

**СТАТЬЯ А.В. БАКУШИНСКОГО «ВЫСТАВКА
ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.Н. ЧЕКРЫГИНА» В ЖУРНАЛЕ
«РУССКОЕ ИСКУССТВО» КАК ОСНОВА ДЛЯ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ**

Дарья В. Слеп

*Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова,
журнал «Русское искусство», Москва, Россия,
dadysik7@yandex.ru*

Аннотация

В статье предпринят анализ художественных аспектов творческой деятельности В.Н. Чекрыгина на основе статьи А.В. Бакушинского «Выставка произведений В.Н. Чекрыгина в журнале «Русское искусство» (1923). Автор обращает внимание на специфику исследовательского подхода критика в определении индивидуального стиля художника, связанную с отражением социокультурных явлений времени, с характером процесса его работы над серией рисунков «Воскрешения мертвых» и обоснованием проблематики существования противоречивых стилистических тенденций в данных произведениях.

Ключевые слова: художественная критика, журнал «Русское искусство», В.Н. Чекрыгин, А.В. Бакушинский

Для цитирования: Слеп Д.В. Статья А.В. Бакушинского «Выставка произведений В.Н. Чекрыгина» в журнале «Русское искусство» как основа для искусствоведческого осмысления // *Academia*. 2023. №3. С. 318 — 325. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-318-325

**THE ARTICLE BY A.V. BAKUSHINSKY,
“EXHIBITION OF WORKS BY
V.N. CHEKRYGIN”, IN THE MAGAZINE
“RUSSIAN ART” AS THE FOUNDATION FOR
ART HISTORICAL INTERPRETATION**

Daria V. Slep

*Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov,
magazine “Russian Art”, Moscow, Russia,
dadysik7@yandex.ru*

Abstract

The article undertakes an analysis of the artistic aspects of V.N. Chekrygin's creative activity based on the article by A.V. Bakushinsky, “Exhibition of works by V.N. Chekrygin”, in the magazine “Russian Art” (1923). The author highlights the specificity of the critic's research approach in defining the artist's individual style, linked to the reflection of socio-cultural phenomena of the time, the nature of the artist's process in creating the series of drawings “Resurrection of the dead” and the substantiation of the problematic nature of coexisting contradictory stylistic tendencies in these works.

Keywords: Art criticism, magazine the “Russian Art”, V.N. Chekrygin, A.V. Bakushinsky

For citation: Slep, D.V. (2023), “The article by A.V. Bakushinsky, “Exhibition of works by V.N. Chekrygin”, in the magazine “Russian Art” as the foundation for art historical interpretation”, *Academia*, 2023, no 3, pp. 318 — 325. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-318-325



Илл. 1. Чекрыгин В. Н. Воскрешение мертвых. 1922. Холст, масло. 79,4 × 89,1. Музей современного искусства, Салоники, Греция.

Обращение к художественной критике как отдельной области искусствоведения позволяет посмотреть на тот или иной предмет исследования под другим углом, обогащая тем самым наши знания по истории искусства XX века. Так, на примере статьи А. В. Бакушинского о творчестве В. Н. Чекрыгина открывается возможность через призму критической мысли сформировать представление о восприятии его художественного наследия и первой попытке научного осмысления творческого пути Чекрыгина в контексте развития современного ему искусства.

Несмотря на то, что статья критика с позиции устоявшихся научных принципов современного нам искусствознания не представляет собой целостного систематического подхода в исследовании, в ней рассматриваются важные темы, связанные с определением индивидуального стиля Чекрыгина, с отражением в них социокультурных явлений общественности, со спецификой процесса работы над эскизами и проблематикой внутренних противоречий художника, основанных на поиске идеальной художественной формы.

Знакомство Бакушинского с художником, вероятно, произошло на первой выставке объединения «Союза художников и поэтов „Искусство — жизнь“» (позднее — «Маковец», 1921–1926 гг.), главой и идейным вдохновителем которого был Чекрыгин. Общий тон экспозиции задавали его рисунки — около 150 композиций, исполненных прессованным углем или графитом и созданных в период с 1919 по 1922 год. О том, что событие вызвало особый резонанс в московской культурной среде того времени, свидетельствует значительное количество критических очерков и газетных заметок, опубликованных в периодической печати 1920-х годов.

В частности, в 1922 году была опубликована первая статья Бакушинского в московском журнале «Жизнь», посвященная творческой деятельности Чекрыгина, из которой мы узнаем о посещении им выставки и о личных беседах с художником. Сама статья вышла позднее, после смерти Чекрыгина. Но основной ее текст, написанный по воспоминаниям критика, основан на живых, ярких наблюдениях с выставки. «Его (Чекрыгина — прим. авт.) рисунки-эскизы, — писал Бакушинский, — как сотни чудесных люков, позволяют вам созерцать становящееся чудо. И вами невольно овладевает приковывающий страх. С первых же впечатлений вы во власти видения. Первые моменты — моменты инстинктивной самозащиты, вы хотите уйти, оторваться. Вам тяжело, не по-земному тяжело. И — не можете» [Бакушинский 1922, с. 8].

Через год в журнале «Русское искусство» вышла статья, посвященная уже посмертной выставке Чекрыгина, организацией которой руководил сам Бакушинский. Данная статья характеризуется более обстоятельным подходом искусствоведа к стилистическому анализу и идейному содержанию произведений художника. Ему же принадлежит вступительная статья в каталоге, выпущенном к выставке графика.



Ил. 2. Обложка Каталога выставки произведений В. Н. Чекрыгина. М., Государственная Цветковская художественная галерея. 1923.

Необходимо также отметить специфику концепции журнала «Русское искусство», а также место и роль, которые отводились в нем статье Бакушинского. Первостепенную роль в осуществлении заявленных установок журнала играло, прежде всего, необходимое возрождение интереса к достижениям станковой живописи, социальное бытование которой на некоторое время вышло из поля зрения искусствоведов и критиков, затерявшись на фоне яркого расцвета массовой коммерческой культуры во всех ее разнообразных проявлениях. Объявленный призыв к «здоровому возрождению картины» издательство журнала реализовывало за счет публикаций монографических статей о художниках-станковистах Петрове-Водкине, Кончаловском, Фальке, Павле Кузнецове, а также о мастерах рисунка и графики — Нарбуте, Фаворском и Чекрыгине. Такой круг художников обуславливался, по мнению сотрудников журнала, преобладающим в их творчестве тяготением к традициям прошлого — к сохранению «заветов древнерусской иконописи и уроков французского мастерства».

По сравнению с другими, статья Бакушинского небольшого объема, всего в шесть страниц, но в ней рассматриваются важные аспекты художественной деятельности Чекрыгина. Основное внимание сосредоточено на исследовании стилистической специфики и философско-религиозного контекста серии эскизов фрескового цикла «Воскрешение мертвых» (1921–1922) для несуществующего храма. Они представляли собой визионерско-пророческие композиции с динамически-хаотичным движением масс человеческих тел, с ритмической игрой света и тени, способствующей созданию экспрессивно-эмоционального образа. Необычная тематика данных работ была связана с увлечением Чекрыгиным философией «всеобщего дела» религиозного мыслителя и основоположника русского космизма Н.Ф. Федорова. Несмотря на то, что Бакушинский обошел вниманием имевшее место влияние учения философа на художника, но через призму творчества Чекрыгина и своего личного мировоззрения им была точно схвачена главная нравственно-религиозная мысль Федорова — идея общечеловеческого движения к преображению и созданию истинного мира.

В соответствии с данной концепцией на искусство была возложена особая роль в становлении нового порядка мироздания. «Художественное произведение, утверждал философ, есть проект новой жизни» [Федоров 1982, Т. II, с. 495]. Для достижения подобной цели большое значение он придавал синтезу всех видов искусств (и синтезу науки и искусства), объединившихся в храме-музее «внеземного» масштаба. Нравственно-этическая цель данного учреждения заключалась в следующем: «Музей и храм премудрости,



Ил. 3. Обложка журнала «Русское искусство». М., Творчество. 1923 №1.

т.е. храм Софии с храмом Афины или муз, будет скрижалю, на коей начертается план, или проект, всеобщего воскрешения и, таким образом, сделается всенародным иконописным университетом» [Федоров 1982, Т. I, с. 254]. И далее Федоров пишет: «Тогда обязательное посещение каждым этого святого места просвещения будет иметь смысл завершения, запечатления образования, замены кругосветного или всесветного путешествия; побывать там — значило бы побывать везде...» [Федоров 1982, Т. I, с. 254].

Чекрыгин, глубоко и искренне восприняв учение Федорова, грезил о буквальном создании подобного храма-музея с обширной программной росписью. К сожалению, замысел его остался только на бумаге, в виде серии эскизов «Воскрешения», комментарии к которым им были изложены в его теоретическом труде «О соборе Воскрешающего Музея». Из него мы узнаем о двойственном начале в трактовке художником предполагаемой высшей институции: «Воскрешающий музей, по Чекрыгину, — храм, орган, видящий продолжающееся строение мира, а вместе с тем и падение, гибель его, — обратит силу земного воинства в небесное — орудие действия музея регулятора (метеорического и космического процесса)» [Чекрыгин 2008, с. 475]. В единстве труда, нацеленного на искоренение «раздора, бурь, грозы вселенной» [Чекрыгин 2008, с. 471], главным назначением искусства становится воссоздание «истории в совершенстве» [Чекрыгин 2008, с. 471] в форме новой архитектуры.

Увлеченный идеей всеобщего спасения, Чекрыгин в визуальных формах стремится передать открывшиеся ему откровения апокалипсических видений, проникнутых подлинными психологическими переживаниями. В его рисунках, пишет Бакушинский, нашли свое «выражение и великая смертная боль ощущения совершившихся, а также неизбежно грядущих катастроф, и великая радость предчувствия нового неба и новой земли, — нового человека в новых, еще невиданных доселе, отношениях общественных и космических» [Бакушинский 1923, с. 16]. Однако, по мнению Е.Б. Муриной, существовало отличие во взгляде на представление процесса «воскрешения мертвых» и преобразования материи в трактовке Федорова и Чекрыгина. Идея о спасении в понимании художника



Ил. 4. Чекрыгин В. Н. Фрагмент фрески «Воскрешение мертвых». Эскиз. 1921. Бумага, прессованный уголь. 48,4 × 38,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

претерпевала изменения. «Он провоцировал видеть в мире не обычное отражение ужасов бытия, потому что никакие утопические упования не способны трансформировать реальность страха и страдания в торжествующую радость воскрешения» [Мурина 2005, с. 44].

Интересна и следующая мысль Бакушинского о примирении «взаимоотношения личного и общечеловеческого, человеческого и космического» [Бакушинский 1923, с. 16] в творчестве художника. «Жизнь», по Чекрыгину, — пишет Е. Б. Мурина, — понятие всеохватное, космическое, включающее Дух и материю — природу, мир человеческих страданий и страстей, религиозных представлений и устремлений к Будущему, смерть и бессмертие» [Мурина 2005, с. 34].

Бакушинский был уверен в том, что искусство Чекрыгина восходит к «видению творческого первообраза» [Бакушинский 1923, с. 16], о чем свидетельствуют его небывалое воображение и невероятная трудоспособность, особенно проявившаяся в последние месяцы жизни. «Образы, однако, — вспоминает критик, — настолько крепко держали в своей власти художника, что бывали дни, когда он, набрасывая до пятнадцати-двадцати вещей подряд, приходил в состояние полного физического изнеможения» [Бакушинский 1923, с. 16]. Обобщая свои ранние размышления, Бакушинский приходит к выводу о существовании преемственности одновременно и традиций классического искусства, и противоположных неклассических форм примитивного, «родового», которое стало преобладать над личным. «Личность стала лишь орудием стихийного» [Бакушинский 1923, с. 17]. И не эта ли агония стала причиной столь ранней кончины художника, чья душа, как пишет критик, пламенела от «давно не виданного света» [Бакушинский 1923, с. 17] и в конце концов быстро угасла.

Отмеченное Бакушинским примитивное, «родовое» начало в искусстве Чекрыгина можно также рассматривать как наглядное воплощение федоровской идеи единения людей, которая, как он считал, присутствовала во всех культурах древних народов. Древние статуи, первые скульптурные произведения показывали умершего строго в «вертикальном положении» [Семенова 1990, с. 196] как живого, воскресшего, способного



Ил. 5. Чекрыгин В. Н. Воскрешение мертвых. 1922. Холст, масло. 71 × 54. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

присутствовать в мире живых, но в нечеловеческом обличи. Подобные погребальные обычаи служили укреплению родственных связей, были неотъемлемой частью их жизни. Современное общество, по мнению Федорова, окончательно разорвало связь с прошлыми традициями и устоями. И если современные исследователи по большей части обращают внимание на родство судеб Чекрыгина и Федорова, в жизни которых личные трагедии сформировали драматическое мироощущение [Мурина 2020, с. 397; Семенова 1990, с. 204], то Бакушинский в душевном надрыве художника находит в первую очередь протест против кризисного состояния искусства XX века, связанного с отрицанием классической эстетики и установлением господства философии авангарда. «В нас самих, — отмечает критик, — в противовес грозному засилью интеллектуальной культуры, механистически-мертвой в своем отношении к миру и бытию, растет жажда непосредственного, наивно простого приятия жизни». И далее добавляет: «Мы страстно хотим обращения его (современного искусства — прим. авт.) к первоисточкам творческого акта в его основной, синтетической данности»¹. Чекрыгин, в свою очередь, писал об этом так: «У нас три года тому назад у некоторых появилась сильная тоска по реализму, заговорили о Рембрандте, о здоровой объективной живописи, но для реализма видно тоже, как и у французов, „кишка тонка“. Остальные, те с неослабной энергией продолжают строить кубы» [Мурина 2005, с. 34]. Подобные размышления разделяли многие его друзья-художники, поэты, философы, что привело их к идее создания объединения «Маковец», пропагандировавшего возврат к традициям классического искусства, следования «объективному художественному созиданию» [Наш пролог 1922].

Рассуждая о природе художественного стиля, Бакушинский отмечает интересную специфику сложившегося творческого пути Чекрыгина, развитие которого началось с увлечения и подражания авангардным течениям европейской школы живописи — Сезанну, итальянским кубофутуристам, а в итоге сменилось влиянием классического искусства в лице Эль Греко, Рембрандта и Гойи. И недаром образному строю рисунков художника, отмечает критик, присущи приемы и мотивы барочной живописи. В них есть и «диагональное распределение масс и силовых отношений, характер ракурсов, способ организации глубинного пространства, заполненного не объемами, а полупрозрачной массой светотени, мерцающей и неуловимой» [Бакушинский 1923, с. 18], и создание эмоциональных контрастов — от «мучительных почти до грани безумия» до «светлых и ясных в своем чистом и простом разрешении» [Бакушинский 1923, с. 15]. Еще в первой

¹ Бакушинский А. В. Выставка произведений В. Н. Чекрыгина // Русское искусство. 1923. №2–3. С. 16.

статье Бакушинским было подмечено это удивительное духовное родство Чекрыгина с искусством старых мастеров: «Ближе всего он к Рембрандту последнего периода, эпохи полного развеществления материи в свете. Созвучен он и Гойе в трагическом напряжении, в больном, мучительном терзании себя и зрителя тяжкими кошмарами-видениями» [Бакушинский 1922, с. 8].

При этом в графическом цикле «Воскрешение мертвых» присутствуют и парадоксально противоположные черты, не характерные для искусства барокко — «фронтальность», «симметрическая уравновешенность масс правой и левой стороны» композиции, отказ от «дематериализации» [Бакушинский 1923, с. 18], а также, можно добавить, и от барочного эффекта экзальтированности. Критик усматривает в этом тяготение художника к формам византийского и древнерусского искусства. Подтверждением данному тезису служат слова самого Чекрыгина: «Выше Андрея Рублева художника, живописца я не знаю. Его произведения — всегда неожиданная величайшая мудрость человеческого духа» [Чекрыгин 2005, с. 222–223].

В желании примирить эти два противоположных полюса — пространственный иллюзионизм барокко и плоскостный стиль фрески — скрывалась, по словам критика, «внутренняя драма художника» [Бакушинский 1923, с. 18], главная проблематика его искусства. Ко второй «форме» [Чекрыгин 2005, с. 228], тяготеющей к специфике монументальной фресковой живописи, Бакушинский относит живописные композиции Чекрыгина, а к первой — серии графических эскизов, в которых заметно преобладают черты западноевропейской живописи XVII века.

О неудовлетворенности и трудностях, испытываемых в процессе поиска более простой и легкой формы в живописи, писал сам художник, осознававший некую ограниченность экспрессивных экспериментов в графике. Примером нахождения «новой формы», по мнению Бакушинского, стали самые поздние живописные работы фрескового цикла «Воскрешение мертвых». В них Чекрыгин смог достичь «гармоничного соотношения архитектурной и живописной целостности» [Бакушинский 1923, с. 20]. Так, например, в обоих вариантах композиций «Воскрешения мертвых» (1921 г., ГТГ, и 1922 г., Государственный музей современного искусства, Коллекция Георгия Костаки. Салоники, Греция) появляется статичность и некоторая упорядоченность форм. Широкие цветовые плоскости абстрактного фона позволяют сконцентрировать наше внимание на главных явлениях, ярких акцентах. Формы тел и черты лиц смело прорисовываются контрастной линией, выделяющей силуэты фигур. И в то же время в стилистике живописных композиций нарушается целостность и чувство монументальности, которые присутствовали в предыдущих сериях рисунков.

Раскрываемая Бакушинским проблематика возможных истоков формирования образов Чекрыгина позволяет расширить наше представление о двойственной природе стиля художника, о его попытке преодоления внутренних противоречий. В ходе своего исследования критик приходит к выводу, что причина возникновения противоречивых тенденций заключалась в попытке примирения западноевропейских и отечественных художественных традиций. Данный подход к решению поставленной проблематики в современном искусствознании не получил своего развития. И хотя Е. Б. Мурина уделяет достаточно внимания указанной стилистической «дихотомии» Чекрыгина [Мурина 2005, с. 45], но с подобного ракурса произведения художника в истории искусства не освещались.

В невероятном всплеске созидательной, творческой энергии Чекрыгина критик усмотрел черты примитивного, «родового», но высокодуховного проявления, а именно возвращение искусства к его первоистокам. Немаловажную роль в формировании художественного видения Чекрыгина также сыграло состояние отечественного послереволюционного искусства — как справедливо отметил критик Л. Р. Варшавский, «искусства на перепутье» [Варшавский 1923, с. 5].

Бакушинский восторженно писал: «В хмурых сумерках современного искусства творчество В. Н. Чекрыгина — явление неожиданное и исключительное. Оно поражает яркостью, силой, внутренней напряженностью, давно невиданной органичностью своего лица» [Бакушинский 1923, с. 15]. Под воздействием ли философской мысли Федорова, или через личное мироощущение художника в его произведениях, по словам критика, смогла отразиться «страдающая душа современного человечества» [Бакушинский 1923, с. 16].

Литература

1. Бакушинский 1922 – Бакушинский А. В. В пути к великому искусству // Жизнь. 1922. №3.
2. Бакушинский 1923 – Бакушинский А. В. Выставка произведений В. Н. Чекрыгина // Русское искусство. 1923. №2–3.
3. Варшавский 1923 – Варшавский Л. Р. На перепутье. К проблемам художественного сезона // Накануне (Берлин). 1923. №293.
4. Мурина 2005 – Мурина Е. Б., Ракитин В. И. Василий Николаевич Чекрыгин. М., 2005.
5. Мурина 2020 – Мурина Е. Б. Об искусстве и искусствоведении. М., 2020.
6. Наш пролог 1922 – Наш пролог // Маковец. М., 1922. №1.
7. Семенова 1990 – Семенова С. Г. Николай Федоров. Творчество жизни. М., 1990.
8. Федоров 1982 – Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. I, II. М., 1982.
9. Чекрыгин 2008 – Чекрыгин В. Н. «О Соборе Воскрешающего Музея» // Н. Ф. Федоров: pro et contra. Кн. 2. СПб., 2008.

References

1. Bakushinsky, A. V. (1922), "V puti k velikomu iskusstvu" [On the way to great art], *Zhizn*, 1922, no 3.
2. Bakushinsky, A. V. (1923), "Vystavka proizvedenii V. N. Chekrygina" [Exhibition of works by V. N. Chekrygin], *Russkoe iskusstvo*, 1923, no 2–3.
3. Varshavsky, L. R. (1923), "Na pereputie. K problemam khudozhestvennogo sezona" [At the crossroads. To the problems of the art season], *Nakanune*, [Berlin], 1923, no 293.
4. Murina, E. B., Rakitin, V. I. (2005), *Vasily Nikolaevich Chekrygin*, Moscow, Russia, 2005.
5. Murina, E. B. (2020), *Ob iskusstve i iskusstvoznanii* [About art and art history], St Petersburg, Russia, 2020.
6. "Nash Prolog" (1922) [Our prologue], *Makovets*, Moscow, Russia, no 1.
7. Semenova, S. G. (1990), *Nikolai Fedorov. Tvorchestvo zhizni* [Nikolay Fedorov. Creativity of life], Moscow, Russia.
8. Fedorov, N. F. (1982), *Sochineniya* [Essays], 2 vols, Moscow, USSR.
9. Chekrygin, V. N. (2008), "O Sobore Voskreshayushchego Muzeya" [About The Cathedral of the Resurrecting Museum], *N. F. Fedorov: pro et contra*, St Petersburg, Russia, Book 2.

Информация об авторе

Дарья В. Слеп, аспирантка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Россия; 101000, Москва, Мясницкая ул., 21; редактор журнала «Русское искусство», Москва, Россия; 119017, Москва, Лаврушинский пер., 3/8; dadysik7@yandex.ru

Author Info

Daria V. Slep, postgraduate student of the Ilya Glazunov's Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, 21 Myasnitskaya St., 101000, Moscow, Russia; editor of the magazine "Russian Art", 3/8 Lavrushinsky Lane, 119017, Moscow, Russia; dadysik7@yandex.ru