

Н. Н. Ростова

МГУ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА,
МОСКВА, РОССИЯ

Объединение «Маковец» в русской культуре¹

Аннотация. Статья посвящена творческому наследию художественно-литературного объединения начала прошлого столетия «Маковец». Автор показывает, что в основе объединения лежала идея единства русской культуры, а духовными основаниями послужили интерпретации христианской культуры. Общество строилось на принципе археоавангарда, органичного соединения прошлого и будущего, традиции и нововведений. Критикуя установку «искусство для искусства», представители «Маковца» выдвинули лозунг «Искусство — жизнь». Ведущим представителем общества был В. Н. Чекрыгин, который выступил автором общего манифеста. Он ввёл представление о целостности художественного образа, религиозной сути творца, соборном искусстве, наивном реализме, сопряжении духа и формы, живописи

¹ *Комментарий от редакции:* публикуя эту интересную с точки зрения истории отечественной культуры статью о мало изученном пока художественно-литературном объединении начала прошлого столетия «Маковец», мы вынуждены оговорить одну важную вещь. Феномен Серебряного века и очень многое из того, что с ним связано, — неоднозначное с точки зрения православной ортодоксии явление. Дело в том, что хотя многие его деятели и их идеи и были в чём-то весьма близки к Православию, связаны с ним содержательно и культурно, но в то же время они и решительно от него в каких-то важных моментах отходили, а иногда и вовсе с ним разошлись. Конечно, это надо изучать и знать, но знание об этом не должно восприниматься как апологетика — там, где оно этого не заслуживает с точки зрения ортодоксии. Наше знание должно остаться знанием верующих людей, зрячим и критическим. Поэтому и к этому важному и пока мало известному явлению из истории русской культуры начала прошлого века, состоявшемуся, согласно одному известному выражению, «около церковных стен» и поэтому тоже имеющему отношение к теме православной и околоправославной мысли в советское время, тоже надо подойти взвешенно и критически, приняв к сведению данную полезную статью, расширяющую наш кругозор, дополнив её критической ортодоксальной оценкой.

и философии. Чекрыгин вывел искусство за пределы эстетики, провозгласив, что его истинная суть заключена в преобразении мира. Ключевой идеей Чекрыгина был синтез искусств. Автор показывает, что в русской культуре эта идея понимается в свете проблемы антроподицеи, и сравнивает подход к синтезу искусств В. Чекрыгина с позицией П. Флоренского, который идейно поддерживал «Маковец». В статье показано влияние учения Н. Фёдорова на философию творчества В. Чекрыгина. Особое внимание в статье также уделяется наследию С. Романовича, Л. Жегина, Р. Флоренской. Автор приходит к выводу, что спустя сто лет ключевая идея «Маковца» о единстве культуры на основании непреходящих ценностей обретает новую силу.

Ключевые слова: философия русского искусства, В. Чекрыгин, Л. Жегин, С. Романович, Р. Флоренская, П. Флоренский, Н. Фёдоров, синтез искусств, общее дело, икона, антроподицея

Для цитирования: Ростова Н. Н. Объединение «Маковец» в русской культуре // Ортодоксия. — 2025. — № 4. — С. 122–141. DOI: 10.53822/2712-9276-2025-4-122-141

Начало XX века — время великих потрясений и надежд. Неудовлетворённость культурой, разочарование в человеке порождают самые невероятные и смелые проекты от искусства и философии по обновлению мира. Русский авангард выходит за пределы эстетики, видя в искусстве не часть культуры, но её исток, а в художнике — не мастера, но пророка и проводника в новый мир.

В 20-е годы XX века в послереволюционной России появляется одно из первых московских художественно-литературных объединений «Маковец». В него входят более 30 представителей живописи и поэзии, среди которых художники А. Шевченко, Н. Чернышев, В. Чекрыгин, С. Романович, А. Фонвизин, Е. Машкевич, С. Герасимов, В. Пестель, Л. Жегин, Р. Флоренская, К. Зефирова, И. Завьялов, Н. Синезубов, а также поэты В. Хлебников, Б. Пастернак, Н. Асеев, Н. Рудин, Е. Шиллинг, П. Антокольский, К. Большаков, Н. Ливкин. Общество изначально называлось «Искусство — жизнь», но вскоре было переименовано в «Маковец». Оно существовало в 1921–1926 годах, и за это время было

опубликовано 2 номера одноимённого журнала и организовано 3 выставки картин. Как отмечено в летописи объединения самими его учредителями, «Маковец» — «идеологическое» содружество, то есть содружество, связанное общей идеей. Суть этой идеи заключена в самом названии.

ИДЕЯ

Маковец — это холм, на котором Сергей Радонежский в XIV веке основал Троице-Сергиеву лавру. Это, как скажет отец Павел Флоренский, сердце России, её ноуменальный центр, «перво-узел истории». Лавра — «своего рода конспект бытия нашей Родины», «явление русской идеи» (Флоренский 1996: 353). Здесь русский народ осознал свою культурно-историческую задачу, здесь заложены основания русской государственности.

Флоренский пишет: «...нравственная идея, государственность, живопись, зодчество, литература, русская школа, русская наука — все эти линии русской культуры сходятся к Преподобному. В лице его русский народ сознал себя; своё культурно-историческое место, свою культурную задачу и тогда только, сознав себя, получил историческое право на самостоятельность. Куликово поле, вдохновлённое и подготовленное у Троицы, ещё за год до самой развязки, было пробуждением Руси, как народа исторического...» (Флоренский 1996: 356). Троичный храм, построенный преподобным Сергием, икона «Троица», написанная его «духовным внуком» Андреем Рублевым, — это символические призывы к единству русской земли.

Чем нас поражает «Троица»? Не сюжетом и не средствами исполнения, но «внезапно сдёрнутой пред нами завесой ноуменального мира» (Флоренский 1996: 361). Как пишет отец Павел, «среди мятущихся обстоятельств времени, среди раздоров, междоусобных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир...» (Флоренский 1996: 361).

Когда редактор журнала «Маковец» Н. М. Чернышев обратился к Флоренскому с предложением о сотрудничестве, тот, не раздумывая, согласился. Мне, ответил он, всё говорит название, я с вами. И опубликовал в первом номере свой доклад «Храмовое действо как синтез искусств», сделанный им в Комиссии по охране памятников Троице-Сергиевой лавры.

Обременённое символическим горизонтом, заданным самим названием, объединение «Маковец» ставит перед собой задачу поиска вечных смыслов. Ему надлежит стать, по выражению Флоренского, «собирателем русской культуры» (Флоренский 1996: 629). В отличие от большинства художественных проектов начала века, «Маковец» следует логике архо-авангарда (Ф. Гиренок), органичного синтеза прошлого и будущего. Сердцем «Маковца» оказывается так близкое нам пасхальное восприятие мира. В нём обретает новую силу идея преображения.

На деле общество составляли весьма разные представители культуры. Здесь были и «сезанисты» А. Шевченко и Н. Синезубов, и волшебный аквалерист А. Фонвизин, и живописец юной грации Н. Чернышев, и будущий мастер соцреализма, народный художник, автор знаменитой картины «Мать партизана» (1943–1950) С. Герасимов. В журнале мы встретим печать времени — рваные стихи, туманную прозу о расстрелах, ностальгирующую лубочную речь о житье-бытье в деревне. К примеру:

«А как после работы солнце наденет рубаху, а с огорода потащится кочан луны — клади земной поклон Богу. Легли. В алые подушки. Думает Егор, думает Андрюша, думает Марфа. В тот час воздух гнётся от человеческих дум. Покой. Тяжело, как снег, упала тьма. Одна. Другая. Третья. И долго мраком. Потом вскрикнул нетух. Как огонёк. Восвояси полетел нечисть. Стих домовой. Птицы стали склёвывать звёзды. Воздух легче, прозрачней. Тихо, холодно. Откуда ни возьми пьяное солнце прямо на земь. И еле поднимая разбитую голову, кровью залило мир. Первые закричали козлята» (Рудин 1922: 23).

Или:

«По утру копали картофель. С загорелых женщин крепясь и мускулясь скапывал круглый пот. На проснувшуюся землю, рыхлую синюю. — Должно, в такую-то Бог душу вдул. Бессмертную» (Рудин 1922: 23).

Однако, как скажет отец Павел Флоренский, дело не в «силе и слабости отдельных участников “Маковца”», а в том, что «“Маковец” занял маковец», и всякий, будь даже гений, призван с этим считаться. Что значит занять «маковец»? Это значит устремиться к живому единству культуры. Что значит считаться с этим? Это значит с необходимостью примкнуть к объединению, ибо «позиция праведного признания верховенства жизни уже занята» (Флоренский 1996: 628).

Ведущей идейной нитью, пронизывающей деятельность маковцев, оказалось христианство. Именно в Православии черпали вдохновение главные представители общества.

ДУХОВНЫЕ ОСНОВАНИЯ

Обложку первого номера журнала «Маковец» озаменовал рисунок Сергея Романовича «Возвращение блудного сына». Символически этот образ призывает искусство вернуться к своей истине и вместе с тем нас — на свою духовную родину, к нашему Отцу. По воспоминаниям Н. М. Чернышева, именно Романович предложил «Маковец» в качестве названия объединения. В первом номере журнала также был опубликован его рисунок «Снятие со креста». Тому же времени принадлежат другие работы Романовича по мотивам Евангелия, в том числе «Притча о не имеющем брачных одежд», 1921; «Блудный сын, пасущий овец», 1921; «Блудный сын в трактире», 1921. Последний образ восходит к нашему культурному архетипу, в нём выражена вся та мука и тоска по высшему миру, то отчаяние сознания, что мы встречаем в героях Ф. М. Достоевского. Образ сидящих друг против друга фигур в трактире можно назвать живописным эквивалентом беседы о Великом инквизиторе из романа «Братья Карамазовы».

Для Романовича христианские сюжеты станут основными в его более позднем творчестве 1940–1960-х годов. Он напишет целый цикл работ на евангельскую тему, находясь во внутреннем собеседовании с Николаем Ге и добиваясь от образа настоящего переживания Христа, того самого «беспощадного реализма», который он видел у своего предшественника. Небесные в своей нежности картины «Благовещение» (1950-е), «Поклонение волхвов» (1950-е), «Богоматерь в красном с Младенцем Иисусом и Иоанном» (1950-е) сменяются экспрессивными полотнами «Поругание Христа» (1950-е), «Поцелуй Иуды» (1950-е), «Возложение тернового венца» (1960-е), «Распятие» (1960-е). Апофеозом цикла являются несколько расширенных вариаций на тему «Не рыдай Мене, Мати» — оплакивают Христа Богородица, Сам Отец и ангелы («Оплакивание Матерью», 1950-е; «Оплакивание Отцом», 1950-е). В записных книжках 1940-х годов Романович отметит: «Живопись иррациональна. Она происходит из глубин (человека). Как родник бьёт из-под земли. Задача её — преобразование видимого мира (объекта) через гармонию, которая знак истины. (Работать) писать в гармонии может тот, в ком она живёт (это тайна человека)» (Романович 2011: 167). Для Романовича художник — тот, кто, покидая субъективность, откликается на зов Красоты. Формулируя свою максиму, он скажет: «Что требуется от художника? Внимание, только внимание. Но оно может возникнуть в должной степени только тогда, когда теряется рассудок и немеет язык перед

красотой, которую он хочет передать, имея её перед глазами или вспоминая пережитое. И лишь рука остаётся бестрепетной, повинувшись воле. Зачарованный, захваченный этим внутренним видением, ибо оно должно возникнуть изнутри на призыв извне, он, отрешённый от себя самого, становится свободным провозвестником соединения его Я с мировым и рождение нового мира» (Романович 2011: 165). Как художник может передать откровение? Красками. Романович, ученик М. Ларионова, уповает на цвет. Ещё в юности в письме Ларионову он писал, что жаждет возвысить человека над обыденностью, потрясти его душу цветовыми сочетаниями и пространством, организованным наподобие танца, как это делают наши храмовые росписи и иконостасы. Поздний евангельский цикл подобен цветовой симфонии. То чаемое художником сверхъестественное действие, обращённое к нашей вере, присутствует в серии перекликающихся полотен как светозарность. По символической связности и колористике его картины восходят к фреске.

Сестра Павла Флоренского художница Раиса Флоренская не только писала святые образы, делала копии древнерусских фресок и разрабатывала библейские сюжеты. Она возвела портрет к внутренней сути иконы. Серия её автопортретов представляет собой опыт художественной трансгрессии: взгляд, брошенный из времени, здесь преодолевается во взгляде, направленном из вечности. Лицо устремляется к лику. Образ внутренней жизни Флоренская возносит к образу божественного замысла о человеке («Автопортрет на красном фоне», 1920-е; «Автопортрет на коричневом фоне», 1931; «Автопортрет в синей блузке», 1932). Буквально об этом замысле Флоренская пишет красками, обращаясь к образу девушки в чёрном, ступающей в церковь («Автопортрет у входа», около 1924).

Николай Чернышев в 1954 году напишет фундаментальную книгу «Искусство фрески в Древней Руси». Художник говорил: «Задача моей жизни — найти связующее звено между грандиозным наследием древнерусского искусства и задачами сегодняшнего дня. Отнюдь не воссоздать старое, из чего получилась бы стилизация, то есть нечто отмершее, неорганическое. Но создать живое, гармоничное искусство наших дней, в которое верили бы все»². В 1970 году посмертно выйдет книга Льва Жегина «Язык живописного произведения». Над основными положениями книги Жегин работал ещё в 1920-е годы, она была вдохновлена и по предварительном завершении одобрена П. Флоренским, а в публикации вышла с предисловием

² Из дневниковых записей Н. М. Чернышева. Архив семьи художника.

Б. Успенского. Флоренский раскрыл, в чём состоит философия обратной перспективы, Л. Жегин детально расшифровал язык иконы, показывая, что в его основе лежит не примитивное, но *иное* видение мира. Через всю жизнь Жегин пронёс замысел написания картины на тему Деисусного чина. До нас дошёл графический цикл «Ряды» — это и ранние работы 1910-х годов, и поздние 1960-х годов. В частном письме зрелый мастер признаётся: «Если я жил не напрасно, то только потому, что задумал этот ряд»³. Но если в христианской традиции суть деисуса заключена в молитве (от греч. «деисис» — моление, прошение) — глядя на иконный ряд, мы видим, как предстоящие Христу заступники рода человеческого обращены к Нему в молитве, — то Л. Жегин переосмысливает ряд как образ различных ступеней постижения Бога. Христа окружают не ближайшие Богородица и Иоанн Креститель, но современники, символы и метафоры, которые будоражили мысль художника. Так, комментируя один из вариантов, Жегин пишет: «Другой разговор припоминается мне по поводу задуманного мной ещё в 1917 году “Десятиобразного ряда” с центральной фигурой Христа. Справа и слева как бы полосы этого ряда — творец и “Ничто”. Слева от творца — персонификация Чекрыгина и три женских образа — Страсть, Элегия и Плоть. Далее — философ (Платон) в фиолетовых одеждах. Слева от Христа — фигура в зелёном (Бердяев) — мозговое отношение к Христу. Затем две фигуры в движении — в красном жена и в голубом — муж. Тематически — это были перепевы Деисусного чина»⁴. Среди фигур, стремящихся ко Христу, Жегин писал также Франциска Ассизского, Ф. М. Достоевского, а в качестве символического средства, отражающего уровень постижения Бога, использовал цвет. Христа он задумывал писать в жёлтых и голубых тонах. На картине 1963 года «Десятиобразный ряд», в целом воспроизводящей акварель 1917 года, мы видим исполнение замысла — центральная фигура Христа в сине-жёлтом одеянии стоит на фоне врат. Когда Жегин поделился с Флоренским тем, что собирается использовать образ врат с декоративной целью, Флоренский предостерёг его, ибо врата — это древний и сложный символ тайны, вечности и женского начала. У Жегина врата превращаются в «продолжение» Христа, они буквально повторяют его фигуру и устремляют её ввысь, служа своеобразным архитектурным нимбом. Цветные фигуры выстроились ко Христу, кто-то в алом, нарушая гармонию, рвётся в страстном движении к центру.

³ Жегин Л. Ф. Из писем И. Н. Ливкину. 7 июля 1962. Частный архив.

⁴ Жегин Л. Ф. Воспоминания о П. А. Флоренском. Частный архив.

МАНИФЕСТ И КРИТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Однако интеллектуальным и художественным средоточием общества является Василий Чекрыгин, именно он выступил автором общего манифеста «Наш пролог», который гласит: «Наше искусство исходит из страстных потребностей души, собирающей одиночные лучи света, рассеянные рефлектирующим мозгом современности. Мы видим конец искусства аналитического, и нашей задачей является собрать его разрозненные элементы в мощном синтезе. Мы полагаем, что возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с великими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нём начала живого и вечного. Наше искусство выходит не из изобретательских фантазий, не из одного чувства формы... Мы ценим то высокое чувство, которое порождает искусство монументальное... Мы видим не призраки, вызывающие сомнения, но действительный поток бытия и чувствуем себя его сынами, сынами всей жизни, как и всего вечного искусства... Наступает время светлого творчества, когда нужны незыблемые ценности... Мы верим в то, что русское искусство, как и русская мысль, пройдя через великое горнило испытаний, несёт миру радость очищения. Уверенно идём мы своим путём среди необозримой жизни и видим перед собой всю тайну образов, как светозарную, ослепительную реальность» (Чекрыгин «Наш пролог» 1922: 3).

В. Чекрыгин сформулировал главные установки общества. Сущность подлинного художника заключена в религии, предмет его заботы — непреходящее. Истинное дело искусства, скажет он, преображение, или, по его выражению, «тайное воздействие на созидающийся лёт вселенной» (Мурина, Ракитин 2005: 179). Он верит, что грядёт новое возрождение, творческий ураган, который явит красоту как истинную реальность. Новый художник сочетает в себе поэта и философа, чистое умозрение и созидание образов действительности. «Нет ни одного большого художника, который не был бы большим философом», — заявляет Чекрыгин (Чекрыгин О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства 1922: 14). Художество проходит три этапа: созерцание, пророчество и теургию. Если на первом этапе художник проникается теофаниями, на втором этапе — предвосхищает образы «космического мастера», то на завершающем этапе художник становится теургом, деятелем, творящим «из недр существующего» (там же). Красота ещё не явлена, но только является. «Мир продолжает твориться, и художник — это главный первосвященник мира», — заявляет Чекрыгин (Мурина, Ракитин 2005: 202).

Я хочу, говорит он, «ткать образы... которые у природы стоят на пути намерения» (Маковец 1994: 70). Первые две ступени творчества — дело современного художника, последняя ступень — таинственная, подступиться к ней — главная задача. Мир, пророчествует Чекрыгин, завершится в чистоте Первообраза.

Главное качество художника — наивность, чистота взгляда, которому только и раскрывается притаившееся бытие. Мы, скажет Чекрыгин, перемудрились. Спасителен для нас *реализм наивных*. Художник должен в простоте явить чистый «образ, преображённый в высшем бытии» (Маковец 1994: 71). Художественный максимум для Чекрыгина находится в иконе. «Я должен, — пишет он, — уйти в мир иконы русской, это мой родной язык, — моему глазу, моему сердцу, моему духу, — полный величайшей мудрости» (там же). Художнику нужно стремиться к образу в его истине, живому и цельному. В цельном мировоззрении он должен побороть расколотое сознание современности, «воспринять явления во всей их полноте, видеть их подлинное назначение и связность в общем потоке мировой жизни» (Мурина, Ракитин 2005: 181).

Художественный образ есть способ собеседования человека с бытием, возможность проникновения в саму реальность. Чекрыгин признаётся: «Я бы хотел писать лучами света, и, по завершении их, чтобы мой дух пожирал их, чтобы они входили в меня, как пища. Здесь я сказал то, что глубоко лежит у меня в душе» (Маковец 1994: 71).

Чекрыгин выступает за монументальное искусство, понимая под монументальностью не физический масштаб произведения, а качественный. Монументально, скажет он, то искусство, которое явилось выражением целой эпохи, а не частных созерцаний.

Современное искусство Чекрыгин считает обезглавленным, ибо оно заражено идеей индивидуализма. В нём царит субъективизм и произвол. Художники исходят из «изобретательской фантазии», реализуя «методологию восприятия в “я”» (Мурина, Ракитин 2005: 186), которому никогда не дана полнота. А потому современное искусство обречено на фрагментарность и оторванность от целостного созерцания мира. Оно неминуемо ограничено и теоретично. Иными словами, это искусство, обслуживающее хаос субъективности, зиждущийся на принципе рассеивания Образа. Чекрыгин зовёт к новой объективности. Кубизм, экспрессионизм, неопрIMITивизм, футуризм, абстракционизм, супрематизм неудовлетворительны, поскольку исходят из фундаментальной идеи «искусство для искусства». Чекрыгин решительно отвергает эту

установку. Искусство — не самоцель. В самостийном искусстве нет правды. Главное, скажет он, жизнь.

Искусство — это всегда форма. Но форма ничто, если она не рождена из духа. «Духи», скажет Чекрыгин, оплодотворяют форму. Подобно тому, как преподобному Алимпию Печерскому, первому известному по имени иконописцу Древней Руси, помогали писать иконы ангелы Божии, художнику должны вспомоществовать «милые духи». Художник — мастер духов. И только тогда, когда он мастер духов, он художник.

Форме Чекрыгин противопоставляет содержание, идее «чистой живописи» — обеспеченные смыслы, беспочвенности — надёжные основания, высказыванию — вечные истины, относительному — абсолютное, субъективному — объективное, индивидуальному — соборное, позиции автора — горизонт провидения. Искусство не по ту сторону жизни, но оно и есть сама жизнь, сама реальность. И эта реальность одна для всех. Человек же художник не потому, что рисует, а потому что даёт через себя сказаться реальности. «Меня, — говорит Чекрыгин, — считают реакционером в живописи... Я молчу и улыбаюсь» (Маковец 1994: 73).

В пику мирискусникам, проповедующим принцип чистой эстетики, у «маковцев» появляется идея открыть выставку «Новые передвижники» с произведениями Ге, Сурикова и Александра Иванова (Маковец 1994: 82).

АНТРОПОДИЦЕЯ

Свою философию В. Чекрыгин выстраивает в горизонте идеи синтеза искусств. Эта идея может прочитываться по-разному. В русской культуре она понимается не как эстетическая, а как антропологическая. Её телос — антроподицея, метафизическое оправдание человека. Для о. Павла Флоренского храмовое действо и есть живой синтез искусств. Что это значит? Это значит, что речь идёт об искусстве, которое не предназначено для зрителя. Храм — не музей. Храм — это мистериальное пространство пребывания. В нём не зрители, но участники. Эстетический взгляд на храм убивает его, лишает его собственной истины. Храмовое искусство понятно лишь в контексте богослужения, то есть непосредственной традиции, его породившей. Оно открыто для тех, кто смотрит изнутри, и закрыто для тех, кто смотрит извне, заняв позицию вневходимости. Изъять, к примеру, икону, одеяние священнослужителя или любое орудие культа из пространства культа — значит обесмыслить их, редуцировать к вещам. Как говорит

Флоренский, скорее можно понять желание уничтожить храм из идейных соображений, но никак не его разорение под видом научного изучения отдельных его составляющих.

Храмовое действо — это объективация внутренней жизни человека. Здесь человек себя собирает из рассеяния, метафизического разлада, примиряя в себе искони присущие ему антиномии бесконечного и конечного, духовного и телесного, дольного и горнего. В храме человек находит абсолютную точку опоры в Боге. Предметом синтеза, таким образом, является сам человек. При таком понимании синтеза искусств речь идёт не о комбинации различных видов эстетической деятельности в культуре и выявлении их новых ресурсов, не о средстве расширения восприятия человека, но об антропологической трансформации. О выплавлении в человеке человеческого, о достижении человеком целостности и самоданности. Как выражается Флоренский, человек — существо литургическое. Что значит литургическое? Это значит, что культ конститутивен для человека. Синтезы, им обеспечиваемые, являются условием человека. Человек оправдывается в культе. От разлада он идёт к гармонии, от хаоса — к порядку, или, говоря христианским языком, от греха — к цело-мудренности. А потому нет в богослужении ничего случайного, ничего неважного. Каждый элемент храмового действия несёт свою миссию, работает с человеком в его несказанной сложности. Храм — живой целостный организм. Как говорит Флоренский, «тут всё подчинено одной цели... и потому всё, соподчинённое тут друг другу, не существует или по крайней мере ложно существует взятое порознь» (Флоренский 1996: 379). Разрушить символическую ткань культа — значит посягнуть на условие человеческого в человеке.

Чекрыгину близка логика культа. Он видит искусство именно как храмовое искусство, картину — как фреску, эстетику — как этику и антропологию, для него живопись служит не украшению стен, но преобразению человека, однако его понимание идеи синтеза искусств отличается от Флоренского. Флоренский обращён к внутреннему человеку, к проблеме оснований его духовной архитектуры. Чекрыгин обращён к внешнему человеку, который находится в разладе с ближними и вселенной. Нащупывая надёжные основания для своего проекта, Чекрыгин вышел на свет философии, которая оказалась учением Николая Фёдорова. Как скажет сам Чекрыгин о Фёдорове: «Его мысли совпали с моими» (Мурина, Ракитин 2005: 218).

СОБОР ВОСКРЕШАЮЩЕГО МУЗЕЯ

Чекрыгина мы узнаём по его экспрессивной графике, чёрно-белой книге бытия. Драматическим ответом на цикл своих картин «Расстрел» (1920), «Сумасшедшие» (1921), «Голод в Поволжье» (1922) является серия полотен «Воскрешение мёртвых» (1921–1922), служащих эскизами к грандиозной фреске, которой так и не суждено было появиться на свет, и сопутствующий трактат «О Соборе Воскрешающего музея» (1921). «Душа моя, — пишет в дневниках Чекрыгин, — отяжелена всем тем, что ей приходилось видеть и слышать в Великой Европейской войне, на которой я был простым обовшивевшим и озверевшим солдатом, и Русской Революцией... Всегда, всегда, — продолжает он, — меня тревожила мысль о долгой боли мира» (Мурина, Ракитин 2005: 220).

Неправда мира — не просто историческое, но космическое его состояние, ибо в нём правит закон смерти, то есть закон разобщения. Ответом на боль мира для Чекрыгина явилось учение Н. Фёдорова о преобразении вселенной во всеобщем воскрешении. Человек, по мысли Фёдорова, должен стать кормчим мира, внести в него целесообразность, противопоставив природному закону разобщения и смерти божественный закон умиротворения и бессмертия. Воскрешение — это главный труд человека, его долг, общее дело по возвращению того, что было поглощено землёй, восстановление связи сынов с отцами, человечества — с Богом.

Дело искусства, скажет вслед за Фёдоровым Чекрыгин, воссозидание отцов: «Воскрешение умерших, но не Воскресение. Воскрешение активное, нами, сыновьями умерших отцов. А не пассивное ожидание чуда Воскресения... Воскрешение состоится не в мысли, так же и искупление, а в плоти. Воскрешёнными отцами будут заселены звёзды, ход которых будет регулирован общей волей всех живущих... Мысль грандиозная, всеобъемлющая, природная — прекрасная. Вечной жизни жаждем мы не только для себя, только для себя я не принял бы, а для всех умерших, живших до нас, только в полноте общей жизни мыслимо познание жизни и приближение к Святой Троице» (Мурина, Ракитин 2005: 218–219). Отсюда название, которое Чекрыгин даёт своему проекту, — не Собор, к примеру, Святой Троицы или Богоявленский Собор, а «Собор Воскрешающего музея», ибо исходит из логики, преодолевающей христианство в идеале активного человека-созидателя собственного спасения.

Чекрыгин подхватывает мысль Фёдорова о том, что истоком искусства является плач, причитания по умершим отцам, то есть по единству человечества. Субъективным мольбам соответствуют объективно

возникающие образы. На отцах зиждется единство рода. Воссоздать отцов не образно, а во плоти — значит явить космическое, непрзрачное братство. Человек — это «сыночеловек» (Мурина, Ракитин 2005: 214), сын отца, тот, кто призван к активному делу воскрешения, восстановления космического лада, противопоставленного естественным законам природы. Человек, скажет Чекрыгин, и есть живой синтез, имея в виду понимание человека в качестве сыночеловека: «Синтез живых искусств — есть человек, он живая живопись, скульптура, архитектура, музыка, но ведь человек не есть завершённое, его тело на полпути и мир на полпути, или к гибели, или через Воскрешение мёртвых к совершенству» (Мурина, Ракитин 2005: 217). Чекрыгин приглашает проделать путь от несовершенства к совершенству, то есть к полному преобразению космоса в великом синтезе.

Чекрыгин уловил главное в учении Фёдорова — то, что характеризует русский умустрой в целом, и то, что не понятно гуманистическому и, соответственно, трансгуманистическому сознанию (как бы представители последнего ни пытались взять себе в союзники учение Фёдорова), а именно: соборную логику. Под идеалом воскрешения понимается не достижение бессмертия в рамках экономики индивидуального, но преобразование мира во всеобщий союз. Сын — это не тот, кто чаёт собственного блага, но тот, кто мыслит себя лишь в связи с целым. «Красота единого» — такой надписью Чекрыгин венчает свою картину «Таинство Евхаристии» (1921), на которой изображена метаморфоза человечества в космическом шаре — всеобщая победа над смертью, подлинный собор всех со всеми.

Синтез искусств для Чекрыгина — не то же, что соединение усилий различных видов искусства, его школ и направлений, не артель художников, не техническая или экспериментальная задача, но суть самого искусства. Искусство соборно, ибо только сообществу дана универсалия. Только соборному взгляду дано бытие в его замысле. Художество — не «затейливая гениальность», но теургия, богоделание. Вне храма, скажет Чекрыгин, нет искусства. Почему? Потому что храм — это собор, объединение множества в одно тело. «Стоящий вне храма одинок, стоящие вне храма раздроблены, а потому нечего ужасаться, что конечным результатом этого является “спрос и предложение”, товарищество в наилучшем случае, а не братство. Храм — есть единство живого, единый путь и единое дело... Стоящий вне храма — на рынке, в суете, в сутолоке, и всё же остаётся одиноким» (Мурина, Ракитин 2005: 226). Человек — не монада,

не маленькое «я», приуроченное к телу, но причастник целого. Его правда не в одиночестве, обособленности и замкнутости, но в открытости и живом синтезе. Синтез, по завету Фёдорова, это всеобщее объединение.

Из такого понимания искусства проистекает художественный аскетизм Чекрыгина. Ему важен не цвет, а содержание. Не игра контрастов и сочетаний, а визуализация онтологического превращения. Его волнуют границы: между небом и землёй, телом и духом, настоящим и грядущим. А поскольку он мыслит философией Фёдорова, постольку его задачей является показать ошеломляющее родство антиномий. Взамен евангельского «не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его» (1 Кор. 2:9) — призвать к воскрешению человека в единстве его духа и тела здесь и сейчас, показать проницаемость, нерасторжимую, негипотетическую связь видимого и невидимого, чего художественно он добивается растушёвками и композиционной динамикой.

Чекрыгин создаёт более тысячи эскизов к будущей фреске. Он грезит о создании Собора Воскрешающего музея, мысля музей в контексте философии Фёдорова — не как собирание вещей, а как собор лиц. Если нынешние музей и церковь дают лишь подобие воскрешения и подобие подлинного союза, являясь, по сути, автономной частью культуры, то грядущий музей, по его мысли, претворит их в жизнь. Как скажет Фёдоров, «что христианство произвело внутренно, идеально, духовно, то музей производит материально» (Фёдоров 1982: 596). Иными словами, словосочетание «Собор Воскрешающего музея» — двойной плеоназм. Собор и музей — одно и то же, и дело их — воскрешение. И всё же неминуемо возникает вопрос: при чём здесь искусство? Обладает ли оно силой сдвинуть горы или речь идёт об иллюстрации философии Николая Фёдорова и живописном исполнении описываемого философом проекта *изображения* преображения? (Фёдоров 1906: 599–616).

Чекрыгин в духе Фёдорова заявляет о том, что «силой оживляющих искусств музыки, танца и образа» пробудятся «из могил умершие», что «хоры художников-сынов» сотрясут земли и подземные воды «вынесут прах отцов» (Мурина, Ракитин 2005: 251) на поверхность. Однако тут же признаётся, что силы искусства пока скрыты. Современный реализм — лишь «предвестник будущего теургического искусства» (Мурина, Ракитин 2005: 234). Дело художника сегодня — «“Предварительное действие” Великого Синтеза» (Мурина, Ракитин 2005: 233). «Художник, — пишет

Чекрыгин Пунину, — идёт к чудесам органичным. Скоро музыка разовьётся до чуда, она будет изменять даже физические процессы, тоже живопись — творить подлинные чудеса» (Мурина, Ракитин 2005: 206). «Будущий художник, — представляет Чекрыгин, — будет ткать лучевые образы воскрешаемых, оживляемых» (Мурина, Ракитин 2005: 219).

Иными словами, Чекрыгин парадоксально мыслит мистирию как проект, помещая её во времени. Но мистерия не может быть делом будущего, ибо она есть безусловное настоящее, которое позволяет человеку быть человеком. Храм — не план грядущего, но явленный образ вечности. Если храм — лишь проект, тогда мы имеем дело с апофеозом теоретизации и отказом от самой жизни, то есть от ключевого принципа «Маковца», лозунгом и первоначальным названием которого было: «Искусство — жизнь». Вот это понимание мистерии как вечно длящегося настоящего, с одной стороны, и как проекта, направленного в неопределённое будущее, с другой стороны, принципиально рознит подходы к синтезу искусств Флоренского и Чекрыгина. Известно, что Флоренский был знаком с произведениями Чекрыгина. Друг Чекрыгина художник Л. Ф. Жегин подробно рассказывает о своём визите к священнику с папкой работ художника. Флоренский смотрел их, но так ничего и не сказал (Маковец 1994: 104). Флоренскому были духовно близки художники Н. Я. Ефимова и В. А. Комаровский, которых он рекомендовал маковцам пригласить в своё объединение.

СУДЬБА

Судьба членов «Маковца» сложилась по-разному. Второй номер журнала 1922 года вышел с двумя некрологами — В. Чекрыгину и В. Хлебникову. Поэт скоропостижно скончался от болезни, а причина смерти художника покрыта мраком. По официальной версии, он попал под электричку, шагая после домашней ссоры по рельсам. Ему было 25 лет. Кто-то из членов группы впоследствии эмигрировал, как Н. Синезубов. Кого-то настигла слава и официальное признание на родине, как С. Герасимова. Л. Жегин и В. Пестель в 1926 году накануне расформирования «Маковца» вышли из него и организовали новое объединение «Путь живописи» (1925–1930), воспринявшее у своего предшественника общую установку на высший реализм.

Сегодня усилиями энтузиастов от философии, науки и искусства актуализируется наследие маковчан — проводятся конференции, пишутся научные работы, организуются художественные выставки. Имена, преданные на годы забвению, становятся известны современникам. Так,

например, активно изучается творчество С. Романовича, Р. Флоренской, Л. Жегина, В. Чекрыгина, А. Фонвизина. В 2021 году была обретаена могила Василия Чекрыгина. Но не только возвращение имён происходит сегодня, воскресает сама идея единства культуры на основании непреходящих духовных ценностей. Хотя в то же время необходимо сознавать, что многое в поисках Серебряного века было и остаётся неприемлемо для православного, церковного сознания, тут надо особенно внимательно следовать призыву апостола: «Возлюбленные! не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они» (1 Ин. 4:1).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

- Жегин Л. Ф. Воспоминания о П. А. Флоренском. Частный архив.
Жегин Л. Ф. Из писем И. Н. Ливкину. 7 июля 1962. Частный архив.
Из дневниковых записей Н. М. Чернышева. Архив семьи художника.
- Маковец 1922–1926. Сборник материалов по истории объединения. — М. : ГТГ, 1994. — 134 с.
- Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. — М. : РА, 2005. — 287 с.
- Рудин Н. Старая деревня // Маковец. — 2022. — № 1, 1922. — С. 23–26.
- Романович С. М. О прекраснейшем из искусств. — М. : Галарт, 2011. — 495 с.
- Фёдоров Н. Ф. Роспись наружных стен храма во имя двух ревностных читателей Живоначальной Троицы, — греческого и русского, — при котором находится музей или библиотека // Фёдоров Н. Ф. Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Николая Фёдоровича Фёдорова. — Т. I. — Верный : Тип. Семиречен. обл. правл., 1906. — С. 599–616.
- Фёдоров Н. Ф. Сочинения. — М. : Мысль, 1982. — 711 с.
- Флоренский П. А. Сочинения в 4 томах. — Т. 2. — М. : Мысль, 1996. — 877 с.
- Чекрыгин В. Н. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Маковец. — 1922. — № 2. — С. 10–14.
- Чекрыгин В. Н. Наш пролог // Маковец. — 1922. — № 1. — С. 3–4.

Сведения об авторе:

Наталья Николаевна Ростова — доктор философских наук, профессор кафедры философской антропологии философского факультета, МГУ им. М. В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ломоносовский пр-т, 27 к. 4, e-mail: nngostova@yandex.ru

Конфликт интересов:

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Статья поступила в редакцию 13.11.2025; одобрена после рецензирования 17.11.2025; принята к публикации 20.11.2025.

N. N. Rostova

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY,
MOSCOW, RUSSIA

The “Makovets” Association in Russian Culture

Abstract. This article examines the creative legacy of “Makovets”, an artistic and literary group active in the early twentieth century. The author argues that the group was grounded in the idea of the unity of Russian culture, with its spiritual foundations shaped by reinterpretations of Christian tradition. The “Makovets” society worked within what might be called an archaeo-avant-garde approach, seeking to bring past and future, tradition and innovation, into organic conversation. Rejecting the principle of “Art for Art’s Sake”, its members advanced the slogan “Art is Life”. The leading figure of the group, Vasily Chekrygin, authored its main manifesto. He developed concepts such as the integrity of the artistic image, the religious nature of the creator, conciliar (sobornyi) art, “naïve realism”, and the interconnection of spirit and form, painting and philosophy. Chekrygin pushed art beyond a purely aesthetic category, insisting that its true purpose lies in the transfiguration of the world. At the center of his thought stood the idea of the synthesis of the arts. The article shows that, within Russian culture, this idea is often interpreted through the problem of anthropodicy, and compares Chekrygin’s position regarding the synthesis of the arts with that of Pavel Florensky, one of the intellectual supporters of “Makovets”. It also considers the influence of Nikolai Fyodorov’s

works on Chekrygin's philosophy of creativity. The article also pays particular attention to the legacy of Sergei Romanovich, Lev Zhegin, and Raisa Florenskaya. The author concludes that, a century later, the central idea of "Makovets" — the unity of culture grounded in enduring values — has regained new relevance.

Keywords: Russian art philosophy, Vasily Chekrygin, Lev Zhegin, Sergei Romanovich, Raisa Florenskaya, Pavel Florensky, Nikolai Fyodorov, synthesis of the arts, common goal, icon, anthropodicy

For citation: Rostova, N. N. (2025). The "Makovets" Association in Russian Culture. *Orthodoxia*, (4), 122–141. [In Russian]. DOI: 10.53822/2712-9276-2025-4-122-141

REFERENCES:

Chekrygin, V. N. (1922). Nash prolog [Our Prologue]. *Makovets*, (1), 3–4. [In Russian].

Chekrygin, V. N. (1922). O namechayushchemsya novom etape obshcheevropeyskogo iskusstva [On the Emerging New Stage of Pan-European Art]. *Makovets*, (2), 10–14. [In Russian].

Fedorov, N. F. (1906). Rospis' naruzhnykh sten khrama vo imya dvukh revnostnykh chtiteley Zhivonachal'noy Troitsy, — grecheskogo i russkogo, — pri kotorom nakhoditsya muzey ili biblioteka [Painting of the exterior walls of the church in the name of two zealous venerated of the Life-Giving Trinity — Greek and Russian — adjacent to which is a museum or library]. In *Filosofiya obshchego dela. Stat'i, mysli i pis'ma Nikolaya Fedorovicha Fedorova* [The Philosophy of the Common Task. Articles, Thoughts, and Letters of Nikolai Fedorovich Fedorov]. (Vol. 1., pp. 599–616). Vernyy : tip. Semirechen. obl. pravl. [In Russian].

Fedorov, N. F. (1982). Sochineniya [Works]. Moscow : Mysl'. [In Russian].

Florenskiy, P. A. (1996). Sochineniya v 4 t. [Works in 4 Volumes]. (Vol. 2). Moscow : Mysl'. [In Russian].

Iz dnevnikovykh zapisey N. M. Chernysheva. Arkhiv sem'i khudozhnika [From the diary entries of N. M. Chernyshev. Archive of the artist's family]. [In Russian].

Makovets 1922–1926. Sb. materialov po istorii ob'edineniya [Makovets 1922–1926. Collection of Materials on the History of the Association]. (1994). Moscow : GTG. [In Russian].

Murina, E., Rakin, V. (2005). Vasilii Nikolaevich Chekrygin [Vasilii Nikolaevich Chekrygin]. Moscow : RA. [In Russian].

Romanovich, S. M. (2011). O prekrasneyshem iz iskusstv [On the Most Beautiful of the Arts]. Moscow : Galart. [In Russian].

Rudin, N. (2022). Staraya derevnya [The Old Village]. *Makovets*, 1(1922), 23–26. [In Russian].

Zhegin, L. F. Vospominaniya o P. A. Florenskom. Chastnyy arkhiv [Memories of P. A. Florensky. Private Archive]. [In Russian].

Zhegin, L. V. (1962). Iz pisem I. N. Livkinu. 7 iyulya 1962. Chastnyy arkhiv [From the letters to I. N. Livkin. July 7, 1962. Private archive]. [In Russian].

About the author:

Natalya Nikolaevna Rostova — Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, 27 k. 4, Lomonosovskiy pr-t, Moscow, Russia, 119991, e-mail: nnrostova@yandex.ru

Conflict of interest:

The author declares no conflict of interests.

The article was submitted 13.11.2025; approved after reviewing 17.11.2025; accepted for publication 20.11.2025.