

## ХУДОЖНИК, СПАСАЮЩИЙ МИР<sup>1</sup>

Маленький мальчик вышел в поле... Отец велел пригнать лошадей, и он старался выполнить поручение. Но на душе было грустно. Никак не давалось ему учение книжное. Братья учились успешно и споро, а он, как ни старался, не мог осилить славянские слоги.

В поле, под дубом ребенок увидел молящегося черноризца.

— Отче! Помолись за меня, дабы дал мне Господь разумение грамоте.

Сердечна и вдохновенна была молитва святого старца. Из маленького ковчежца достал он кусочек просфоры. Благословив мальчика, напутствовал его такими словами:

— Возьми, чадо, и съешь. Сие дается тебе в знамение благодати Божией и для разумения Святого Писания.

...Этот мальчик был отрок Варфоломей. В монашестве — Сергей Радонежский. «Преподобне и богоносне отче наш, Сергие...» — как молитвенно обращаются к нему христиане уже семь долгих веков.

«Я лечил глаза в городской больнице, какой-то дряхлый старик подошел ко мне и стал говорить, что на краю города Киева, в поле, занесенном снегом, зацвела яблоня и дала чудные яблоки, зимой, и что он один знает, как мне пройти туда. Это поразило меня необыкновенно, почему не знаю, я заплакал, достал пять копеек, данных мне на завтрак, поцеловал его руку при всех сидящих больных и убежал. Его рассказ чудно взволновал меня, и теперь еще во мне остался отголосок детского чувства, он мне кажется правдивым»<sup>2</sup>.

Этот мальчик был Василий Чекрыгин. Художник, мыслитель, гений русского авангарда.

Сцена из жития и сцена из жизни подобны друг другу, таинственно переключаются через время. Просфора, данная старцем-пресвитером семилетнему отроку в знак разумения учения книжного, яблоня, чудесно плодоносящая среди зимы... Такие ясные и такие простые вхождения благодати в наш эмпирический мир, свидетельства его связи «с миром иным, с миром горним и высшим»<sup>3</sup>, тем, что в фи-

---

Анастасия Георгиевна Гачева — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, заведомо музейно-экскурсионной работы библиотеки № 180, автор пяти книг и более 270 статей и публикаций по русской философии и литературе. Лауреат медали Российской академии наук для молодых ученых (2000), победитель Всероссийского конкурса «Библиотекарь года-2014».

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) и в ИМЛИ РАН.

<sup>2</sup> Чекрыгин В. Заметки по годам (1897—1920). Цит. по комментариям Н. И. Харджиева к «Воспоминаниям о В. Н. Чекрыгине» Л. Ф. Жегина // Панорама искусств. Вып. 10. М., 1987. С. 230.

<sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 290.

нале времен обнимет все бытие, преображая материю нетварным фаворским сиянием, претворяя смертное в бессмертное, конечное в бесконечное...

Соприкосновения реальности и сверхреальности, по-разному обнаруживающие себя в природе, исторических событиях, судьбах людей, в жизни Василия Чекрыгина угадываются отчетливо. Он и сам их опознавал и внимал их сокровенному смыслу. Ему, художнику, было дано то высшее зрение, которое позволяет читать в Книге Бытия и видеть за образом Первообраз. Быть может, отсюда «иконность» самых авангардных, самых дерзких его творений — неожиданно проявляется она то в композиции, организуя художественное пространство картины, то в обрисовке фигур, то в линиях, которые его рука уверенно ведет по бумаге, как будто ведомая иной — знающей и вечной — Рукой.

...Он появился на свет в Крещенский Сочельник, 6 января 1897 года. Это был канун Богоявления, великого дня, когда Спаситель, чудно родившийся от Девы, пришел на Иордан принять крещение от Иоанна Предтечи, и мир услышал голос Творца своего: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Мф. 3:17).

Мальчик родился «в рубашке». В народе есть примета: тот, кто родился «в рубашке», обязательно найдет свое счастье. Для Чекрыгина это не было профанное, мещанское счастье. Это было счастье, крепко сплетенное с титаническим напряжением творчества, с мукой рождения образа. Не спокойный, ровный огонь — но обжигающее страстное пламя. Близкий друг Чекрыгина, художник и теоретик искусства Л. Ф. Жегин, вспоминал, что в три последние года жизни, когда все его существо было захвачено мечтой о фреске, он делал за один день по тридцать рисунков<sup>4</sup>.

Еще одна символическая деталь из детства. Однажды отец взял маленького Васю с собой на пасхальную заутреню. Утомленный ребенок заснул у него на плече. Вдруг в храм влетел голубок, и мальчик тут же проснулся.

Позднее, когда шестнадцатилетний Чекрыгин будет зачитываться Достоевским, в романе «Подросток» он встретит рассказ главного героя, почти что сверстника, о том, что запомнилось ему из младенчества:

Помню, <...> когда меня в тамошней церкви раз причащали и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу <...>; это летом было, и голубь пролетел насквозь через купол, из окна в окно...

— Господи! Это все так и было, — сплеснула мать руками, — и голубочка того как есть помню. Ты перед самой чашей встрепенулся и кричишь: «Голубок, голубок!»<sup>5</sup>

Голубь, влетающий в храм, живое свидетельство Духа Святого, просветляющего разум мыслителей, вдохновляющего писателей и художников...

Поселок Жиздра, где родился Чекрыгин, был затерян среди брянских лесов. Когда мальчику исполнилось два года, семья переехала в Киев. Отец, Николай Николаевич, служил приказчиком в магазине готового платья. Мать, Мария Игнатьевна, по происхождению полька, из обедневшей аристократической семьи Мечковских, занималась хозяйством. Семейство было большое: десять детей, Василий — шестой.

<sup>4</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине // Панорама искусств. Вып. 10. С. 218.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Подросток // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 13. Л., 1975. С. 92.

Он начал рисовать, когда ему было пять лет. На стенах и на полу мелом или карандашом изображал лошадей и собак. Тех, что всего ближе и преданнее человеку. В ком, как и в человеке, когда-то воссияла искра сознания, но не разгорелась светлым творящим пламенем, а только теплится под покровом покорной животности, чая грядущего пробуждения. Потом, в первые годы учебы в Москве, он напишет несколько «Зимок с лошадаками» (1910—1911): в пейзажи, тронутые левитановской душевностью, будет вводить «коняшку», «как бы раздвигая этим человеческие чувства»<sup>6</sup>. «Лицо коня прекрасней и умней. / Он слышит говор листьев и камней...» Поэт Николай Заболоцкий напишет эти слова в 1926 году, когда Чекрыгина уже не будет в живых. Но ему будут известны картины другого знаменитого авангардиста Павла Филонова: «Мужчина и женщина» (1912—1913), «Святое семейство» (1914), «Масленица» (1913—1914), «Пир королей» (1913), которого с Чекрыгиным, при всей разнице творческих манер, объединяла просветленная любовь к «меньшой твари», склонение перед ее терпеливой и мудрой кротостью.

Ни ребенком, ни взрослым Василий Чекрыгин не мог видеть страданий животных. Особенно когда эти страдания причинял человек, тот, кого от начала времен Господь поставил добрым хозяином, а не насильником мира. «Однажды, желая спасти котенка, сорвался с крыши и упал с высоты второго этажа. Но от матери это скрыл, сказав, что упал с качелей. После всю жизнь не совсем правильно ступал на левую ногу»<sup>7</sup>. В десять лет вместе с братьями Петром и Николаем нашел у пруда слабую, больную лошадь. Кто-то бросил ее здесь умирать — мол, отслужила свое. Чего только ни делали мальчишки, чтобы спасти животинку: носили хлеб и сено, подкладывали тряпки под голову, когда шел дождь, прикрывали худое тело шинелью. Через неделю случилось чудо. «Только лошадь рванула, стала на ноги, ржнула — и пошла». Владимир Маяковский, товарищ Чекрыгина по училищу, при всей своей трубной, сокрушительной мощи, муку бессловесных существ, как и Чекрыжка, принимал оголенным, кровоточащим сердцем. Его «Хорошее отношение к лошадям» — словно парафраз киевской были.

Братья, с которыми Василий выхаживал лошадь, были младше по возрасту. Оба по-своему были талантливы: писали стихи. Из старших Василию был близок Захарий. Он тоже рисовал. В юности хотел стать монахом, отправился ради этого на Соловки, но в монастырь принят не был.

«Были бы братья, будет и братство...»<sup>8</sup> Эта высшая правда родственности, которую так глубоко чувствовали Достоевский и Федоров, будущий духовный учитель художника, во всей полноте отразилась в судьбе Чекрыгиных. Василий трепетно любил своих братьев, и они отвечали ему той же безмерной любовью. Когда семья получила известие о смерти художника, у Петра отнялись ноги, и он целый месяц был прикован к постели.

Чекрыгин все делал раньше привычного возраста. Как будто судьба, зная, как мало отпущено ему лет, настойчиво торопила его. В городское училище поступил, когда исполнилось семь: принимать не хотели, но потом все-таки приняли; в иконописную школу при Киево-Печерской лавре — в двенадцать, в Московское училище живописи, ваяния и зодчества — в четырнадцать лет. И всюду рисовал, рисовал... Мать вспоминала, что в Киеве, куда в начале 1910-х годов. Василий приезжал

<sup>6</sup> Из воспоминаний В. П. Иванова. Цит. по: Мурина Е. Василий Николаевич Чекрыгин // Мурина Е., Ракигин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М., 2005. С. 10.

<sup>7</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 204.

<sup>8</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Рукописные редакции // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 15. Л., 1976. С. 243.

на каникулы, он рисовал очень много. «Вставал рано, в 5—6 часов. К чаю не дозавешься — куснет хлеба и опять за кисть»<sup>9</sup>.

Во всем, что касалось художества, будь то вопрос, где учиться, как и у кого, Чекрыгин был не по летам самостоятельным. Для поступления в иконописную школу нужно было получить разрешение Киевского митрополита. Мальчик сам подал заявление, сам добился разрешения. Когда начал заниматься, осваивал не только икону и фреску, но и рисунок с натуры. И как только понял, что перерос уровень преподавания в школе, несмотря на протесты отца, с 25 рублями в кармане уехал в Москву. В училище поначалу занимался усердно, но когда его творческая манера пошла вразрез с тем, чему обучали, все силы бросил на самообразование. По многу часов проводил в училищной библиотеке, «рассматривая книги по искусству древних эпох — Египта, Греции, Рима, Византии, Индии»<sup>10</sup>, изучая творчество художников Возрождения и Нового времени. В класс же «являлся редко (к самому концу урока), но когда принимался за работу (подрамок любил ставить прямо на пол, а сам садился по-турецки), краски молниеносно загорались и обозначался особый, ему одному свойственный строй форм»<sup>11</sup>.

В Киеве, в родительском доме, было хоть и скромно, но сытно. В Москве он часто живет почти впроголодь. Нет денег на комнату — поселяется с несколькими товарищами в бесплатном общежитии братьев Ляпиных. В каменном доме на Большой Дмитровке, перестроенном его владельцами, селились бедные студенты университета и слушатели Училища живописи, ваяния и зодчества. «Ляпинка» спасла жизнь многим. Но как же скуден и труден был ее быт! Маленькие, темные комнаты, в каждой ютятся по четыре жильца. Холод, сырость и грязь. В столовой за пятнадцать копеек дают щи и кашу, но этих пятнадцати копеек часто нет за душой. Хорошо, хоть чаем с хлебом можно разжиться бесплатно!

Чекрыгин пытается подрабатывать в писчебумажном магазине. Продает товарищам свои «Зимки с лошадами», за которые — для училища событие беспрецедентное — в 1911 году он получил сразу 10 первых категорий на 33-й выставке училища. Положение немного облегчает стипендия им. Левитана, которую ему дают за успехи первого года. Этот небольшой, но стабильный прирост (с 1912-го Чекрыгин уже может снять комнату) будет поддерживать его до конца 1913-го, когда училищный совет, стремясь наказать талантливого ученика, увлекшегося «вредными влияниями» авангарда, постановит лишить его стипендии.

Впрочем, внешняя сторона жизни Чекрыгина заботила мало. Есть крыша над головой — и достаточно. Он весь ушел в творчество. Ставил себе предельные, недостижимые цели. «Говорил, что напишет такой пейзаж, „какого никто никогда не писал“»<sup>12</sup>. Экспериментировал с цветом и формой. Даже «пытался открыть пластическую схему (вроде схемы Леонардо или Дюрера) головы лошади восточного фронтона Парфенона и чертил какие-то треугольники, якобы положенные в основу этого мрамора»<sup>13</sup>. С воодушевлением говорил об «образе», видя в нем основу работы художника, творчески претворяющего бытие.

Л. Ф. Жегин, с которым Чекрыгин сблизился в 1911 году, оставил впечатляющий его портрет: «Это был тоненький хрупкий мальчик с живыми карими глазами. Белокурые волосы, небрежно подстриженные „в скобку“, скрывали высокий чистый лоб. <...>

<sup>9</sup> Это воспоминание М. И. Чекрыгиной приведено Л. Ф. Жегиным (Панорама искусств. Вып. 10. С. 206).

<sup>10</sup> Мурина Е. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 13.

<sup>11</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 211.

<sup>12</sup> Там же. С. 206.

<sup>13</sup> Там же. С. 211.

Enfante terrible, он был любимцем всего училища. „Чекрыжку“ знают все, со всеми он на „ты“. Его проделки отличались каким-то легким, изящным характером. <...>

Его можно встретить всюду, и в мастерских, и в скульптурной, но больше всего в коридорах и в чайной, где он ораторствует, подымая указательный палец своей тонкой красивой руки <...>.

Он полон самых противоречивых черт. Где его подлинное лицо — в бурной экзатичности художника или в спокойной выдержке мыслителя? Правда и вымысел переплетались у него в самых прихотливых формах»<sup>14</sup>.

Знакомство с Жегиным открывает Чекрыгину двери дома его отца, знаменитого архитектора Ф. О. Шехтеля, одного из творцов русского модерна. Он часто бывает в семье Шехтелей, пользуется прекрасной домашней библиотекой, содержащей редкие книги по искусству. С сестрой Жегина Верой подружится так же горячо и сердечно, как с братом. Уезжая из Москвы на каникулы в Киев, будет писать ей письма, делаясь личными и художественными впечатлениями, планами, суждениями о современном искусстве.

В марте 1913 года Л. Ф. Жегин и В. Н. Чекрыгин приводят в дом Шехтелей молодого В. В. Маяковского. Маяковский учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, но был на четыре года старше Чекрыгина. Будущий поэт, на правах старшего, опекал юного друга, который, по воспоминаниям Л. Ф. Жегина, из-за своей горячности и принципиальности во всем, что касалось искусства, нередко попадал во всяческие «истории». Чекрыжка же по своей веселости подчас подтрунивал над верзилкой художником: «Тебе бы, Володька, дуги гнуть в Тамбовской губернии, а не картины писать»<sup>15</sup>.

Четверка друзей — Маяковский, Жегин, Чекрыгин и Вера — общаются со всей увлеченностью и беззаботностью молодости. То гуляют по Москве, то ходят на выставки, то участвуют в художественных и литературных собраниях, то вечерами просиживают в доме Шехтелей в комнате Жегина: «сидим, покуриваем, пьем чай, рисуем»<sup>16</sup>.

Именно в этой комнате делалась первая книжка Маяковского «Я». В ее подготовке и издании участвовала вся компания. Бегали по типографиям, разыскивая, где бы согласились напечатать эпатажный сборник стихов. Оформляли «в традиции самописных книг, заявленных французскими символистами и подхваченных русским авангардом»<sup>17</sup>. Обложку к книге монтировал Маяковский, рисунки делали Чекрыгин и Жегин. Васенька под диктовку поэта тщательно выписывал стихотворные строки, имитируя церковнославянскую вязь.

Летом 1913 года Чекрыгин часто приезжает в Крылатское, на дачу Шехтеля. В саду выстроена мастерская для занятий живописью. Там он работает.

Работает и в Москве, на новой квартире. В светлой комнате на четвертом этаже Колокольникова переулка. Пишет сразу несколько полотен, а закончив, раскладывает их на полу. «В таком виде, — свидетельствовал Л. Ф. Жегин, — они как бы внутренне соединялись. Создавалось впечатление фрески. Отношение к пространству, композиции, цвету и самой фактуре — все изобличало в нем душу великого мастера фрески лучшей поры русского искусства или искусства треченто. О фреске как о своем жизненном деле он говорил уже тогда, отмечая все то мелко-житейское, что могло бы помешать осуществлению этого „самого главного“»<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Там же. С. 208, 209.

<sup>15</sup> Там же. С. 212.

<sup>16</sup> Шехтель В. Ф. Дневник 1913 г. Цит. по: Коваленко С. А. Звездная дань. Женщины в судьбе Маяковского. М., 2006. С. 71.

<sup>17</sup> Коваленко С. А. «Звездная дань». Женщины в судьбе Маяковского. С. 81—82.

<sup>18</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 214—215.

Стремление к монументальности в искусстве сочетается с жадой универсальности в знании. С каждым днем Чекрыгин расширяет круг чтения. На первом месте — Библия и Евангелие, с ними он не расстается никогда: даже отправившись в первое путешествие за границу, в вагоне читает Новый Завет. А рядом — Сервантес, Шекспир, Данте, Гёте, Байрон и Шиллер, из русских — Пушкин, Тютчев, Гоголь и, разумеется, Достоевский. Углубляется интерес к философии. Прочитан Ницше — но его человекобожие не впечатляет Чекрыгина. С детства он впитал другую традицию, где гордое, самовластное «я», творящее во имя свое, ничто перед личностью, исполняющей на земле Божий завет. Недаром еще с иконописной школы укоренилась в нем привычка отвечать не «Спасибо!», но церковным, монашеским: «Спаси, Господи!»

В истории мировой культуры у него свои «вечные спутники»: Фидий, Джотто, Мазаччо, Леонардо да Винчи, Рембрандт. Никто из них не признавал самостийного творчества, не озаренного веянием Духа Божия. Опытны, а не умозрительно постигали они ту синергию человека с Творцом, о которой будут спустя столетия писать философы русского религиозного возрождения.

Картины Чекрыгина первой половины 1910-х годов вбирают в себя впечатления от Гойи, Эль Греко, Сезанна, Курбе. Великих европейцев он прививает на русскую почву, соединяет их искания с исканиями своих современников. В 1913 году под впечатлением Эль Греко пишет картину «Взыскующие Града» — своего рода отклик на волну богоискательства, которую породил Серебряный век. Автокомментарий к картине: «Истомленные ищут нового града Иерусалима <...> Драматический колорит. Автор искал новых путей выражения»<sup>19</sup>.

Что касается русских художников, то после Левитана Чекрыгин увлекается Врубелем, боготворит его цвет. Преклоняется перед Александром Ивановым, его акварелями на ветхозаветные и евангельские сюжеты, «Явлением Христа народу». Подобно Иванову, он убежден, что подлинное художество должно религиозно преобразовать человека, быть полем его Встречи с Тем, Кто есть источник бессмертной, неветшающей жизни.

Вера и любовь ко Христу у авангардиста Чекрыгина были не менее глубоки, чем у боготворимого им иконописца Андрея Рублева. Л. Ф. Жегин вспоминал, как однажды в Мюнхене они заспорили. Спор постепенно разгорячался и наконец принял резкий, «слишком обостренный характер.

Вдруг Чекрыгин заплакал. Я подошел к нему, мучась раскаянием. Он лежал на диване с закрытыми глазами, его бледное лицо было спокойно.

— Он так хорошо говорил, — вдруг услышал я, — и все-таки его распали.

А мне-то показалось, что он заплакал от обиды!»<sup>20</sup>

Лики Спасителя, созданные древнерусским изографом, невольно приводят на ум слова Достоевского о Христе как «идеале человека во плоти», «вековечном от века идеале, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек»<sup>21</sup>. У Чекрыгина, который позднее создаст свои художественные вариации на евангельские сюжеты, образ Христа наследует Христу Рублева. Его Христос — не Судия, а Спаситель и Воскреситель, Он Тот, на кого взирают не со страхом, но с упованием и любовью, чая избавления от смерти, страдания, несовершенства.

Любовь Чекрыгина ко Христу неразрывна с любовью к земле, по Которой прошел Он, возвещая ее облечение в новые, божественные одежды. При всей своей

<sup>19</sup> Чекрыгин В. Н. Картины. Цит. по комментариям Н. И. Харджиева к воспоминаниям Л. Ф. Жегина о В. Н. Чекрыгине. С. 231.

<sup>20</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 218.

<sup>21</sup> Достоевский Ф. М. Записная книжка 1863—1864 // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 20. Л., 1980. С. 172.

увлеченности высоким спиритуализмом Эль Греко русский художник боится за бытие, за живую плоть мира, чаёт ее просветления и преображения. Поэтому так дороги ему фрески и иконы Рублева, акварели Александра Иванова: и те и другие являют образ мира, пронизанного фаворским сиянием, материи, претворенной в Богоматерию. В работах 1913 года «Портрет», «Поэт», «Портрет В. Е. Татлина» напряженный спиритуализм великого испанца соединяется с духо-материальностью русской иконы. Дух здесь властвует над материей: собирает и держит ее, структурирует и придает ей форму; вытягивая в вертикаль, стремится ее высь, к восхождению. «Три фигуры» (1914–1915), композиционно повторяющие иконографию «Преображения», — порыв земной, тяжелой, самостной плоти превзойти самое себя, вместить в себя дух, озариться тем светом фаворским, который проступает сквозь темноту в верхней части картины. «Претворение плоти в дух» (1913), написанное годом ранее, являет — в ином, не хронологическом, но метафизическом измерении — следующую стадию этого преображения. Контуры, очерчивающие телесную границу, размыты, резкие телесные очертания сглажены. Обособленность, атомарность индивидуумов преодолена не только на психическом, но и на физическом уровне. Тела становятся взаимопроницаемы и проницаемы для внешнего мира. Это не развоплощение, но именно преображение: тела душевного в тело духовное, опрозраченное, нетленное, обладающее, как сказал бы философ Н. Ф. Федоров, «последовательным вездесущием». В «Трех фигурах» — черно-фиолетовые краски перемешаны с охристыми всполохами: так рисует Чекрыгин непросветленное, мятежное, страстное естество человека. Лишь изредка цветовую палитру картины прорезают небесно-голубые, лучистые линии, исходящие от фаворского источника вверху полотна. «Претворение плоти в дух» — победное торжество белых, синих, золотых тонов. Темнота побеждена усилием преображения. Краски светятся, играют, живут, сплетаются и рождаются друг с другом, как трепещущие, живые сущности.

Финальную точку духо-телесной метаморфозы, обозначенной картинами «Три фигуры» и «Претворение плоти в дух», Чекрыгин поставит через семь лет — в эскизах росписи «Собора воскрешающего Музея». Тогда же его соратник по «Маковцу», художник Сергей Романович, в творческой манере Чекрыгина создаст диптих «Души». «Смерти празднуем умерщвление, адово разрушение, иного жития вечного начало». Тропарь из канона Пасхи — своего рода образно-смысловый эпитет к диптиху, пасхальный смысл которого подчеркивают золотисто-красные и белые тона. Души здесь оформлены, телесны, но это не стреножащая земная телесность, а обожженная, опрозраченная телесность «нового неба и новой земли».

Именно потому так любил Чекрыгин икону, «творение мудрейшего из искусств», что она есть знамение Царствия Божия, духоносной материальности, что, как напишет он шесть или семью годами спустя, ее «темой служит образ во всей ясности очищенной плоти»<sup>22</sup>. На выставку древнерусского искусства, которая в 1913 году открылась в Московском императорском археологическом институте и на которой были представлены расчищенные иконы XV–XVII веков, художник ходил несколько раз и вытаскивал туда своих друзей. «Выставка икон меняет мировоззрение, или, вернее, укрепляет»<sup>23</sup>, — запишет он потом в своих автобиографических заметках. Действительно, для русской образованной публики и деятелей искусства знакомство с древнерусской иконой эпохи ее расцвета, во всей гармонии ее красок, во всей глубине ее религиозного символизма, стало настоящим откровением. Газеты и журналы пестрели восторженными отзывами художников, критиков, искусствоведов.

<sup>22</sup> Чекрыгин В. Н. Мысли 1920–1921 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 219.

<sup>23</sup> Чекрыгин В. Заметки по годам (1897–1920). Цит. по.: Мурина Е. Василий Николаевич Чекрыгин // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 20.

С. Маковский назвал явление русской иконы «началом нового художественного сознания в России»<sup>24</sup>. А историк искусства П. П. Муратов так оценил значение выставки: «Так внезапно перед нами открылась огромная новая область искусства, вернее сказать — открылось целое новое искусство. Странно подумать, что еще никто на Западе не видел этих сильных и нежных красок, этих искусных линий и одухотворенных ликов. Россия вдруг оказалась единственной обладательницей какого-то чудесного художественного клада»<sup>25</sup>.

Впрочем, если для многих представителей московской богемы, в большинстве своем разорвавших связи с церковной традицией, знакомство с иконой действительно стало «потрясением основ», сдвигая, а то и существенно перестраивая их взгляд на русское искусство и перспективы его развития, то самого Чекрыгина, прошедшего иконописную школу, а первые художественные впечатления получившего от мозаик и фресок Св. Софии Киевской, выставка древнерусского искусства только укрепила в его внутреннем выборе: икона и фреска — вот что должно быть опорой художнику, коль скоро он хочет быть не отвлеченным фантазером или копиистом действительности, а соратником на Божией ниве, вносящим прибыль в Творение. В 1920 году в одном из докладов по философии искусства Чекрыгин развернет трактовку Иконы как Образа, противостоящего хаотическим и смертным стихиям, а художника, призванного вобрать в себя ее опыт, как «главного первосвященника мира»<sup>26</sup>, космизирующего бытие, сообщающего ему совершенную, нетленную форму.

Эта укорененность в традиции в конечном итоге и предопределила особый путь Чекрыгина внутри авангарда. Общась с ведущими его представителями: М. Ф. Ларионовым, В. Е. Татлиным, Н. С. Гончаровой, Д. Д. Бурлюком, В. В. Маяковским, участвуя в коллективных выставках, эпатажных акциях, вроде «Первого в России вечера речетворцев», прошедшего 13 октября 1913 года, он был совершенно самобытен и неповторим в том, что выходило из-под его кисти или карандаша. Оценивая картины Чекрыгина, представленные на так называемой выставке «№ 4» («Футуристы, лучисты, примитив»), что была устроена М. Ларионовым на Большой Дмитровке в марте—апреле 1914 года, «Московская газета» писала: «Особняком стоит Чекрыгин. Он не похож ни на кого. У него собственный путь — путь широкий и мощный, как полноводная река»<sup>27</sup>. Этот «широкий и мощный» путь определялся тем соборным мироощущением, которым жили творцы древнерусской иконы и который одушевлял молодого художника, уже в начале 1910-х, задолго до своих монументальных замыслов 1920—1922 годов, мечтавшего о возрождении синтетической формы фрески.

За разрыв с традицией не принял Чекрыгин в конечном счете и футуризма, хотя в 1912—1913 годах и солидаризировался с его протестом против салонного искусства, а в феврале 1914 года даже покинул Училище живописи, ваяния и зодчества в тот же день, когда училищный совет исключил из состава учеников Маяковского и Бурлюка. Положительная же программа старших друзей художника оказалась ему чужда. В ней увидел он обособляющую тенденцию, шедшую вразрез с предчувствием синтетического искусства будущего, которое не будет бояться вбирать и претворять в себе прошлое. Ему все чаще кажется, что футуристическая активность, бурная, громогласная, намеренно ищущая скандала, профанирует живую жизнь:

<sup>24</sup> Essem [С. Маковский]. Выставка древнерусского искусства. I // Аполлон. 1913. № 5. С. 38.

<sup>25</sup> Муратов П. Выставка древнерусского искусства в Москве. I. Эпоха древнерусской иконописи // Старые годы. 1913, апрель. С. 31.

<sup>26</sup> Чекрыгин В. А. Доклад. 1920—1921 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 202.

<sup>27</sup> Московская газета. 1914, 24 марта.

«Фразы, слова, слова для кафе»<sup>28</sup>. В письме Вере Шехтель — резкий отзыв о футуристах, «мелочных эгоистиках с примесью эротизма и донжуанства». И столь же резкая характеристика Маяковского: «эгоист, захотевший по Пшибышевскому и Ницше стать сверхчеловеком», поэт, не видящий никого, кроме себя, «влюбленный не в свою душу, а в тело»<sup>29</sup>.

Спустя восемь лет в статьях 1920—1922 годов, письмах Н. Н. Пунину, лекциях об искусстве Чекрыгин напишет о футуризме как о знаковом явлении «новой живописи», которая по своему значению никогда не будет равна «Греческому искусству, искусству Ренессанса и Русской иконы»<sup>30</sup>. О своем же месте в этом течении выскажется кратко и точно: «Я один из первых русских последователей футуризма. <...> Но вскоре же я быстро и коренным образом порвал с футуризмом по тем причинам, что увидел всю его беспочвенность, а на одной лошадиной эмоциональности строить свое мироотношение не мог»<sup>31</sup>.

Впрочем, в первые месяцы общения с футуристами Чекрыгин надеется примирить вдохновляющий порыв к новым смыслам в искусстве и голос традиции, решительно отбрасываемый его друзьями. Иллюстрируя книгу Маяковского «Я», он сопровождает ее рисунками, обращающими к наследию древнерусской культуры: «Коленопреклоненный ангел», «Старец, благословляющий зверей», «Архангел, убивающий дракона». Эти рисунки на первый взгляд противоречат вызывающе бунтарскому содержанию книги. Но только на первый взгляд. Как пишет Е. Мурина, один из лучших знатоков творчества Чекрыгина, «на уровне глубинного понимания поэтики Маяковского замысел Чекрыгина не так произволен <...> Он интуитивно чувствовал, а может быть, и понимал, что Маяковский создает свой поэтический мир, отталкиваясь от евангельских образов и понятий, хотя и перелицовывает их в духе нигилистической эстетики и этики футуризма»<sup>32</sup>.

Пафос творчества Маяковского религиозен, его бунт и отрицание — как у героев-идеологов Достоевского, — не против Бога, а во имя Бога и во имя мира, с гибелью которого, как и с гибелью каждой былинки, каждой звезды, зажигаемой, ибо «это кому-нибудь нужно», поэт примириться не может. В первой половине 1910-х поэт испытывает явное влияние своего младшего друга. В.Ф. Шехтель в своих воспоминаниях о Маяковском высказала справедливое мнение, что библейские образы, встречающиеся в стихах раннего Маяковского, «навеваны общением с Чекрыгиным»<sup>33</sup>. И хотя Маяковский позволял себе частенько провокативные заявления, вроде того, что слетело с его языка, когда Чекрыгин делал иллюстрации к книге «Я»: «Ну вот, Вася, <...> опять ангела нарисовал — нарисовал бы муху, давно не рисовал!»<sup>34</sup>, он прислушивался к «Чекрыжке» гораздо больше, чем то кажется на первый взгляд. И даже когда разрыв состоялся, отзвуки общения с Чекрыгиным будут слышны в творчестве Маяковского еще очень долго. Достаточно вспомнить поэму «Война и мир» (1916), в финале которой разворачивается картина воскресения жертв злого братоубийства, примирения племен и народов земли, вселенской любви, обнимающей все бытие.

<sup>28</sup> Чекрыгин В. Н. Из переписки с В. Ф. Шехтель. 1914 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 154.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> В. Н. Чекрыгин — Н. Н. Пунину. 6 декабря 1920 // Там же. С. 208.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Мурина Е. Василий Николаевич Чекрыгин // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 14.

<sup>33</sup> Шехтель В. Ф. Воспоминания о В. Маяковском // Литературное обозрение. 1993. № 6. С. 35.

<sup>34</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 212.

Но ближе всех к Чекрыгину из поэтов-футуристов стоит, конечно, Хлебников, хотя лично общались они не так много, гораздо меньше, чем Чекрыгин и Маяковский. Оба, поэт и художник, близки по своей непрактичности, неспособности к *нормальному* течению и устройению жизни, по своей отрешенности от суеты повседневности, но и по поражавшей всех синтетичности и самобытности творчества. Подобно Хлебникову, стремившемуся к обновлению художественного языка через раскрытие смыслового и образного богатства древних славянских корней, к созданию всемирного языка, восстанавливающего изначальное языковое, а через язык и духовно-сердечное родство рода людского, Чекрыгин мечтает о новом языке русской живописи, вбирающем в себя язык древнерусского монументального искусства, и все чаще мелькает перед ним, всецело захватив его в последние годы жизни, образ будущего всечеловеческого искусства, избавляющего бытие от розни и смерти. Да и собственный язык художника, язык статей, писем, заметок 1920–1922 гг., по-своему складу во многом близок хлебниковскому языку. То же словотворчество, те же трогательные и такие освежающие неправильности синтаксиса и грамматики. Это теплый, живой язык, язык в движении и развитии, в процессе творческого *прироста*, а не застывший, мертвенно-правильный, скованный жестким панцирем грамматических и синтаксических норм.

В 1914 году Чекрыгин и Жегин отправляются в путешествие за границу. Еще в начале года приехавший в Россию Ф.-Т. Маринетти приглашал Чекрыгина в Италию для участия в интернациональной футуристической выставке. Глава европейского футуризма видел в семнадцатилетнем юноше своего<sup>35</sup>. Но друзья уже переросли футуризм. Они едут не в Милан и не в Рим, а в Дрезден, Вену, Мюнхен, Париж. Чекрыгин, мучительно колебавшийся: «на чем базироваться — на формах ли русской фрески и иконописи или на живописной форме Возрождения»<sup>36</sup>, ищет путей к примирению и соединению обеих традиций. В Лувре он подолгу замирает перед картинами великих итальянцев: Джотто, Тинторетто, Леонардо. Тинторетто, которого он открыл для себя еще в Вене, будет восхищать и вдохновлять его до конца жизни.

Из Парижа перебираются на юго-запад Франции. Здесь, на берегу Атлантического океана, в местечке Гетари, на границе с Испанией, Чекрыгин много работает. В новых вещах он утверждает теорию «центризма», настаивая на том, что предмет изображения должен быть всегда в центре картины, тем самым стягивая к себе лучи зрительского внимания, обращая картину в микрокосм. Создает композицию «Город», «по форме напоминающую опрокинутую чашу — отчасти иконная, отчасти „грековская трактовка“»<sup>37</sup>.

«Здесь великолепно, чудо. Горы. Испанское солнце. Океан», — с восторгом пишет Жегин сестре. «Жаль, что Вас нет с нами», — приписка Чекрыгина<sup>38</sup>.

...В Гетари и застаёт их известие о войне.

Друзья спешно возвращаются в Париж, но ни о какой творческой работе уже нет и речи: все время уходит на консульские и другие житейские хлопоты. Наконец через два месяца они получают возможность уехать. Путь лежит через Англию, Швецию и Норвегию. В Лондоне посещают Национальную галерею и Британский музей.

<sup>35</sup> Чекрыгин В. Н. Об искусствах изобразительных, о природе их // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 169.

<sup>36</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 215.

<sup>37</sup> Там же. С. 221.

<sup>38</sup> Л. Ф. Жегин — В. Ф. Шехтель. Июль 1914 // Панорама искусств. Вып. 10. С. 231.

Первые полтора года войны Чекрыгин проводит то в Москве, то в Киеве. По инерции еще продолжается обычная, довоенная, жизнь, отданная творчеству, чтению, встречам с друзьями, любовным переживаниям (с 1913-го по 1916 год длился мучительный роман Чекрыгина с художницей Н. И. Кравцовой). Осенью 1914-го делает несколько антигерманских плакатов для издательства «Сегодняшний лубок». С начала 1915 года для издательства Некрасова иллюстрирует «Персидские сказки». Работа погружает его в мир Востока. Он изучает восточное искусство, читает «Калидасу», «Бхагаватгиту» и поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Летом вместе с Жегиным и его учеником, художником В. Гаврилко, живет на даче по Ярославской железной дороге.

Все меняется в конце 1915 года. Чекрыгин записывается добровольцем в действующую армию и уезжает на фронт. Скупые «Записи по годам» фиксируют вехи совсем другой жизни, непривычной, суровой, изматывающей душу и тело, каждую минуту готовой сорваться в смертную бездну:

«Молчание. С горы на гору штыки. Грушевицкий. Штаб полка. Подпоручик. Аджютант. Пахнет смертью. Попов. Назначение в 8-ю роту. Просьба в пулеметную команду. В землянке. Выстрелы. Зеленью поросла. Переход ночью. Зубрежка. Артиллерийский обстрел. Частая стрельба. Женщины — сестры. Бой. Отдых. <...> Резерв. Шоколад. Папиросы. Фуфайка. Страдания одиночества. <...> Геройство. <...> Прожекторная рота. Немцы. Учение. <...> Переход под Молодечно. <...> Бой под Вольно у деревни Скребово. <...> Письма. <...> Отпуск в Киеве, в Москве. <...> Марш. В вагоне с офицерами. Двинск. Отъезд в штаб на лошадях. Ночь. Позиция. <...> Выступление из Двинска»<sup>39</sup>.

Еще весной 1914-го, когда в России текла вполне мирная жизнь, Чекрыгин выставил на ларионовской выставке «№ 4» серию работ, в которых отчетливо обозначился зловещий лик смерти. Газета «Московский листок» с издевкой писала: художник «специализируется на разложившихся покойниках. Целая галерея перевешенных, позеленевших и изъеденных червями мужских и женских голов»<sup>40</sup>.

Как будто предчувствие скорой вакханалии смерти и разложения на фронтах Первой мировой.

Надев воинскую шинель, Чекрыгин эту вакханалию увидел воочию.

А потом пришла новая — революционная — вакханалия. За ней другая — вакханалия Гражданской войны.

С 1917 года Чекрыгин снова делит свою жизнь между Москвой и Киевом. Быть свободным художником, вне всякой службы, уже не получается. Он служит то в Художественной комиссии Совета солдатских депутатов, то в Комиссии по охране художественных ценностей, то в Высшей школе военной маскировки, откуда потом еле выкарабкивается благодаря содействию наркома просвещения А. В. Луначарского, забравшего его в Наркомпрос. Время от времени преподает. Работает художником-декоратором: в Киеве оформляет спектакль по пьесе Лопе де Вега «Фуэнте овехуна» известного режиссера К. А. Марджанова, в Москве весной 1920 года делает эскизы костюмов и декораций для пьесы «Принцесса Турандот» в Детском театре.

Но все это внешнее. Внутри же идет колоссальная душевная и умственная работа. Он пытается осмыслить опыт пережитого. Осмыслить как человек и как художник.

Л. Ф. Жегин вспоминал, как однажды они с Чекрыгиным в мокрый, скользкий осенний день перебирались в новую каморку Васеньки. Чекрыгин весь был обвешан

<sup>39</sup> Чекрыгин В. Н. Записи по годам // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 155–156.

<sup>40</sup> Московский листок. 24 марта 1914.

картинами. Вдруг он поскользнулся. Жегин бросился помогать, испугавшись, что работы упадут на грязную, залитую дождем мостовую. Чекрыгин же спокойно сказал: «Вот когда я умру, тогда и беспокойся о моих работах, а пока — жизнь дороже вещей, даже картин»<sup>41</sup>.

Так выстраивалась — после крови и смерти, которые видел он на войне, после ожесточения гражданской схватки, после расстрелов в Киеве под его окнами — новая иерархия ценностей. Не творчество, не художественное произведение, каким бы великолепным, неповторимым оно ни являлось, а жизнь, жизнь человеческая — вот что дороже всего.

«В армии соединяются для борьбы человек с человеком-братом»; «Мертвые организмы построил человек <...>, извергающие не семя жизни, а подобия семени — пули, разрушающие лики братьев человека, разрушающие человека»<sup>42</sup>, — этими словами в трактате «О Соборе Воскрешающего Музея» (1922) обозначит Чекрыгин неправду человекоубийства. В 1920 году прессованным углем он создает серию рисунков «Расстрел» — потрясающий по экспрессии памятник зверю жестокости в душе человека. Мечутся у «стенки» приговоренные, беспредельный ужас в каждом движении, лица искажены ненавистью и отчаянием. А вот женщины, жалобно сгрудившиеся на земле в ожидании смертельного залпа. Обнаженные фигуры, плавные, мягкие, округлые линии, напоминающие то ли об античности, воспевавшей гармонию и совершенство человеческой формы, то ли о женских образах Возрождения. Детская беспомощность хрупкого тела перед убивающей мощью железа.

Философ Н. Ф. Федоров, к идеям которого обратится Чекрыгин в свои последние годы, ребенком пережил три впечатления, навсегда вошедшие в его сердце, определившие духовный настрой не на годы — на десятилетия: «Видел я черный, пречерный хлеб, которым, говорили при мне, питались крестьяне в какой-то, вероятно, голодный год. Слышал же я в детстве войны объяснение на мой вопрос об ней, который меня привел в страшное недоумение: на войне люди стреляют друг в друга... Наконец, узнал я не о том, что есть и неродные, и чужие, а что сами родные — не родные, а чужие»<sup>43</sup>. Голод, смерть, неродственность — эти фундаментальные бедствия человека стремится осмыслить Чекрыгин в своем позднем творчестве.

Образ смерти он дает в цикле «Расстрел». Образ голода, неразрывно сопряженного с той же смертью, в цикле графических рисунков «Голод в Поволжье» (1922): осунувшиеся, изможденные лица, исхудавшие, костлявые силуэты, умирающие матери с детьми, у которых животы пухнут от голода... С сердечной болью рисует Чекрыгин, как истончается плоть человека, как деформируется и разрушается форма, призванная быть нетленным сосудом для духа.

Впрочем, телесная форма искажается не только голодом. В не меньшей степени она корежится самодовольной сытостью, для которой нет совестливого «Хлеб наш насущный даждь нам днесь», но есть бесстыдное «Хлеба и зрелищ!». Отяжелевшая душа, дух, утративший крылья, не способны уже возделывать тело, храня его в гармонии и чистоте. Жанровые сцены «Танцующие», «В ресторане» (1918) передают впечатления художника от жизни состоятельных граждан: здесь нет ни подвига, ни творческого горения, есть только *времяпровождение*. Эгоистическая беззаботность на фоне войны, голода и страданий выглядит одним из проявлений той самой *неродственности*, о которой писал учитель Чекрыгина Федоров.

<sup>41</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 222.

<sup>42</sup> Чекрыгин В. Н. О Соборе Воскрешающего Музея (О будущем искусстве: музыки, живописи, скульптуры, архитектуры и слова) // Н. Ф. Федоров: pro et contra. Кн. 2. СПб., 2008. С. 461.

<sup>43</sup> Федоров Н. Ф. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М., 1999. С. 161.

Еще будучи на фронте, художник признавался Жегину: «С каждым днем меньше веры в людей»<sup>44</sup>. Противоречивость человеческой природы, способной и на высшие подвиги, и на любые злодейства, теперь все сильнее занимает его. Занимают — весьма остро — и страсти людские, и людские реакции. В 1920 году с азартом экспериментатора он меняет обличья. Одевается то с шиком, вызывая сугубое внимание дам, то немудряще: «в рваную солдатскую рубаху без пояса, плохую казенную фуражку», старую шинель — и о, как меняется тогда отношение окружающих! Женщины гордо шествуют мимо, штатские здороваются «мало охотно», и даже те, которые знают его как художника, увидев подобную скудость, «незаметно для себя самих», становятся «вольнее, фамильярнее»<sup>45</sup>. Так проверяет он справедливость русской поговорки: «По одежке встречают». А потом неожиданно понимает, что под маской ничтожного бедняка, не привлекая к себе никакого внимания (кому интересен тот, кто, ничем не выделяясь, несет на себе печать бедности и убожества?), он может наблюдать самые разные стороны жизни своих современников — наблюдать, оценивать и судить.

В дневнике, где Чекрыгин подробнейшим образом описывает свой эксперимент, присутствует едкий, ироничный анализ увиденного. Главное впечатление художника: всюду беззастенчивое, наглое торжество середины, самоуверенного тупого мещанства. А ведь это только 1920 год, еще не весна 1921-го, когда будет провозглашена политика нэпа и романтизм революции захлестнется прагматизмом серых будней и «тьмой низких истин».

Между тем он хорошо помнил, как восторженно приняли революцию многие его современники — от Владимира Маяковского до Николая Клюева и Сергея Есенина. Помнил, как изрекал Маяковский: «Грядет революция другая. Третья революция духа». В социальном перевороте поэты первых лет революции увидели провозвестие иного, всечеловеческого, вселенского обновления. Не через кровь и насилие, а через труд и творчество. Они мечтали о борьбе со смертью и временем, о выходе в космос, безграничном творчестве на просторах Вселенной, во всей полноте осуществляя ту *пророческую* функцию искусства, о которой в свое время говорил Владимир Соловьев.

Искусство пророческое, *проективное* — все это близко Чекрыгину. Наиболее адекватной его формой художник считает фреску. В 1920 году он начинает работать над проектом стенописи «Бытие». Делает ряд эскизов к первому ее циклу: «Пахарь пашет», «Рабочие несут тяжесть», «Рабочие строят здание», «Рождение», «Любовь», «Группа идущих женщин»... Второй цикл называет «Умершие идеи (эллинизм, буддизм, Зороастр)». Планирует и третий цикл: «Герои, учителя и др.», заключая его видением «Современности»: «Солдаты 1914—1917 годов. Раненые. Убитые. Отравленные. Революция. Ленин. Красноармейцы. Алые стяги и дети»<sup>46</sup>.

Чекрыгин полон решимости осуществить свой монументальный замысел:

«— Я пойду к Луначарскому, и если он мне не даст стены для фрески, повешусь на фонаре у его двери»<sup>47</sup>.

Визит к наркому действительно состоялся. 11 марта 1920 года они встретились с Луначарским в Кремле. Но стену Чекрыгин так и не получил.

ИЗО Наркомпроса направляет его в отдел плаката. Ему поручено сделать эскиз плаката «Долой неграмотность!». Но предложенная им композиция не удовлетво-

<sup>44</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 222.

<sup>45</sup> Чекрыгин В. Н. Записи. Кунцево—Москва. Март—май 1920 года // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 161.

<sup>46</sup> Цит. по: Харджиев Н. И. Предисловие // Панорама искусств. Вып. 10. С. 200.

<sup>47</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 225.

ряет руководство отдела. Символически-образное решение темы: в центре — светящаяся фигура с ангельскими очертаниями, вверху — раскрытые книги, на которые льются лучи из высшего, Божественного источника, внизу — люди, молитвенно обращенные к свету истины... Это был не плакат, а икона-картина, хотя Чекрыгин еще не знал этого определения Федорова. Не «Долой неграмотность!», а «Свет Христов просвещает всех!» — такую надпись следовало поставить под ней.

Художественное мышление Чекрыгина не вмещалось в прокрустово ложе той системы искусства, которую начинала выстраивать власть. Ведь даже замысел фрески, который он вынашивал с юности, был ориентирован совсем не на светскую стенопись, что так пышно расцветет в СССР в 1930-е годы, а на другом конце земного шара воплотится в монументальных работах Сикейроса. Чекрыгин мечтал о росписи храма. «Именно церкви, а не гражданского здания», подчеркивая, что только в этой работе он мог бы «высказаться вполне»<sup>48</sup>.

Шансы осуществить подобный проект в стране, провозгласившей религию «опиумом» для народа, была ничтожны, если не сказать — нулевы. Весь 1920 год внутренние весы Чекрыгина колеблются между вдохновением и упадком. «Я работаю в тесноте душевной, со стесненным сердцем, — признается он невесте Вере Викторовне Котовой-Бернштам, — но я заслужу быть творцом, и после смерти и мне дадут творить мир на далекой звезде»<sup>49</sup>. Сияющая перспектива творчества в потусторонней реальности не отменяла невозможности созидать в полную силу здесь и сейчас. Порой в отчаянные минуты Чекрыгину хочется отречься от творческого дара, дара мучительного, ставящего художника один на один с бездной, временем, смертью, страданием. Хочется «убежать от самого себя куда-нибудь на Гималаи или, что проще, в Царевококшайск, Пошехонье, стать там чиновником-почтмейстером, пустить корни и чувствовать поменьше, только для обихода иметь „эмоции“»<sup>50</sup>.

Спасением от душевного разлада становится сфера теоретической мысли. Не имея возможности реализовать свои художнические замыслы во всей полноте, Чекрыгин стремится запечатлеть их в устном и письменном слове. Он читает две лекции в «Кафе поэтов», излагая свое творческое кредо — «искусство образа». Еще летом 1920 года начинает хлопотать о лекциях в аудитории Высших художественно-технических мастерских. Получает разрешение и осенью, когда открылся сезон, выступает с лекциями «О понимании художественных произведений образовательных искусств» и «Опыт аналитического исследования методологических течений мировой живописи». По воспоминаниям художника В. П. Иванова, актовый зал, где читал Чекрыгин, был переполнен. Среди слушателей были художник и теоретик искусства В. А. Фаворский, философ П. А. Флоренский, график и искусствовед П. Я. Павлинов. «И эти умудренные художники и философы внимательно слушали 22-летнего молодого художника»<sup>51</sup>.

Чекрыгин говорил вдохновенно. Он утверждал, что кризис изобразительного искусства напрямую связан с отсутствием в современности «цельного мирозерцания», с неспособностью видеть высшую связь явлений, сознавать смысл бытия и истории и назначение в них человека-творца. Без ощущения этой связи, без сознания этого смысла искусство становится «фрагментарным», «расслабленным», стра-

<sup>48</sup> Чекрыгин В. Н. Мысли. 1920–1921 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 221.

<sup>49</sup> Чекрыгин В. Н. Из переписки с В. В. Котовой-Бернштам // Там же. С. 163.

<sup>50</sup> Там же. С. 164 (письмо от 11–12 июня 1920).

<sup>51</sup> Из воспоминаний В. П. Иванова. Цит. по.: Мурина Е. Василий Николаевич Чекрыгин // Там же. С. 32.

дает «невыносимейшим субъективизмом»<sup>52</sup>. Особое внимание художник уделил критике кубизма и супрематизма, упрекая их в искусственности, механистичности, схематизме, видя в них образец развития теоретической мысли, оторвавшейся от движения и живого роста организма искусства.

Как религиозный художник, живущий ощущением связи феноменального и ноуменального, природного и сверхприродного, Чекрыгин подчеркивал, что живописная форма подчиняется не законам мира явлений, а внутренним законам духа. Подлинный художник не копирует, не подражает, он творит бытие. Творит не самостийно, не произвольно, но следуя универсальному закону роста духа в лоне материи. Согласно формуле великого Гёте, созидает «образы, стоящие у природы на пути намерения». Такое творчество достигается, по Чекрыгину, только в монументальном искусстве, где нет ни эмоционального релятивизма, ни сухой, отвлеченной рациональности, но является Жизнь в своем восходящем развитии, в своем движении к Божественной полноте, в микрокосме отражается макрокосм.

Вдохновленный успехом своих выступлений, Чекрыгин разрабатывает план лекций по философии искусства для студентов Вхутемаса. Создает обширную программу курса — от «обзора учений философии о красоте», выявления «принципов изобразительных искусств», анализа существующих и существовавших в культуре художественных течений и методов до понятия формы и образа в искусстве, представления о «живописном идеале»<sup>53</sup>. Начинает чтение — но затем руководство Вхутемаса отстраняет его от преподавания. Сыграли свою роль и интриги конструктивистов во главе с А. М. Родченко, которых в своих выступлениях художник не раз критиковал. «Не нужно никаких философий искусства», — сказал, как отрезал, ректор Е. В. Равдель<sup>54</sup>.

Случившееся Чекрыгин переживал тяжело. Как и в истории с плакатом «Долой неграмотность!» и несостоявшейся фреской, отказ был для него не только личной неудачей, но и свидетельством того, как темен и низок духовный потолок тех, кто волей судеб оказались у кормила державного руля, определяя художественные приоритеты и цели, а значит, и того, как непоправимо искажены пути искусства в современную ему эпоху. Одна из записей этого времени: «Недавно в Наркомпросе надо мной так грубо издевались, что мне стало больно, не потому, что это относилось ко мне, а потому, что этим содержанием они творили ужасную форму. *Нехорошо так оформлять становление мира*»<sup>55</sup>.

Мысль о неразрывной связи содержания и формы в искусстве, попытка нащупать то «цельное мировоззрение», отсутствие которого он так ощущал в современности, обращает Чекрыгина к философии. Для него философия — там, где она связана с сущностными проблемами бытия, — идет в одном направлении с творчеством, органически ложится в основу искусства.

В своих лекциях и статьях, осмысляя и собственную эволюцию, и пути современности, и перспективы движения художественной мысли в будущем, художник постоянно апеллирует к философским понятиям, опирает свои размышления на фундамент европейской и русской мысли. Современники вспоминали, что в начале 1920-х годов Чекрыгин буквально утонул в философии: изучал Х. Лотце, Вл. Соловьева, В. Вундта, В. Виндельбанда, А. Бергсона. Наметил прочесть Декарта, Спинозу, Лейб-

<sup>52</sup> Чекрыгин В. Н. О понимании художественных произведений образовательных искусств // Там же. С. 180.

<sup>53</sup> Чекрыгин В. Н. Подготовительные материалы к курсу лекций во Вхутемасе. 1920 // Там же. С. 167—168.

<sup>54</sup> Цит. по: Чекрыгин В. Н. Текст книги рисунков. 1921 // Там же. С. 255.

<sup>55</sup> Чекрыгин В. Н. Мысли. 1920—1921. С. 220.

ница, Шеллинга и Фихте, 4-й и 8-й тома «Истории новой философии» Куно Фишера, посвященные Канту и Гегелю<sup>56</sup>. Если чувствовал: прочитанное ему близко — немедленно вводил в свои статьи. Дорогие сердцу идеи перекладывал на язык побывшегося автора. В 1920 году лидером в этом отношении, безусловно, был Гёте. Перелагая немецкого писателя и мыслителя, Чекрыгин говорит о художнике, спускающемся в Лоно Матерей, о «духах форм», оплодотворяющих творческий материал, и в самой Иконе видит отражение Первосущего.

«Каждый живописный метод так или иначе, хочет этого или не хочет, является уже страницей той или иной философии»<sup>57</sup>. Чекрыгин написал эти слова в конспекте одной из лекций. Пройдет совсем немного времени — и он встретится с философией Федорова, которого с этого момента будет называть своим учителем в мысли и духе, а свой творческий метод прямо свяжет с его теoантропоургической эстетикой.

Эта духовная встреча происходит в конце 1920 года. И сразу же «„Философия общего дела“ становится его настольной книгой. Она его всецело захватывает. Объясняет ему многое в его собственном творчестве, чего он сам никогда не мог объяснить»<sup>58</sup>. Дает ему и художественную тему, и философский язык, наполняет новым смыслом его любовь к русской иконе, углубляет его представления о задаче искусства и миссии художника.

На страницах «Философии общего дела» раскрывался во всей своей глубине образ «новой религиозной эпохи творчества». В эту эпоху, подчеркивал Федоров, поприщем творческого делания станет уже не мир воображения и фантазии, а всё мироздание, все «небесные, ныне бездушные, холодно и как бы печально на нас смотрящие звездные миры»<sup>59</sup>. «Сыны человеческие», придя «в меру возраста Христова», овладев законами строения и функционирования вещества, научившись преодолевать силы разрушения, преобразят эти миры, объединят их «в художественное целое, в художественное произведение, многоединым художником коего, в подобие Троидиному Творцу, будет весь род человеческий, в совокупности всех воскрешенных и воссозданных поколений»<sup>60</sup>. Искусство человеческое, родившееся когда-то в начале времен из скорби и надмогильного плача, из потребности остановить время, вернуть утраченное, на протяжении веков и тысячелетий было попыткой «многого воскрешения». Богочеловеческое искусство будущего станет действительно воскрешающим, восстанавливающим облик умершего уже не в дереве, камне или на полотне, а реально, в неразрушимости духовно-душевно-телесного единства; его предметом явится самый организм человека — ныне несовершенный, несамодостаточный, принципиально смертный.

Так рождалась *эстетика житнетворчества*, формулировался основной ее тезис: законы художественного творчества, созидающие мир совершенных, прекрасных форм, должны стать законами самой реальности, активно создавать жизнь: «Эстетика есть наука о воссоздании всех бывших на крохотной земле (этой капельке, которая себя отразила во всей вселенной и в себе отразила всю вселенную) разумных существ для одухотворения (и управления) ими всех громадных небесных миров, разумных существ не имеющих»<sup>61</sup>.

Именно этот тезис и становится опорной точкой эстетических построений Чекрыгина в 1921–1922 годах. Теперь уже не только искусство Нового времени, но

<sup>56</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В.Н. Чекрыгине. С. 226.

<sup>57</sup> Чекрыгин В. Н. О понимании художественных произведений образовательных искусств. С. 180.

<sup>58</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 227.

<sup>59</sup> Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. 2. М., 1995. С. 202.

<sup>60</sup> Там же. Т. 1. С. 401.

<sup>61</sup> Там же. Т. 2. С. 231.

и искусство традиционное, монументальное не удовлетворяет его. Все это — искусство *подобия*, а не действительности. «Татлинская архитектура и архитектура Парфенона <...>, абстрактивизм Малевича и русская икона — *иллюзорны*, установлены через искусственную среду, связаны технически, *ищут* опоры <...> и подвержены разрушению-смерти; если произведение смертно, полный ли это синтез?»<sup>62</sup> Высшим, совершенным искусством может быть только «Преображение Космоса», «Построение Рая».

В центр нового синтетического искусства, вселенского и по заданию, и по масштабу, Чекрыгин вслед за Федоровым ставит самого человека. Человек для него и субъект, и объект искусства. Он — тварь и одновременно творец. В нем — «высший синтез живых искусств», «живая живопись, скульптура, архитектура, музыка»<sup>63</sup>. Он — живое художественное творение, правда, пока еще не завершенное и несовершенное, но в перспективе призванное перерасти себя, стать регулятором и создателем своей собственной, еще смертной природы, а в конечном итоге — устройте-лем и кормчим самого мироздания.

Чекрыгин понимает, что полное осуществление «искусства действительности», реально преобразующего бытие, возможно лишь в будущем, что оно требует соединения религиозно ориентированного искусства с научным знанием. Современное же искусство должно стать «„Предварительным действием“ Великого Синтеза»<sup>64</sup>. Раскрыть чудо преображенной материальности, духоносной телесности, явить образ мира, избавленного от ига смерти и розни. В свое время о пророческой задаче искусства, призванного стать «переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни»<sup>65</sup>, писал В. С. Соловьев. И Чекрыгин в своих эстетических построениях органически соединяет его мысль с мыслью Федорова.

У позднего Чекрыгина достигает максимальной силы и напряжения воля к преодолению разрыва между искусством и жизнью, творчеством и бытием, звучавшая в русской культуре XIX — первой трети XX века, одушевлявшая эстетические искания эпохи Серебряного века и первого пореволюционного десятилетия. На волне этих исканий в конце 1921 года создается творческое объединение «Искусство — жизнь». В состав объединения, провозгласившего в качестве своей основы идею синтеза искусств, входили представители разных отраслей художественного творчества — скульпторы и художники, философы и поэты: П. Антокольский, В. Барт, С. Герасимов, Л. Жегин, М. Родионов, П. Флоренский, В. Хлебников и др., позднее — Л. Бруни, К. Истомина, В. Рындин. Чекрыгин был вдохновителем и душой «Маковца». В программном предисловии «Наш пролог», открывавшем первый выпуск журнала «Маковец», звучит его излюбленная мысль о «большом, целом, монументальном искусстве», которое не может быть создано «усилиями одиночек», но есть выражение «общего духа и твердых традиций»<sup>66</sup>.

Мысль о монументальном «соборном» искусстве, которое соединило бы в едином творческом деле художников современности, после знакомства с идеями Федорова кристаллизуется в замысле росписи «Собора Воскрешающего Музея». Этот замысел Чекрыгин излагает в письмах М. Ф. Ларионову. Из всех представителей авангарда он особенно выделял этого мастера. «Ларионовская концепция лучизма,

<sup>62</sup> В. Н. Чекрыгин — Н. Н. Пунину. 29 декабря 1921 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 214.

<sup>63</sup> В. Н. Чекрыгин — Н. Н. Пунину. 7 февраля 1922 // Там же. С. 217.

<sup>64</sup> Чекрыгин В. Н. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Там же. С. 233.

<sup>65</sup> Там же. С. 398.

<sup>66</sup> Наш пролог // Маковец. 1922. № 1. С. 4.

в которой таинственному феномену света придавалось значение пространственно-структурирующего начала живописи», ошутима и в ранних работах Чекрыгина, и в «графике последних лет жизни»<sup>67</sup>. Теперь он обращается к художнику, жившему в эмигрантском Париже, с развернутым изложением идей Федорова и прямо подчеркивает: «Наш долг, художников современности, создавать план росписи Воскрешающего Музея-Храма, Школы»<sup>68</sup>.

В 1921—1922 годах Чекрыгин напряженно работает над этим грандиозным проектом. Используя технику прессованного угля, он делает сотни рисунков к грандиозной стенописи Храма-Музея.

Сам Федоров не раз в своих сочинениях выражал мечту о создании монументальных, учительных росписей, которые представили бы в художественных образах картины регуляции природы и воскрешения. Более того, давал многостраничные описания этих росписей, своего рода словесные фрески или иконы. Некоторые рисунки Чекрыгина сделаны с прямой ориентацией на описания Федорова, в других он дает волю своей фантазии, представляя грандиозную панораму всеобщего дела: от сынов человеческих, молящихся на кладбище о восстании умерших отцов, до самого воскресительного акта, момента той «великой радости воскрешающих и воскресающих, в которой, — по Федорову, — заключается и благо, и истина, и прекрасное в их полном единстве и совершенстве»<sup>69</sup>.

В статье, написанной спустя девять дней после кончины Чекрыгина, искусствовед А. Бакушинский так передавал свое впечатление от его рисунков: «Это — фрагменты титанического замысла, такого же неожиданного и немислимого для современного художественного бессилия, измельчания творческой воли, как все, что делал, чем мучился этот исключительный человек. Почти все это — предощущения и видения живописного изображения Воскресения Мертвых.

Величественная тема самого таинственного и страшного момента мировой трагедии в его разрешении победой новой плоти над силой смерти глубоко волновала художника в последние годы его жизни. Его рисунки, эскизы, как сотни чудесных люков, позволяющих вам созерцать становящееся чудо. С первых же впечатлений вы во власти видения. Первые моменты инстинктивной самозащиты. Вы хотите уйти, оторваться. Вам тяжело, не по-земному тяжело. И — не можете. Без конца, долгими часами, в растущем душевном напряжении, вы погружаетесь в особый, жутко и глубоко волнующий мир. Он весь дематериализован, весь в светящемся тумане, прорванном ритмическими интервалами — сгустками тьмы.

В этой первичной космической туманности, как в видении Иезекииля, формуется плоть воскресающая. То черной резкой тенью, то четкой, суровой и простой линией художник дает ей явную телесно-пластическую осязательность. Провалы глазниц в черепах, проступающих в световом мерцании, заполняются взором, становятся зрячими, полными познания реальности собственного воскресения во всей глубине и силе душевной муки и радости.

Это внизу. Это в начале акта. Дальше и выше просветленная плоть, но не менее реальная, не менее пластически ошутимая в легком и гибком движении тел, всегда направленном вверх, обычно по ясным и строгим вертикалям... Еще выше — растворение плоти в свете, в трепещущей радости последнего освобождения. Вся эта органическая цельность замысла сковывает и его фрагменты и его поразительно крепкое и живое целое. Это целое покоряет и захватывает всей совокупностью имеющихся у художников средств. Здесь нет различия между „что“ и „как“. Перед

<sup>67</sup> Мурина Е. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 18.

<sup>68</sup> В. Н. Чекрыгин — М. Ф. Ларионову // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 195.

<sup>69</sup> Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. 1. С. 136.

нами единое и неделимое живое существо, изумительно полно живущее в целом и в каждом из фрагментов, представляющем вполне законченный мир, целостный образ»<sup>70</sup>.

«Смерть можно будет побороть / Усиьем воскресенья». Эти строки современник Чекрыгина Б. Л. Пастернак напишет спустя двадцать пять лет. Но серия графических рисунков художника — словно прямая к ним иллюстрация.

Параллельно эскизам к будущей росписи Чекрыгин работал над художественно-философским сочинением «О Соборе Воскрешающего Музея». Оно стало и своеобразным изложением учения всеобщего дела, и наброском эстетической системы самого Чекрыгина, и комментарием к стенописи Храма-Музея. Это была подлинная поэма в прозе. Читая ее, понимаешь, что жизнь Чекрыгина, не оборвись она так трагически рано, явила бы миру не только гениального художника, но и яркого писателя, чуткого к слову и образу, воскрешающего в своем творчестве лучшие образцы церковной, литургической поэзии. Текст Чекрыгина, написанный ритмизованной прозой, по образности и стилю, по построению отдельных фрагментов заставляет вспомнить и Псалмы Давида, и «Песнь песней», и Экклезиаст, и христианские молитвы, и акафисты, и каноны.

Органически вплетаются в сочинение образы Федорова. Что, впрочем, и неудивительно. «Московский Сократ» был истинный поэт мысли. Его язык более близок языку художественной литературы и изобразительного искусства, нежели языку научного или философского трактата. «Философия общего дела» — своего рода эпическая поэма, сюжет которой завязывается тогда, когда «в муках сознания смертности родилась душа человека»<sup>71</sup> и первый «сын человеческий», плачущий над телом отца, обратил свой взор к небу с молитвой о воскресении; этот сюжет движется затем через падение человечества, через удаление сынов от отцов, через углубление неродственности и розни и в конечном итоге приводит к опаматованию живущих, отдающих все силы возвращению жизни умершим. В этом монументальном художественном произведении есть свои устойчивые мотивы, свои тропы, свои постоянные образы, создающие неповторимое качество федоровского стиля: «блудные сыны», «сыны, пирующие на могилах отцов», «общество вечных женихов и невест», «безбородый гуманизм», «цивилизация мануфактурных игрушек», «могила праотца», «сын человеческий» и «дочь человеческая», «птоломеевское созерцание» и «коперниканское небесное дело»...

Все эти образы и переносит Чекрыгин в свою поэму, исполняя заветную мечту философа о том, что найдется творец, который сможет выразить «долг воскрешения» не в отвлеченных понятиях, а художественно (недаром долгие годы возлагал он надежды на Достоевского и Толстого, стремясь увлечь их своим учением). Эта поэма, равно как и серия эскизов к росписи Храма, — образцы пророческого, учительного искусства, искусства как вдохновляющего призыва к общему делу, за которым должно последовать уже само это дело, выводящее искусство к творчеству жизни.

Свою поэму Чекрыгин начинает с лицемерия земли и человека. Грустный, скудный и смертный мир открывается его взору. В нем нет места радости, а только печаль и плач об умерших. Позднее то же видение сиротеющей, пропадающей земли, ту же интонацию печалования о мире и человеке, о бытии, призванном к полноте всеединства, но пребывающем в состоянии распада, мы встретим у Андрея Платонова, который, подобно Чекрыгину, был глубоко затро-

<sup>70</sup> Бакушинский А. В пути к великому искусству // Жизнь. 1922. № 3. С. 113–114.

<sup>71</sup> Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. 2. С. 257.

нут учением Федорова. И это не единственное совпадение. Некоторые фрагменты текста Чекрыгина, рисующие смертную изнанку творения, удивительным образом перекликаются со знаменитым фрагментом поэмы Заболоцкого «Лодейников». «Слушай тишину. Не стояние мира услышишь ты, ибо он несовершен и неполон, — а взаимопожирание, угасание в непрочном рождении. Слушай в тишине непобежденной ночи, какие голоса голоса томят тебя — голоса раздора и отчаяния, обреченного смерти. Распятый в тишине ночи, видишь стройное движение в разладе, Слово знаешь умирающим»<sup>72</sup>. Как мы помним, герой Заболоцкого точно так же выходит в ночной сад, чтобы «слушать тишину», а слышит «смутный шорох тысячи смертей» и открывает для себя «природы вековечную давилю», где «Жук ел траву, жука клевала птица, / Хорек пил мозг из птичьей головы, / И страхом перекошенные лица / Ночных существ смотрели из травы».

Образ разоренного, смертного, страдающего бытия, которому, по выражению Достоевского, каждое мгновение «грозит небытие», не ограничивается в поэме Чекрыгина только землей. Художник разворачивает видение космоса, находящегося во власти энтропии, подверженного тем же силам распада, что и жизнь на земле. Как непрочен для Чекрыгина Макрокосм, так непрочен для него и микрокосм-человек. Плач художника о вершинном творении Божиим, искажаемом и губимом смертью, заставляет вспомнить звучащее на панихидах церковных: «Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть. Видех бо во гробе лежащую, по образу и подобию Божию созданную нашу красоту, безобразну, бесславу, не имущую вида». У Чекрыгина та же интонация и тот же образ попираемой, позоримой «красоты жизни», когда «смерть подточает мудрое строение тела, лишает голоса и движения его, — распыляет и рассеивает»<sup>73</sup>:

Из этого плача о бытии и человеке рождается в поэме Чекрыгина призыв к восстановлению погибшего и утраченного. Возникает «великий план обновления мира и победы над болезнью, уродством, злобой и разрушением небесных земель»<sup>74</sup>. Является образ «сына человеческого», сознавшего себя орудием воли «Бога отцов, не мертвых, а живых»: перед ним открывается поистине вселенское поприще, он призван стать «божественным мастером, воскресителем и великим архитектором неба, держателем вселенной»<sup>75</sup>. И это не узурпация Божественных прав, а исполнение долга, возложенного на человека самим Творцом.

В свое время Достоевский через слова и судьбы своих «усиленно сознающих героев» — подпольного парадоксалиста, Ипполита из «Идиота», «самоубийцы-материалиста» из главы «Приговор» в «Дневнике писателя» 1876 года — убеждал своих современников: человек, утрачивающий связь с Богом, обречен на вечное пребывание в тисках «всесильных, вечных и мертвых законов природы»<sup>76</sup>. Предостерегал он их и от гордынного прометеизма, объявляющего высшим законом «самовольное хотение» человека, каков он есть, и надеющегося построить рай на земле «без Бога и без Христа». И вот Чекрыгин, как бы подхватывая учительное слово писателя, предупреждает человека революционной эпохи, вознамерившегося выстроить-таки Вавилонскую башню, опираясь лишь на свои автономные силы: «Не отвращай от Отца Отцов своего лица и люби, ибо без любви нет жизни. Отвращаясь от Завета Его, ты не в силах, безумье и смерть — твой удел, в блужданиях — безысходное отчаянье»<sup>77</sup>. В противовес самоуверенному

<sup>72</sup> Чекрыгин В. Н. О Соборе Воскрешающего Музея. С. 455.

<sup>73</sup> Там же.

<sup>74</sup> Там же. С. 463.

<sup>75</sup> Там же. С. 469.

<sup>76</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 146.

<sup>77</sup> Чекрыгин В. Н. О Соборе Воскрешающего Музея. С. 453.

прометеизму художник выдвигает образ соратничества Бога и человека, образ благого труда рода людского в потоках Божественной благодати. Для него сливаются воедино два завета Христа: «Без меня не можете делать ничего» (Ин. 15:5) и «Верующий в меня, дела, которые творю Я, и он сотворит и больше сих сотворит» (Ин. 14:12): «Ты знаешь завет Отца, Он дал тебе все, что нужно для полноты силы, вернись в Дом к делу Его, полюби жизнь и трудись, лелея память об умерших Отцах, трудись над Воскрешением, и Отец Отцов возьмет тебя на плечи и понесет тебя, ибо Он — совершенная любовь»<sup>78</sup>.

Чекрыгин проповедует столь же безграничные возможности человека, как и прометеизм, громогласно заявлявший себя в начале 1920-х годов в пролетарской поэзии, однако при этом он твердо отстаивает религиозную составляющую творчества жизни. Самоопорный человек, вне связи, как сказал бы Достоевский, «с другими мирами и с вечностью», не способен противостоять энтропии, несмотря на все свои громогласные вещания, космические порывы, поэтические заклинания, несмотря на бьющее через край стремление пересоздавать землю и двигать мирами. Человек вне Бога — колосс на глиняных ногах («Ерой, ерой, а у ероя геморрой», — скажет позднее герой Леонида Леонова).

В отличие от апологетов «Железного Мессии», идущего свергнуть Бога с небес и сотворить свой атеистический рай на земле, Чекрыгин говорит именно о благой, богочеловеческой и в этом смысле совсем не иллюзорной, а абсолютно реальной мощи. Если в прометеизме желаемое («Мы будем человечеством крылатым» — И. Филлипченко) так и остается желаемым и ни в какую действительность не переходит, то в богочеловеческом, синергическом творчестве желаемое содержит в себе потенцию воплотиться в реальность.

В свое время герой романа «Братья Карамазовы» старец Зосима призывал своих духовных чад любить всякое создание Божие, внушая им сознание всецелой ответственности человека за бытие. «Все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается»<sup>79</sup>. То же *совершеннолетнее* сознание нес в себе Федоров, его же проповедовал и Чекрыгин. Вслед за философом всеобщего дела он предостерегал от того узкоутилитарного, потребительского отношения к природе, которым движима секулярная, индустриально-техническая цивилизация (природа здесь — не субъект, а объект, не возлюбленная сестра, а служанка человека). И противопоставлял ему высокое сознание, выразившееся в Павловом: «Вся тварь стенает и мучится донныне» и «с надеждою ожидает откровения славы сынов Божиих» (Рим. 8:19, 22), подчеркивая, что человек, не исполняющий своего назначения в бытии, фактически предаёт не только себя, но и природе, становится виновным в том, что жизнь до сих пор пребывает во власти позорного тления. «Пустая форма неисполненного Завета»<sup>80</sup> — так говорит Чекрыгин о тех, кого Федоров называл «блудными сынами», забывшими отцов и пирующими на их могилах.

Сквозь всю поэму Чекрыгина проходит тема преображающего, жизнотворческого искусства, что призвано сменить «несовершенное искусство» настоящего, способное создавать лишь призраки жизни. Появляется образ небесной архитектуры («восстановленная вселенная»), небесной музыки («сладчайшей музыки» жизни, которая звучит «в лад с содроганиями частиц праха отцов», достигая своей кульминации в ликующий миг воскресения) и даже космического танца: в нем «перестроит человек плоть свою, и новым светом возгорятся благоуханные тела вселен-

<sup>78</sup> Там же. С. 453—454.

<sup>79</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 14. Л., 1976. С. 290.

<sup>80</sup> Чекрыгин В. Н. О Соборе Воскрешающего Музея. С. 457.

ной — жилище разумных духов»<sup>81</sup>. Чекрыгин фактически дает развернутые словесные иллюстрации к своей теории синтеза живых искусств. То, что в статьях и письмах обосновывалось понятийно-логически, находит в его поэме метафорически-образное, художественное выражение.

Н. А. Бердяев, столь же высоко, как и Чекрыгин, возносивший творчество человека, был убежден: «новое небо и новая земля» (в их достижении и состоит конечное задание теургии) созидаются поистине в космических бурях. Им предшествует «процесс расщепления, распластования и распыления» материи, гибели плоти старого мира (его предвосхищающие симптомы философ находил в футуризме)<sup>82</sup>. Теургический акт выстраивался у Бердяева по образу и подобию эсхатологической катастрофы, где небо свивается, как свиток, и в мировом пожаре без остатка сгорает объятая грехами земля. Тот же катастрофизм был свойствен и Вяч. Иванову, и А. Н. Скрябину. У обоих теургия была сопряжена со вселенскими катаклизмами: именно отсюда любовь первого к дионисийским мистериям, где в смертной судороге рождается новый ликующий мир, а второго — к восточной метафизике с ее идеей развоплощения, нирваны как того обетованного состояния, к которому устремляется больное, страждущее бытие. Для Чекрыгина же, следующего активно-христианским взглядам Федорова, как, впрочем, и для С. Н. Булгакова, автора религиозной «Философии хозяйства», несовершенный и смертный мир должен не сгореть, а преобразиться под влиянием космизирующей деятельности человека-художника.

Новый, обоженный, гармоничный строй мира, в котором нет умаления, смерти, нет вытеснения последующим предыдущего, но надо всем царствует закон любви, видится Чекрыгину в образе Пресвятой Троицы. С самых первых своих шагов в искусстве он считал Троицу средоточием красоты. Той духоносной, благой красоты, которая космизует бытие, возводит его к совершенству. После знакомства с идеями Федорова, раскрывавшего в Триедином Божестве «образец единодушия и согласия животворящего»<sup>83</sup>, он прозревает в Троице не только закон красоты, но и закон любви. Неслиянно-нераздельная связь Божественных Лиц становится для него средоточием всеединства, о восстановлении которого он мечтает все последние месяцы такой короткой, такой стремительной жизни. «Все стоит в Триединстве, Святой Троицей»<sup>84</sup>, — записывает в своих заметках, названных по-паскалевски: «Мысли».

Соприкоснувшись с активным христианством Федорова, Чекрыгин утверждает в идее апокатастасиса, прощения и спасения всех, даже самых заблудших. Эта идея затеплилась в его сердце еще тогда, когда ребенком он вступал под своды Софии Киевской, в росписи которой не было сцены Страшного суда. Светлый, всепрощающий лик христианства открывался ему через фрески и мозаики великого храма, колыбели веры Христовой на Русской земле, а потом, уже в московский период, через образы Андрея Рублева. В 1912–1913 годах он пишет картину «Ад», в центре которой — фигура в зеленом с воздетыми горе руками: моление о милосердии, о спасении падших и проклятых. И если в какой-то момент он и будет готов признать достойными бессмертия и воскресения лишь немногих, «тех, которые достойны его»<sup>85</sup>, то в позднем творчестве «личное „выборное“ бессмертие», «вера

<sup>81</sup> Там же. С. 480.

<sup>82</sup> Бердяев Н. А. Кризис искусства // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 413.

<sup>83</sup> Федоров Н. Ф. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1997. С. 70.

<sup>84</sup> Чекрыгин В. Н. Мысли. 1920–1921. С. 219.

<sup>85</sup> В. Н. Чекрыгин. Из переписки с Г. В. Лабунской. 1915 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 158.

Гёте», ему чуждо, ибо лишено «великой любви»<sup>86</sup>. В серии рисунков «Воскрешение» является пасхальный, всепрощающий лик христианства, которое торжествует над адом и смертью.

Это светлое, пасхальное торжество — и в картине «Смерть моего брата Захария» (1922). Поздний Чекрыгин редко обращается к краскам, но в этой работе, написанной *братом*, скорбящим о смерти *брата*, цвет в соединении с композицией играет главную роль. В центре картины мать, любовно и скорбно обнимающая мертвого сына. У женщины простое русское лицо, в чертах умершего отчетливо различимы черты Спасителя. Чекрыгин возводит образ к Первообразу: плач матери над мертвым сыном — к сцене Оплакивания Христа, изображавшейся в течение многих веков и западным искусством, и русской иконописью. Обе традиции — католическая «Пьета» и православное «Не рыдай мене, Мати!» — органически соединяются в картине Чекрыгина. Цветовая символика подчеркивает пасхальный, воскресительный смысл картины. Доминируют золотистые, солнечные тона, все словно растворяется в золоте, соединенном с лазурью. Скорбь побеждается светлой надеждой — на то, что «Непременно восстанем...».

На первой выставке объединения «Искусство — жизнь», состоявшейся весной 1922 года, Чекрыгин выставил более двухсот работ, но посетители, 30 апреля пришедшие на открытие, так и не увидели их. Трагическая случайность, о которой вспоминали друзья художника. В сыром помещении многие рисунки отклеились и попадали на пол. Из двухсот рисунков, опоясывавших весь зал, осталось только пятнадцать. Восстанавливать экспозицию Чекрыгин категорически отказался. И тем не менее даже эти пятнадцать работ производили сильнейшее впечатление на посетителей выставки. «Апостол большого искусства» — так назвал В. Н. Чекрыгина искусствовед Б. В. Шапошников в статье, появившейся после смерти художника во втором номере журнала «Маковец».

Образ апостола применительно к Чекрыгину попадает в самую точку. С юности художник ощущал свою призванность. «Жизнь его была необычайна своей внутренней напряженностью и целостностью. Никаких колебаний и отклонений в сторону от основной линии, наметившейся чрезвычайно рано. Он должен совершить свое жизненное дело, свою миссию, свой долг перед искусством, родиной, человечеством — он призван к этому, он обречен на это»<sup>87</sup>. «Скажу Вам по секрету, — пишет он в 1915 году Г. В. Лабунской), — что если я проживу до 50 лет (проживу, я чувствую по жизненным силам, до 25) <...> поверну всю мировую живопись на реальный путь»<sup>88</sup>.

Прожил художник, как и предчувствовал, до двадцати пяти...

Все годы, прошедшие с того момента, когда мальчиком Чекрыгин переступил порог иконописной школы, он не жил, а горел. Но в последний год к этому горению, к этой предельной трате себя все чаще примешивался страх не свершить. «Всю жизнь я стучусь лбом о глухую стену, знаю, что напрасно, иду к высотам, поднимаюсь, но косная сила влечет меня вниз, и я падаю надолго с разбитыми и больными мыслями и снова долго прихожу в себя и не могу освоиться»<sup>89</sup>.

И тем не менее он поднимался. Поднимался и снова работал. На пределе сил. Веря, что его творчество есть исполнение завета Божия. Понимая, что «только трудом нашим восстанут к бессмертной жизни умершие отцы, матери, братья, сестры»<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> В. Н. Чекрыгин. Мысли 1920—1921. С. 224.

<sup>87</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 210.

<sup>88</sup> Чекрыгин В. Н. Из переписки с Г. В. Лабунской. 1915. С. 158.

<sup>89</sup> Чекрыгин В. Н. Мысли 1920—1921. С. 228.

<sup>90</sup> Там же. С. 220.

А косная сила тем временем не дремала.

Было 3 июня 1922 года. День Константина и Елены. Праздновали именины брата и сестры Веры Чекрыгиной, жены художника. В Пушкино, где была дача ее родителей, съехались гости. Ничто не предвещало беду.

Внезапно в разгар праздника вспыхнула ссора между Чекрыгиным и матерью Веры. По воспоминаниям Л. Ф. Жегина, теща недолюбливала зятя-художника, не понимала его творчество, смотрела на него как на «инородное тело, случайно попавшее в их семейство»<sup>91</sup>. Поводом для ссоры послужило какое-то ее замечание, после которого Чекрыгин вспыхнул. Он «разорвал железнодорожные билеты и пешком направился в Мамонтовку, где находилась другая дача его тестя»<sup>92</sup>.

В очередной раз доказывала себя горькая истина, явившаяся в детские годы Федорову: «...сами родные не родные, а чужие».

Через несколько часов подтвердилась и другая — поведенная Александром Блоком: «Нас всех подстерегает случай». Случай роковой и нелепый — именно от таких смертоносных человеческих *случаев* позднее будет приходиться в мистический ужас Даниил Хармс.

Чекрыгина насмерть сбил поезд. Тот самый, в котором ехали в Мамонтовку его жена и годовалая дочь.

Похоронили художника на сельском кладбище. В деревянный крест на могиле была вставлена фотография с иконы «Троицы» Андрея Рублева. Образ братски-отеческого родства, заповеданного роду людскому, образ подлинного, богочеловеческого художества сопровождал его и в посмертие.

---

<sup>91</sup> Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине. С. 229.

<sup>92</sup> Там же.