

© Гачева Анастасия Георгиевна<sup>1</sup>  
**Образы Откровения Иоанна Богослова в творчестве Василия  
Чекрыгина  
(религиозно-философский контекст)<sup>2</sup>**

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской  
академии наук  
Россия, 117485, Москва, ул. Бутлерова, д. 2, корп. 2, кв. 133  
E-mail: [a-gacheva@yandex.ru](mailto:a-gacheva@yandex.ru)  
Тел.: +7-495-335-43-48, +7905-758-43-54

**Аннотация:** Трактровка апокалипсической темы в творчестве художника В.Н. Чекрыгина находит отчетливые параллели в русской религиозно-философской традиции. Чекрыгин выдвигает на первый план не «отрицательные» образы Откровения, а те, что связаны с идеей преображения, «нового неба и новой земли».

**Ключевые слова:** В.Н. Чекрыгин «Откровение Иоанна Богослова» эсхатология преображение

Gacheva Anastasia Georgievna

**The images of the “Book of Revelation” in the art of Vasily Chekrigin  
(religious and philosophic context)**

Institute of World Literature of the Russian Academy of Science.  
Russian Federation, Moscow, 117485 Butlerova street, 2-2-133.  
E-mail: [a-gacheva@yandex.ru](mailto:a-gacheva@yandex.ru)  
Tel.: +7-495-335-43-48, +7905-758-43-54

**Annotation:** The interpretation of apocalyptic theme in the works of the artist, V. N. Chekrigin, has distinctive parallels with the Russian religious and philosophic tradition. Chekrigin mainly emphasizes not the negative images of the “Book of Revelation”, but those ones which are closely connected with the idea of transfiguration, resurrection, the “new sky and new earth”

**Ключевые слова:** V.N. Chekrigin «Book of Revelation» eschatology transfiguration

«Художник-духовидец», «огромный синтетический талант», «предтеча-зачинатель» творчества будущего [1. С. 132], «апостол большого искусства» [15. С. 8]. В таких восторженных тонах отзывались современники о

---

<sup>1</sup> Гачева Анастасия Георгиевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

<sup>2</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) в ИМЛИ РАН.

художнике Василии Николаевиче Чекрыгине (1897–1922). По складу мысли, по пониманию сущности творчества и его предельных заданий Чекрыгин близок той линии русской религиозной философии, которая стремилась к оправданию человека и истории, к преодолению разрыва между «храмовым» и «внехрамовым», к литургизации культуры и жизни. Его духовные собратья — Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев. Они выдвигали Логос и культуру, в которой действует Логос, как силу, противостоящую энтропии, рассматривали текущее в перспективе Преображения: человечества — в Богочеловечество, мира — в Царство Христово.

Характерная черта художественного мышления В.Н. Чекрыгина — способность увидеть за образом Первообраз. С одной стороны, эта черта питалась пристальным вниманием художника к церковному искусству, к метафизике русской иконы (икона для Чекрыгина — знамение Царствия Божия, духоносной материальности, противостоящей хаотической, смертной стихии, ее «темой служит образ во всей ясности очищенной плоти» [14. С. 219]). С другой — причастностью к русской литературной и религиозно-философской традиции, утверждавшей «реализм в высшем смысле», где сущее неразрывно связано с должным, бытие — с благобытием.

Творческое внимание В.Н. Чекрыгина к канонам русского церковного искусства, ориентация на язык иконы и фрески определили особое положение художника внутри авангарда. Общаясь 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 г., Чекрыгин был совершенно самобытен и неповторим в том, что выходило из-под его кисти или карандаша. И футуризма художник в конечном итоге не принял именно за разрыв с традицией, за обособляющую тенденцию, шедшую вразрез с его собственным предчувствием синтетического искусства будущего, которое органически сплавит созидательные элементы европейского и русского искусства. Его работы первой половины 1910-х гг. вбирают в себя впечатления от Гойи, Эль-Греко, Сезанна, Курбе: их открытия он прививает на русскую почву, соединяет их с религиозно-философскими исканиями своих современников. В 1913 г. под впечатлением Эль Греко пишет картину «Взыскующие Града» — своего рода отклик на волну богоискательства, которую породил Серебряный век, сопровождая ее следующим комментарием: «Истомленные ищут нового града Иерусалима <...> Драматический колорит. Автор искал новых путей выражения» [13. С. 231].

В напряженном «взыскании Града» история сопрягалась с эсхатологией, понятой активно-творчески [2. С. 227–228]. Самый текст «Откровения», в финале которого возникал образ Нового Иерусалима, прочитывался Н.Ф. Федоровым, В.С. Соловьевым, Н.А. Бердяевым, С.Н. Булгаковым, А.К. Горским, Н.А. Сетницким, В.Н. Муравьевым как

пророчество о «превращении вселенной из хаоса, к которому она идет, в космос, т. е. в благолепие нетления и неразрушимости» [10. Т. 2. С. 231]. В полемике Константина Леонтьева и Достоевского о «всемирной гармонии» они решительно заняли сторону второго. Их вдохновляли не образы «разрушения» и катастрофы: Великого Вавилона, блудницы на звере, как бы подтверждавшие суровую правду Леонтьева: «И больше ничего не ждите — сказано ведь, что все здешнее должно погибнуть» [6. С. 189], но образы пресуществления материи, обуздания смертных, стихийных сил, всецелого обновления твари: «побелевшие нивы», «тысячелетнее Царство», река воды живой и плодоносящего древа жизни, гусяры, стоящие на «огнестеклянном море» и поющие «песнь Моисея, раба Божия, и песнь Агнца» (Откр. 15, 2). Более того, эти образы намечали для них созидательный вектор истории, поворачивающей на Божьи пути, становящейся «работой спасения» [3. С. 136–139, 461–516]. Рождалась «активная апокалиптика» [4. С. 105; 7. Т. 1. С. 501; 9. С. 193–234], требующая творческого соучастия человечества в созидании Нового Града.

В том же ракурсе воспринимает «Откровение...» и Василий Чекрыгин. Начиная с ранних работ и до графики 1921–1922 гг. он акцентирует светлый, пасхальный лик христианства, неразрывный с любовью к земле, по Которой прошел Христос, Спаситель и Воскреситель, возвещая ее облечение в новые, божественные одежды. При всей своей увлеченности высоким спиритуализмом Эль Греко, русский художник болеет душой за бытие, за живую плоть мира, чаёт ее просветления и преображения. Потому так дороги ему фрески и иконы Рублева, акварели Александра Иванова: и те и другие являют образ мира, пронизанного фаворским сиянием, материи, претворенной в Богоматерию. И в работах Чекрыгина 1913 г. «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 ввысь, 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 писал 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 пререзают 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.

Диптих «Души» (1914–1915) — своего рода финальная точка духовно-телесной метаморфозы, обозначенной картинами «Три фигуры» и «Претворение плоти в дух». «Смерти празднуем умерщвление, адово разрушение, иного жития вечного начало»: тропарь из канона Пасхи — своего рода образно-смысловой эпиграф к диптиху «Души», пасхальный смысл которого подчеркивают золотисто-красные, оранжево-желтые и белые тона. Души здесь оформлены, телесны, но это не стреножающая земная телесность, а обоженная, опрозраченная телесность «нового неба и новой земли».

Сердечное боление за бытие, зосимовская любовь «ко всему созданию Божию» [5. Т. 14. С. 289], попечение о твари, что «стенает и мучится» в тисках смертного и жестокого мира, — камертон творчества Чекрыгина. Еще в детстве на стенах и на полу мелом или карандашом он изображал лошадей и собак — тех, что всего ближе и преданнее человеку, тех, в ком искра сознания теплится под покровом покорной животности, чая грядущего пробуждения. В первые годы учебы в Москве, написал несколько «Зимок с лошадками» (1910–1911), вводя в пейзажи, исполненные левитановской душевности, образ «коняшки». «Лицо коня прекрасней и умней. / Он слышит говор листьев и камней...» Н. Заболоцкий напишет эти слова в 1926 г., когда Чекрыгина уже не будет в живых. Но Чекрыгину были известны картины другого знаменитого авангардиста Павла Филонова: «Мужчина и женщина» (1912–1913), «Святое семейство» (1914), «Масленица» (1913–1914), «Пир королей» (1913), с которых смотрят очеловеченные лики коней и коров. Обоих художников при всей разности творческих манер объединяла просветленная любовь к «меньшой твари», склонение перед ее терпеливой и мудрой кротостью.

В рисунках Чекрыгина первой половины 1910-х гг., иллюстрациях 1913 г. к книге В. Маяковского «Я» («Коленопреклоненный ангел», «Старец, благословляющий зверей»), проступают контуры совершенного, благого строя вещей, который должен воцариться на «новой земле» и о котором так пророчествует Исая: «Вол и ягненок будут пастись вместе, и лев, как бык, будет есть солому» (Ис. 65, 25). В этом новом порядке природы отсутствует рознь, насилие, вытеснение, но царствуют любовь, братотворение и родство.

Впрочем, образ обоженного, просветленного мира очень скоро подвергся трагическим испытаниям. Сначала война, потом революция явили всю неизмеримость разрыва наличной реальности, погрузившейся в *bellum omnium contra omnis*, и подлинного, Божеского лика мира. «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» [11.

С. 461], — этими словами в трактате «О Соборе Воскрешающего Музея» (1922) обозначит Чекрыгин ложь и ужас человекоубийства. Автопортрет, сделанный на фронте, изображает художника сидящим за столом, на котором разложено «Дело об убитых». А в 1920 г., в разгар Гражданской войны, прессованным углем он создает серию рисунков «Расстрел» — потрясающий по экспрессии памятник зверю жестокости в душе человека. Мягутся у «стенки» приговоренные, беспредельный ужас в каждом движении, лица искажены ненавистью и отчаянием. Женщины жалобно сгрудились на земле в ожидании смертельного залпа. В линиях их обнаженных фигур, плавных, мягких, округлых, напоминающих и об античности, воспевавшей гармонию и совершенство человеческой формы, и о женских образах Возрождения, — красота одухотворенной телесности и одновременно ее хрупкость и беспомощность перед убивающей мощью железа.

Апокалипсические образы «гладей и пагубей», которые обрушиваются на человечество, в междуособии попирающее заповедь о любви, предстают в серии графических рисунков Чекрыгина «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.

Картины естественных бедствий соседствуют в мире художника с картинами нравственной деградации. Ибо 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 действует бесстыдное «Хлеба и зрелищ!» Отяжелевшая душа, дух, утративший крылья, не способен 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 *времяпрепровождение*, та жизнь «в свое пузо» (формула Достоевского), которая, с точки зрения Чекрыгина, есть величайшее поношение человека. Этот цикл вместе с серией рисунков «Оргии» (1918) рисует апокалипсический образ Вавилона, сделавшегося «жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу» (Откр. 18:2). А в цикле иллюстраций к своему религиозно-философскому трактату «О Соборе Воскрешающего музея», написанному под впечатлением идей Федорова, Чекрыгин помещает рисунок, изображающий «Всемирную выставку», мир торгово-промышленной цивилизации, живущей языческим «*carpe diem*». В центре рисунка — образ обнаженной женщины, застывшей в похотливой, вызывающей позе. За ним отчетливо прочитывается падший, дьявольский первообраз: «блудницы на звере», который в Откровении соединяется с образом Вавилона.

Энергиям розни, вырвавшимся на поверхность истории в годы Первой мировой, а потом Гражданской войны, сам художник противопоставлял волю к преображению, к религиозному собиранию мира, считая искусство,

особенно искусство фрески, важнейшим проявлением этой созидательной воли. В 1920 г. он работал над проектом стенописи «Бытие», а в 1921–1922 г. сделал сотни рисунков к росписи Собора Воскрешающего музея, в которых символически запечатлел федоровскую идею активного христианства. А когда ИЗО Наркомпроса заказал ему плакат «Долой неграмотность!», создал композицию, прямо возводившую заданную тему к христианскому первообразу: в центре плаката — светящаяся фигура с ангельскими очертаниями, вверху — раскрытые книги, на которые льются лучи из высшего, Божественного источника, внизу — люди, молитвенно обращенные к свету истины... Фактически это был не плакат, а икона-картина. Не «Долой неграмотность!», а «Свет Христов просвещает всех!» — такую надпись следовало поставить над ней. В символике активно прочитывался эсхатологический смысл. В раскрытых книгах угадывался образ тех апокалипсических книг, которые, согласно Откровению, будут раскрыты в финале времен и по которым будут судиться все жившие.

У позднего Чекрыгина (если можно так определять творчество мастера, погибшего в возрасте 25 лет) достигает максимальной силы и напряжения стремление к преодолению разрыва между искусством и жизнью, творчеством и бытием, одушевлявшее художественные и эстетические искания творцов эпохи Серебряного века, представителей религиозно-философского возрождения. На волне этих исканий в конце 1921 г. создается «Маковец», творческое объединение «Искусство — жизнь», стоявшее на идее синтеза искусств. В программном предисловии «Наш пролог», открывавшем первый выпуск журнала «Маковец», звучала мысль Чекрыгина о «большом, целом, монументальном искусстве», которое не может быть создано «усилиями одиночек», но есть выражение «общего духа и твердых традиций» [8. С. 4]. После чтения «Философии общего дела» Федорова эта мысль кристаллизовалась в замысле росписи «Воскрешающего Музея-Храма, Школы» [12. С. 195]. В 1921–1922 гг. Чекрыгин напряженно работает над этим грандиозным проектом. Используя технику прессованного угля, делает сотни рисунков, 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» [10. Т. 1. С. 136].

Параллельно эскизам к будущей росписи Чекрыгин работает над художественно-философским сочинением «О Соборе Воскрешающего Музея». Написанное ритмизованной прозой, оно заставляет вспомнить и Псалмы Давида, и «Песнь Песней», и «Экклезиаст», и богослужебную, литургическую поэзию. Содержательно же напрямую соотносится с «Откровением». Чекрыгин дает свой вариант эсхатологии спасения, соработничества человечества Богу в деле преображения мира в «Рай», в «благолепие нетления и неразрушимости». Фактически он следует Достоевскому, Федорову, Сетницкому, выделявшим в «Откровении» два

ряда образов: апостасийной истории и истории, ставшей преображающим, воскресительным деланием. С одной стороны, рисует образ скудного и смертного бытия, в котором действуют и естественные силы природы, и деструктивные силы самого человека. С другой — созидает «великий план обновления мира и победы над болезнью, уродством, злобой и разрушением небесных земель» [11. С. 463]. Сквозь всю поэму проводит тему преображающего, житнетворческого искусства, что призвано сменить «несовершенное искусство» настоящего, способное создавать лишь призраки жизни. Созидает 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 вселенной — жилище разумных духов» [11. С. 480]. При этом, если для таких творцов, как Н.А. Бердяев, Вяч. Иванов, А.Н. Скрябин, сам теургический акт выстраивался по образу и подобию эсхатологической катастрофы, где небо свивается как свиток и в мировом пожаре без остатка сгорает объятая грехами земля, то для Чекрыгина, следующего активно-христианским взглядам Федорова, 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, является в Откровении в последних двух главах. У Чекрыгина, как художника-мыслителя, полнота совершенства запечатлена в образе Пресвятой Троицы. С самых первых своих шагов в искусстве он считал Троицу средоточием той духоносной, благой красоты, которая космизует бытие, возводит его к совершенству. После знакомства с идеями Федорова, раскрывавшего в Троице Божестве «образец единодушия и согласия животворящего» [10. Т. 3. С. 70], Чекрыгин прозревает в Троице не только закон красоты, но и закон любви. Неслиянно-нераздельная связь Божественных Лиц становится для него средоточием всеединства. «Все стоит в Троицестве, Святой Троицей» [14. С. 219], — записывает он в заметках, названных по-паскалевски: «Мысли».

И еще одна тема напрямую сближает Чекрыгина с наследием русских христианских мыслителей. Это тема апокатастасиса, всеобщности спасения, которую они противопоставляют «букве» исторического христианства, предполагающего повоскресное разделение человечества на спасенных и навеки отверженных. В 1912–1913 гг. художник пишет картину «Ад», в центре которой — фигура в зеленом с воздетыми горе руками: моление о милосердии, о спасении падших и проклятых. Светлый, пасхальный лик христианства, которое торжествует над адом и смертью и милосердно к погибающему человеку, является в диптихе «Души» (1914–1915), в серии рисунков «Воскрешение», наконец, в одной из последних картин художника — «Смерть моего брата Захария» (1922), где образ (плач матери

над мертвым сыном) возведен к Первообразу: сцене Оплакивания Христа, изображавшейся в течение многих веков и западным искусством, и русской иконописью. «Личное “выборное” бессмертие», «вера Гете», Чекрыгину чуждо, ибо лишено «великой любви» [14. С. 224]. Ход его мысли близок Федорову, Соловьеву, Бердяеву, для которых вопрос о преодолении ада есть вопрос ответственности праведников за грешников, вопрос о мере и силе их любви, о высоте их собственного нравственного сознания: «Рай невозможен для меня, если близкие мои, родные мне или даже просто люди, с которыми мне приходилось быть вместе в жизни, будут в аду. <...> Нравственное сознание началось с Божьего вопроса: “Каин, где брат твой Авель?” Оно кончится другим Божьим вопросом: “Авель, где брат твой Каин?”» [2. С. 237].

#### Список литературы и источников:

1. Бакушинский А. В пути к великому искусству // Жизнь. — 1922. № 3. — С. 132–135.
2. Бердяев Н.А. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики. — М.: Республика, 1993. — 383 с.
3. Гачева А.Г. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров: Встречи в русской культуре. М., 2008 — 576 с.
4. Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. — М.: Раритет, 1995. — 448 с.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Т. 14. — Л., 1976. — 512 с.
6. Леонтьев К.Н. Собр. соч.: В 12 т. — Т. 8. — М., 1912.
7. Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2011.
8. Наш пролог // Маковец. — 1922. № 1. — С. 3–4.
9. Сетницкий Н.А. Избранные сочинения. — М.: РОССПЭН, 2010 — 736 с.
10. Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. — М., 1995–2000.
11. Чекрыгин В.Н. О Соборе Воскрешающего Музея // Н.Ф. Федоров: pro et contra. Кн. 2. СПб., 2008. С. 450–482.
12. Чекрыгин В.Н. Из переписки с М.Ф. Ларионовым // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. — М.: Издательство «РА», 1995. — С. 187–195.
13. Чекрыгин В.Н. Картины. Цит. по комментариям Н.И. Харджиева к воспоминаниям Л.Ф. Жегина о В.Н. Чекрыгине // Панорама искусств. — Вып. 10. — М., 1987. — С. 230–232.
14. Чекрыгин В.Н. Мысли. 1920–1921 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. С. 218–229.
15. Шапошников Б. Апостол большого искусства. Воспоминания о В.Н. Чекрыгине // Маковец. Журнал искусств. — 1922. № 2. — С. 8–10.