живописи». После гибели В. Чекрыгина Жегин составляет его творческую биографию и описывает его работы; занимается делами Н. Гончаровой и М. Ларионова, организует пересылку их картин и книг в Париж, ведет переговоры о покупке работ художников Третьяковской галереи. Он водит утомительные экскурсии, помогает оформить экспозиции Исторического музея и музея «Останкино». В конце 1950-х - начале 1960-х годов Жегин, словно отдавая долг ушедшим, пишет целый ряд воспоминаний о П.Флоренском, В. Чекрыгине, Матвееве, П. Бромирском. «Все кончается на свете, но мы никак к этому не привыкнем. Что сказать о себе? Довольно стыдно сознаваться, что только на 8-м десятке наконец-то нашел свое творческое выражение»(5).

Когда-то, в 1920-е годы, Жегин писал об ответственности художника за гармонию в мире и о невозможности ее постижения и воплощения без постоянного внутреннего самоусовершенствования. Это высказывание, казавшееся романтической декларацией юности, стало применимым ко всей жизни и творчеству человека и художника.

Евангельская тема стала важнейшей в его творчестве. Для художников «Маковца» ценность рисунка была первостепенной. Графические образы Льва Жегина всегда символически насыщены, масштабны, монументализированы.

Не публиковавшийся ранее рисунок «Снятие с креста» одна из самых сильных и драматичных работ Жегина. Здесь совмещены две иконографические композиции: снятие с креста и распятие; в одном изображении показаны два одновременных момента. Фигура, расположенная в верхней части композиции, взлетает, отрываясь от креста, подобно птице или ангелу. Вовлекаясь в этот полет, взмывает и распятие. Оно словно излучает свечение, являясь самым сильным акцентом композиции. Благодаря светононости изображения преодолевается трагизм сюжета.

Священник, ученый, искусствовед о. Павел Флоренский писал: «Свидетельствование истины есть свет, а чтобы свидетельствовать ее надо иметь свет в себе; это представление об истине как свете и свете как истине коренится в самых глубоких областях мистики и оттуда несметное множество раз проявлялось в языке и в мысли»(6).

«Есть мистика ночи; есть мистика дня; а есть мистика вечера и утра» - рассуждает Флоренский.

«Кажется, «бес полуденный» не ласковой «беса полуночного». Не моя эта мистика. Боюсь ее. Ни ночью, ни днем не раскроется душа. И не хотелось бы умирать в эти жуткие часы.

А отойти бы, как и родился: на закате. Тогда трепещет «иногое бытия начало». Тогда ликует новая жизнь. Тогда улыбка ее чиста и певуча.

Посмотрите, в Откровении Иоанна Богослова читаем: «И побеждающему и соблюдающему дела Мои до конца, дам ему власть на языцех и дам ему Звезду»

Утреннюю. Имея ухо слышати, да слышит, что Дух глаголет Церквам» (Откр. 2, 26 – 29).

Тайна вечера и тайна утра. Эти две тайны, два света – рубежи жизни. Смерть и рождение сплетаются, переливаются друг в друга. Колыбель – гроб, и гроб – колыбель. Рождаясь – умираем, умирая – рождаемся. И всем, что ни делается в жизни – либо готовится рождение, либо зачинается смерть. Звезда Утренняя и Звезда Вечерняя – одна звезда. Вечер и утро перетекают один в другой: «Аз есмь Альфа и Омега».

Эти же тайны, тайна Вечера и тайна Утра, – грани Времени. Так гласит о том великая летопись мира – Библия. На протяжении от первых глав Книги Бытия и до последних Апокалипсиса разворачивается космическая история, – от вечера мира и до утра его. Небо и земля сотворены были под вечер»(7).

В графическом листе Жегина вечерний свет абстрагирован от чувственной конкретности. В книге «Язык живописного произведения» Лев Федорович интересно пишет о художественном приеме барокко, когда «поток световых лучей, скользящих по рельефу изображений, вырывает из окружающей темноты наиболее выступающие части предметов»(8), вспоминает о рембрандтовском «свете неизвестно откуда»(9). Эта особенность освещения названа им «косыми вечерними лучами», хотя далеко не всегда речь идет именно о вечернем освещении. Можно предположить, что Жегин вспоминает здесь о поэтике заката, мистически значимой для творчества Ф.М. Достоевского.

Литературовед и театровед Сергей Дурылин, друживший с одним из «маковчан» Николаем Чернышевым, отмечал, что символ заходящего солнца принадлежит к числу любимейших у Достоевского он означает «касания миром иным». Некий узловой час жизни здесь символически совпадает с часом закатным, писал Дурылин. Ярким, играющим белым алмазом начата нить, на которой нанизаны затем черные осколки угля, полярные, но родственные алмазу». Эта метафора ассоциативно близка угольным, черным, но пронизанным светом рисункам Жегина.

Интересен рисунок Жегина «Восьмифигурный ряд». Крайняя фигура справа, согласно надписи, Франциск Ассизский, затем следует Чекрыгин, рядом с ним Достоевский. Примечательно, что в этом рисунке общий контур соединяет Достоевского и Чекрыгина, тем самым словно связывая тему «драматического страдания» с темой света.

Пластический ключ Жегина – это контрасты светотени, волевая определенность ритмически чистых линий выявляют внутреннее напряжение образа. Ради этого художник идет на упрощение приема, жертвуя нюансами ради мощной акцентировки главного. Свобода обращения с формами в «Снятии с креста» родственна Тинторетто, который планирует действие на главных замыкающих ритмах.

В статье 1922 года, предназначенной для журнала «Маковец», Л.Ф.Жегин отмечал: «Искусство на рубеже прошлого и настоящего прошло под знаком кризиса. Никто не верил в возможность создания «целостного образа», само это слово избегалось как синоним «великих тем», отошедших в библейские времена и потому «несовременных»(10). В восприятии Жегина «великие темы» не отдаленная история. Грань между евангельскими событиями и окружающей реальностью для него мысленно переходима. Например, в рисунках цикла «Отец, мать и сын» (начало 1920-х годов) очевидны аллюзии, связывающие мотив с темой искупительной жертвы и совершенно преображающие бытовую основу сюжета. По словам Николая Бердяева, «человек существо трагическое, и в этом знак его принадлежности не только к этому, но и к иному миру»(11). Свет, трактованный как «касание мирам иным», придает глубинную значимость этим композициям с тремя фигурами. Евангельское и современное в них становятся равно значительными, выражая общую бытийную трагедию.

Жегин не переходит границу земных реальностей, но ощущает ее. В самой конструкции его работ, построенных на устойчивом сопряжении вертикалей и горизонталей, выражена привязанность к координатам земного мира. В его сюжетах, темах часто нет ничего необычного. Люди, вещи остаются собою, но взгляд художника открывает в них момент связи с чем-то далеким и всеобщим.

«Благовещение» (1921) представлено Жегиным в виде «собеседования». Сидящий архангел нечто достаточно редкое в иконографии сюжета. Такая трактовка подчеркивает ощущение имманентного присутствия евангельских образов в повседневной жизни. Характерна кристалличность формы, «впускающей» в себя свет.

Сквозящий в небольшом пространстве рисунка глубинный свет отзывается чувством молитвенной сосредоточенности.

В середине 1920-х годов в творчестве Жегина появляется крестьянская тема. Фактурная проработка листов крестьянского цикла Жегина выполнена в некой «зыбкой» манере. Такова «Жатва» (1926, ГМИИ) и ряд других листов. В работе «На ярмарку» (середина 1920-х годов, пастель) изображена группа сидящих на повозке крестьянок, на втором плане запряженная лошадь. Этот сюжетный мотив подобен архиповским например, в картинах «По реке Оке», «Обратный». На этом сходство с передвижниками заканчивается, и обнаруживается совершенно неожиданная аналогия. Пастель Льва Жегина почти повторяет в построении группы, в поворотах фигур композицию «святого собеседования» на картине Марко Пальмедзано «Мадонна со святыми» (конец XV века), воспроизведенной в жегинской книге «Пространство живописного произведения».

«Святое собеседование» это композиция, передающая духовную сосредоточенность и внутреннее обращение к «мирам иным». Фигуры в такой композиции свидетели Тайны; воплощают границу между миром видимым и миром невидимым. Любая деталь здесь символически напоминает об искупительной жертве Христа и грядущем

Воскресении. Возвращаясь к пастели «На ярмарку», отметим, что форма пирамиды, которую придает многофигурной композиции Жегин, рождает мысль о вечности. В этой ассоциации видится закономерное продолжение образной темы «святого собеседования». В этом композиционном пространстве крайне замедлено течение времени, все погружено в световой туман. Свет, плавно рассеянный по поверхности листа, концентрируется в центре группы, пронизывая ее насквозь. Изображение создается чуткими прикосновениями руки, растушеванностью светотеневых переходов. Здесь так тонко передано равновесие материи и пространства, что возникает ощущение сотканности изображения из света.

В формах, связанных с «большой традицией» искусства, Жегин выражает мысль, сформулированную Борисом Пастернаком: «...общение между смертными бессмертно, жизнь символична, потому что она значительна»(14). Именно связь с традицией позволяла увидеть Льву Жегину символическую значительность того, что его окружало. Это путь, по которому художник шел в своем творчестве.

#### *Литература*

1. Жегин Л. Ф. Из писем Г. И. Орловскому. 1 июня 1958 г. Частный архив.
2. Жегин Л. Ф. Воспоминания о П. А. Флоренском. Частный архив.
3. Жегин Л. Ф. Из писем И. Н. Ливкину. 7 июля 1962 г. Частный архив.
4. Там же.
5. Жегин Л. Ф. Из писем Г. И. Орловскому. 20 января 1959 г. Частный архив.
6. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // На Маковце. Из частного письма. 1913.
7. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // На Маковце. Из частного письма. 1913.
8. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Условность древнерусского искусства. М.- Искусство, С. 37.
9. Там же.
10. Жегин Л. Ф. Статья для журнала «Маковец». Частный архив.
11. Бердяев Н.А. Истина православия. М., 2002. С.125.
12. Федоров Н. Ф. Сочинения. Т.II. С.257.
13. Там же.
14. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Условность древнерусского искусства. М.- Искусство, С. 54.