

ОБРАЗ СОБОРА У В. ЧЕКРЫГИНА И Х. ЗЕДЛЬМАЙРА: КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ДИАЛОГА ИДЕЙ

УДК 7.072.2

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-156-130-141>

Анна Геннадьевна ПРОЗОРОВСКАЯ,
руководитель изостудии детского клуба «Чудеса»,
Москва, Российская Федерация;
соискатель кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: anfipro@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются историко-культурные предпосылки, определившие диалогичность художественно-эстетических и религиозно-философских позиций двух выдающихся деятелей культуры XX века: художника русского авангарда В. Н. Чекрыгина и известного представителя Венской школы искусствознания Х. Зедльмайра. Наиболее явно их мировоззренческое сходство проявилось в понимании образа Собора как символа гармонии, духовного единства, утраченных, по мнению обоих мыслителей, искусством и человечеством в погоне за ложными ценностями. С точки зрения компаративного подхода выявляются консенсусные и параллельные аспекты в творчестве русского художника-мыслителя и австрийского философа искусства, а также – ментальные различия в их позициях. Автор делает вывод об общности истоков идей и их образно-символических воплощений у обоих мыслителей, а также о превалирующем значении русской религиозно-философской мысли для мировой культуры в выборе оптимистического вектора ее развития в будущем.

Ключевые слова: Чекрыгин, Зедльмайр, собор, синтез искусств, воскрешение, гезамткунстверк, философско-религиозный ренессанс, культурное развитие.

Для цитирования: Прозоровская А. Г. Образ собора у В. Чекрыгина и Х. Зедльмайра: культурный контекст диалога идей // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №1 (56). С. 130–141. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-156-130-141>

Благодарности: Автор выражает глубокую признательность и огромную благодарность своему научному руководителю, кандидату исторических наук, доценту кафедры культурологии Московского государственного института культуры Ларисе Михайловне Гаврилиной за ценные замечания и рекомендации при работе над данной статьей.

IMAGE OF THE CATHEDRAL BY V. CHEKRYGIN AND H. SEDLMAYR: CULTURAL CONTEXT OF DIALOGUE OF IDEAS

Anna G. Prozorovskaya,

Head of the Art Studio
of the Children's Club «Miracles»,
Moscow, Russian Federation;
Applicant at the Department of Cultural Studies
Moscow State Institute of Culture
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: anfipro@mail.ru

Abstract. The article examines the historical and cultural background that determined the dialogic artistic, aesthetic, religious and philosophical positions of two prominent cultural figures of the 20th century: the artist of the Russian avant-garde V. N. Chekrygin and the famous representative of the Vienna School of Art History H. Siedlmayr. Most clearly their worldview similarity was manifested in the understanding of the image of the Cathedral as a symbol of harmony, spiritual unity, lost, in the opinion of both thinkers, by art and humanity in the pursuit of false values. From the point of view of comparative analysis, consensus and parallel aspects are revealed in the work of the Russian artist-thinker and the Austrian philosopher of art, as well as mental differences in their positions. The author concludes about the common origins of ideas and their figurative and symbolic embodiments in both thinkers, as well as the prevailing importance of Russian religious and philosophical thought for world culture in choosing the optimistic vector of its development in the future.

Keywords: Chekrygin, Sedlmayr, cathedral, synthesis of arts, resurrection, gesamtkunstwerk, philosophical and religious renaissance, cultural development.

For citation: Prozorovskaya A. G. Image of the cathedral by V. Chekrygin and H. Sedlmayr: cultural context of dialogue of ideas. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 1 (56), pp. 130–141. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-156-130-141>

Acknowledgements: The author expresses deep appreciation and enormous gratitude to her supervisor, CSc in History, Associate Professor of the Department of Cultural Studies at Moscow State Institute of Culture Larisa Mikhailovna Gavrilina for her valuable comments and recommendations while working on this article.

Одним из наиболее ярких «феноменов взаимодействия человеческих личностей» [6, с. 3], как в истории, так и в эпоху современной цивилизации, являются культурные контакты, которые возникают между общественными группами, народами, между разными, иногда весьма отдаленными друг от друга государствами. В определенных условиях такое взаимодействие может принимать диалогичные или полилогические формы, может стать дискуссионным или консенсусным.

Одним из наиболее показательных исторических примеров такого контакта – в более широком понимании, чем непосредственное межличностное взаимодействие, устное или эпистолярное, – можно считать диалог идей, возникший вследствие появления в XX веке двух знаковых произведений. Их авторами были два выдающихся мыслителя, почти ровесники по дате рождения, не знавшие друг друга, жившие и творившие в разных странах.

Эти произведения, ставшие квинтэссенцией мировоззрения своих создателей, были написаны с промежутком почти в 30 лет, в разные исторические периоды, в разной политической обстановке.

Одним из этих авторов был Василий Чекрыгин (1897–1922), безвременно погибший художник, которого современные исследователи называют «крупнейшей фигурой русского искусства прошлого столетия» [14, с. 354] и «гением русского авангарда» [7, с. 98]. Вершина творчества В. Чекрыгина пришлась на одну из самых драматичных и трагических эпох в отечественной истории – эпоху революций, Первой мировой и Гражданской войн. Несмотря на ранний уход из жизни, этот художник-мыслитель успел оставить большое творческое наследие, выраженное как в произведениях изобразительного искусства, так и в литературно-философских сочинениях. Главным произведением в его литературном творчестве, сопровождающим грандиозный замысел цикла фресковых росписей, можно назвать художественно-философский трактат «О Соборе Воскрешающего Музея» (1921), в котором автор поистине былинным языком излагает и углубляет идеи своего духовного учителя, философа-космиста Н. Ф. Федорова о победе над смертью при помощи синтеза Веры, Науки и Искусства. В этом же трактате художник обосновывает свою идею совершенного произведения искусства, в которой Собор предстает Музеем, объединяющим и сохраняющим наивысшие ценности – человеческие души. Свои идеи художник выразил также в грандиозном по своему замыслу графическом цикле эскизов фресковой росписи предполагаемого Собора.

Другим автором, вступившим в духовный диалог с идеей Чекрыгина, стал Ханс Зедльмайр, австрийский искусствовед, который также признан современными исследователями «крупнейшим и значительнейшим теоретиком и философом искусства» [15, с. 315] прошлого столетия, последним «в череде великих представителей «венского искусствознания»» [5, с. 5]. Жизнь и творчество этого ученого также пришлись на время суровых перемен – распад Австро-Венгерской монархии, Первая мировая война, политические противоречия и потрясения Первой Австрийской республики, аншлюс Австрии Германией, Вторая мировая война, оккупация союзными войсками. Политические заблуждения, бросившие тень на репутацию Х. Зедльмайра (одно время он был членом нацистской партии), не смогли затмить его значимость как ученого. Примечательно, что ученые России, страны, победившей в непримиримой схватке с фашизмом, давно простили своему австрийскому коллеге его кратковременное «нацистское» прошлое, приняв его мучительное переосмысление объективной историко-культурной реальности в размышлениях о пути западной культуры и признав высокую научную ценность его наследия в целом. В то же время немецкоязычные коллеги Зедльмайра, как его современники (В. Зауэрлендер [22, с. 182–198], Х. Кернер [20, с. 209–223]), так и ученые нынешнего поколения (М. Мэнних

[20, с. 270–276]), подвергли изоощренной критике научные позиции Х. Зедльмайра, рассматривая их в первую очередь сквозь призму непродолжительного (в сравнении с общим научным и творческим стажем) периода его идеологических ошибок.

Х. Зедльмайр прожил долгую жизнь и оставил множество выдающихся научных трудов. Известный отечественный исследователь и переводчик наследия Венской школы искусствознания, глубоко изучивший научные методы и метафорические понятия Х. Зедльмайра, С. С. Ванеян считает вершиной его творчества как архитектуроведа книгу «Возникновение собора» (1950), в которой Собор – нечто большее, чем культовое архитектурное сооружение, это «совершенное произведение искусства вообще» [5, с. 6], это – образ утраченной человеком Середины, утраченного Божественного смысла.

Современные исследователи отмечают близость философских идей В. Чекрыгина и Х. Зедльмайра, их современность и актуальность «для понимания перспектив дальнейшего духовного развития человечества» [14, с. 354]. Впервые на художественно-философские параллели в теоретических трудах русского художника-авангардиста и книгах австрийского искусствоведа обратила внимание Т. И. Пушкарева, исследуя вклад Х. Зедльмайра в современную христианскую философию искусства и его понимание соборности [14, с. 354, 359–363].

Русскую и австрийскую культуры вряд ли можно назвать близкими. Межкультурное взаимодействие между этими странами не было постоянным. Но тем не менее ряд факторов определил некоторые типологически сходные черты в развитии русской и австрийской государственности и, как следствие, сходные черты в развитии культуры.

Одним из таких факторов, несомненно, можно считать имперское прошлое. Относительно тесные и регулярные взаимоотношения русской и австрийской культур начались с момента появления на политической карте мира Российской империи после победы России в Северной войне (1700–1721). При дворах русских и австрийских монархов появляются постоянные посланники, две великие державы сближаются благодаря военному союзнничеству.

С. С. Владимирова, исследовавшая русско-австрийские культурные связи, отмечает относительное сходство эволюции культур двух государств и некоторых внутренних процессов их обществ эпохи Просвещения [6, с. 3]. «Во времена Наполеоновских войн эти взаимоотношения только укрепились – именно усилия России во многом позволили сложиться так называемой Венской системе международных отношений» [1, с. 2], – пишет Е. И. Бойко, проводя исторический обзор взаимодействия культур России и Австрии с XVIII столетия.

Важным фактором, определившим параллели культурного развития двух стран, было влияние немецкой классической философии. Если культурный

обмен между Россией и Австрией был незначителен, то с влиянием немецкой культуры на русскую дело обстояло иначе.

Тесное взаимодействие русской и немецкой культур имеет давнюю историю. Этому процессу немало способствовали политические и торговые контакты, множественные матримониальные связи династии Романовых с немецкими княжескими домами. Особенно явное влияние немецкой культуры испытывал Санкт-Петербург, так как именно здесь обосновывалось служилое немецкое дворянство, купечество и приглашенные русскими монархами специалисты различных областей знаний. К середине XIX века большинство петербургских дворян имело немецких родственников. Немаловажное значение имела и традиция получения дворянской молодежью образования в университетах Германии, где сильны были устои классической философии; система русского университетского образования была еще слишком молода, да и количеством уступала немецкой.

Сочинения современных немецких философов (И. Фихте, Г. Гегеля, Ф. Шеллинга и др.) публиковались в русских периодических изданиях первой половины XIX века, несмотря на то, что философия в России после восстания декабристов стала персоной non grata. В связи с запретом преподавания философии в университетах ее популярность повысилась, а количество русской молодежи, получившей философское образование в Германии, увеличилось.

Таким образом можно утверждать, что с немецкой классической философией (а позже – и с неклассической) русская культура была хорошо знакома. Но и Австрия, имеющая свою развитую систему университетского образования, тоже находилась под большим влиянием немецких классиков, тяготея больше к «просветительским» идеям Г. В. Лейбница, И. Канта, И. Г. Гердера.

Несмотря на то, что Австрийская империя оставалась сильным государством с централизованной властью, а Германия была ослаблена и политически раздроблена, в силу этнической, географической и политической близости австрийская культура испытывала несомненное воздействие культуры немецкой, имея при этом ярко выраженную самобытность.

Следующий фактор, определивший сходные тенденции в развитии русской и австрийской культур – это общеевропейский духовный кризис второй половины XIX века. Несомненно, восприятие незыблемых основ культуры, связанных с духовной сферой, изменилось в европейском сознании (в том числе и в Австрии) в связи с рядом научно-технических революций и популярностью философии позитивизма. Происходит секуляризация общества, вера в Бога вытесняется верой в науку и технику.

Аналогичная ситуация наблюдается и в России, но русское общество в большей степени разочарованно в Церкви, ставшей фактически государственным институтом, нежели в Боге. Православные традиции в России оказываются сильнее и глубже, чем католические в Австрии.

В культуре духовный кризис проявляется Декадансом. В Австрии новые формы в искусстве появляются как следствие новаторской теоретической мысли: в Вене формируется сильная школа, разрабатывающая новые методы в искусствознании на серьезной научной основе. Вскоре эти методы становятся популярными и в художественной практике. Среди ученых, создавших Венскую школу, – М. Дворжак, будущий учитель Х. Зедльмайра, убежденный религиозный идеалист, чьи теоретические искания во многом опираются на идеи Гегеля. Искусствоведческие школы формируются и в Германии, и в Швейцарии. Германский мир в этой области научного знания оказывается впереди планеты всей. И не последнюю роль в возникновении этого феномена сыграла немецкая классическая философия, подготовившая немецкоязычному искусствознанию мощную теоретическую базу.

Российское искусствознание еще только зарождается, но его корифеи – Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков, Е. Н. Трубецкой, В. П. Зубов – едут учиться и перенимать опыт в Европу, и прежде всего – в Германию. Вне всякого сомнения, они знакомы с трудами немецких и австрийских искусствоведов.

В России знают и любят не только немецких философов, но и немецкую музыку. Австрийскую классику тоже знают и любят, но ни один зарубежный композитор не вызывает у русской публики такой всесторонний интерес, доходящий до ажиотажа, как Р. Вагнер. С творчеством Вагнера Россия знакома уже с середины XIX века, причем не только с музыкальным. Но пик популярности личности «знаменитого реформатора» [12, с. 7] пришелся на начало XX столетия, и его творчество на полтора десятилетия стало частью культурной жизни если не всей России, то, во всяком случае, двух ее столиц. «Русское искусство так называемого «серебряного века» немыслимо без Вагнера, без влияния его идей, без его пафоса служения искусству будущего и будущему человечества. <...> Самобытность русского «серебряного века» буквально вырастает из эстетической почвы, подготовленной немецким художником Рихардом Вагнером» [там же], – пишет профессор Санкт-Петербургской консерватории Э. В. Махрова.

Эстетические принципы Р. Вагнера русский читатель мог узнать еще в 1849–50 годах после появления двух теоретических работ немецкого композитора «Искусство и революция» и «Произведение искусства будущего». В первой Вагнер провозглашает античное (древнегреческое) искусство единственно истинным и целостным, бросает христианству обвинение в лицемерии, объявляет его антиподом искусства как такового. Автор призывает, отказавшись от продажного и угоднического искусства, свойственного цивилизации, вернуться путем революции «назад в будущее», к естественному синтезу свободных искусств, который сам автор видит в античном театре [2, с. 108]. В этой статье, так же, как и в теоретической работе «Произведение искусства будущего», Р. Вагнер употребляет термин «гезамткунстверк» (*Gesamtkunstwerk*), описывая специфику и доказывая особую природу му-

зыкального театра, в особенности оперного. Этот термин, обозначающий некое идеальное в своей цельности произведение искусства, в дальнейшем становится важным понятием в искусствознании [3, с. 237–238].

Свой вклад в содержание понятия «гезамткунстверк» внес друг Р. Вагнера немецкий архитектор Г. Земпер, чья теория, разработанная с позитивистских позиций, объясняла происхождение всех видов прикладных и «изящных» искусств из художественных ремесел на основе общих с архитектурой принципов формообразования – в зависимости от технологий и материалов. Романтик Вагнер и прагматик Земпер оказались близки в идее о преодолении разобщенности видов искусства и создании единого «большого стиля». Теория взаимодействия и синтеза искусств была не нова, ею занимались И. Гёте, Г. Гегель, И. Кант, Ф. Шеллинг, И. Фихте, Ф. Шлегель, А. Шопенгауэр (трудами последнего восхищался Р. Вагнер) и многие другие. Понятие «гезамткунстверк» впервые употребил в 1827 году один из малоизвестных философов немецкого романтизма К. Трандорф в работе «Эстетика или учение о мировоззрении и искусстве», где гезамткунстверк предстает как стремление к слиянию всех искусств в панораме и драме. Вагнер стремился интегрировать различные виды искусств – драму, поэзию и музыку – в единое искусство театра; Земпер искал общие закономерности образования форм в архитектуре, орнаменте и художественных ремеслах. Оба признавали существование подобного синкретического единства в античности и предвидели его торжество в искусстве будущего, в виде объединения музыки, драмы, танца, архитектуры и изобразительного искусства в единое ремесло. Многие рецензенты первым гезамткунстверком признали постановку оперы «Парсифаль» в 1882 году в Байройте. Позже концепция гезамткунстверка будет блестяще воссоздана С. П. Дягилевым и приглашенными им русскими художниками, музыкантами, артистами в постановках Русских сезонов.

Несмотря на то, что на родине идеи Вагнера подвергались беспощадной критике (самыми яростными критиками выступают социал-дарвинист М. Нордау и бывший друг и поклонник музыки Вагнера Ф. Ницше, позднее – О. Шпенглер), их эффектное воплощение в немалой степени повлияло на идеологию нового стиля, одним из эпицентров которого стала Германия. Вагнеровская эстетика и его абсолютизация античности отчетливо просматривается в произведениях пионеров югендстиля – художников Мюнхенского Сецессиона Ф. фон Штука и А. фон Келлера, идею гезамткунстверка пытаются воплощать художники и архитекторы Дармштадтской колонии: Г. Кристиансен, П. Беренс, Й. Ольбрих (автор выставочного здания Венского Сецессиона).

Югендстиль, по мнению многих исследователей, в Австрию и в Россию приходит из Германии, и в каждой из этих стран он имеет свои особенности. В России этот стиль распространяется под именем Модерн и получает ярко выраженную национальную окраску. Лидер русского архитектурного модерна

Ф. Шехтель, в доме которого подолгу жил В. Чекрыгин, вдохновлялся произведениями Й. Ольбриха и других представителей Дармштадтской колонии. Велика вероятность того, что идея гезамткунстверка в применении к синтетическому искусству модерна не раз обсуждалась в кругу семьи и друзей выдающегося русского архитектора немецкого происхождения.

Необходимо отметить, что российский духовный кризис и Декаданс отличаются от европейских тем, что они порождают контрадикторный феномен, впоследствии получивший название Русский философско-религиозный ренессанс, связанный с именами таких выдающихся мыслителей, как Н. Бердяев, С. Булгаков, В. Розанов, Вс. Соловьев, Е. Трубецкой, Н. Федоров, П. Флоренский, Г. Флоровский. «Опираясь на русскую и немецкую религиозную философию XIX века, черпая вдохновение в размышлениях великих русских писателей Ф. Достоевского и Л. Толстого, они сумели противопоставить русскому нигилизму и социальному утилитаризму веру в духовную силу своего народа, оказать большое влияние не только на русских литераторов и художников разных направлений, но и увлечь лучшие умы всего мира. Мы можем назвать столь мощное мировоззренческое течение духовным ренессансом благодаря тому, что эти философы не просто сокрушаются о духовном и нравственном падении общества, а видят и предлагают выходы из кризиса, веруя в пробуждение духовности своего народа и всего человечества» [13, с. 743].

В. Чекрыгин, разделяя убеждения Ф. Достоевского, был хорошо знаком как с сочинениями немецких философов, так и с современной ему русской философией [8, с. 214, 226, 227]. Именно последняя, особенно «Философия общего дела» Н. Федорова, помогли художнику пережить кризис разочарования и потери веры (если не в Бога, то в людей), вызванный пережитыми им самим кровавыми революционными и военными событиями, и предложить человечеству более чем достойный путь исхода из плена разрушения нравственных основ смерти – путь созидательного труда и единения всех людей в Вере, Науке и Искусстве. Именно в синтезе этих сфер деятельности во благо человека В. Чекрыгин, следуя учению Н. Федорова, видит светлое будущее мира, возможность воскрешения всех когда-либо живших на земле и расселения их – в иной духовной и физической ипостаси – по звездным мирам. Возвышенным чувством наполнены трактат В. Чекрыгина «О Соборе Воскрешающего Музея» и цикл эскизов к фрескам, призванным не только украсить будущий Собор, но и наглядно продемонстрировать людям весь путь от восстания из безнадежного и неприглядного тлена до единения со Святой Троицей. Именно в этом художник-мыслитель видел высший смысл, который должен стать главной целью устремлений каждого человека и человечества в целом [19, с. 481–482]. Утопия? С точки зрения материализма – безусловно. Но для искренне верующего православного человека, каковым являлся В. Чекрыгин, – в Боге все возможно.

«Гениальные произведения искусства воплощают в себе духовную свободу, раскрывают перед человечеством не только прошлое, но и будущее. Более того – они строят это будущее» [9, с. 357]. «Собор воскрешающего музея» – это гезамткунстверк Чекрыгина, который предельно расширяет понятие совершенного произведения искусства, видя его задачей не только цельность, не только единение в нем разных искусств, но и благотворное воздействие его на человеческие души, призыв к общему делу, по завету Федорова – “со всеми и для всех”» [18, с. 166].

Вряд ли Х. Зедльмайр мог быть знаком с творчеством В. Чекрыгина, но он, без сомнения, хорошо знал и произведения Достоевского, и труды деятелей русского философско-религиозного ренессанса, о чем свидетельствуют множественные цитирования и ссылки. Труды самого Зедльмайра «испещрены ссылками на русских и советских авторов. Среди них – Ф. М. Достоевский, Владимир Соловьев, Вяч. Иванов, Бердяев, Н. А. Федоров, В. Вейдле, Ф. Степун, Блок, Маяковский (!), наконец, Брунов и Алпатов» [4, с. 28], отмечает С. С. Ванеян, подчеркивая широту интересов австрийского ученого в области русской культуры.

При этом тональность одного из ключевых произведений Х. Зедльмайра «Утрата середины» (1948) чрезвычайно пессимистична, что, по-видимому, обусловлено не только конкретной политической ситуацией, но также исторически сложившимися сакраментальными особенностями европейского сознания. Немногим более оптимистично другое важнейшее произведение венского искусствоведа – «Возникновение Собора» (1950).

«...Сквозной темой исследований Зедльмайра стал тот самый кризис европейской культуры, разрушительные тенденции которого были для мыслителя реалиями его собственной судьбы» [10, с. 316]. Будучи глубоко религиозным человеком, Зедльмайр напрямую связывает этот кризис с утратой Веры в Бога. Он ностальгирует по великим творениям прошлого, считая их воссоздание одной из важнейших задач новой истории искусства. Зедльмайр видит в этом своего рода «воскрешение отцов» в духе Н. Федорова.

В. Чекрыгин без тени сомнения пишет: «...Мы верим в то, что русское искусство, как и русская мысль, пройдя через великое горнило испытаний, несут миру радость очищения. Уверенно идем мы своим путем среди неозримой жизни и видим перед собой всю тайну образов, как светозарную, ослепительную реальность» [11, с. 4].

Х. Зедльмайр осторожно предполагает: «Что же касается искусства, то на первых порах, а то и еще долгое время нечего будет поставить в опустевший центр. В таком случае должно по крайней мере оставаться сознание, что в утраченной середине стоит незанятый трон, предназначенный для совершенного человека, для Богочеловека» [9, с. 629]. Если «Собор» Чекрыгина априори заполнен людьми, то в «Соборе» Зедльмайра до поры только он сам, одинокий рыцарь в поисках утраченной Середины.

В. Чекрыгин, взявший лучшее от европейской культуры, как в философии, так и в изобразительном искусстве, остается истинно русским художником, частью культуры совсем иной, содержащей в себе идеи соборности и всеединства. Х. Зедльмайр, ищущий в русском литературном и философском наследии остров спасения, остается представителем европоцентричного мира, которому в большей степени свойственен индивидуализм. При этом Зедльмайр тоже видит выход из кризиса постмодернизма в соборности и призывает каждого об этом задуматься. В Соборе, как в архитектурном сооружении, Х. Зедльмайр видит свой гезамткунстверк – символ воссоздания нравственного миропорядка, «реинтеграции» мира в христианство при помощи искусства.

Очевидно, что и В. Чекрыгин, и Х. Зедльмайр видят в своих Соборах нечто большее, чем материальный объект, чем визуальный образ, пусть даже идеальный. Оба автора вкладывают в идею Собора как произведения искусства призыв к единению всех и каждого в деле возрождения утраченных ценностей. Таким образом, образы Соборов в творчестве Чекрыгина и Зедльмайра приобретают значение аксиологических символов духовной и нравственной миссии искусства в его целостном понимании. Эти символы смогли выкристаллизоваться во многом благодаря тому, что их авторы, уже познав исторический опыт культурных метаморфоз, не изменили немецкой классической философской мысли о системности и целостности искусства, о его воспитательном значении, пронесенной через экспансию буржуазных идеалов XIX века и потрясения первой половины XX века.

В своем грандиозном замысле «Собора Воскрешающего Музея» В. Чекрыгин, продолжая идеи Н. Федорова, идет еще дальше: он, увлекая читателя и зрителя своей непоколебимой Верой в Бога и в будущее русского искусства, призывает не только своих сограждан, но и все человечество к активной совместной созидательной и «воссоздательной» деятельности, способной преобразить мир, привести его к всеобщей гармонии. В этом идеи В. Чекрыгина совпадают с многими идеями Русского философско-религиозного ренессанса, частью которого, несомненно, является творчество этого необычного художника-мыслителя.

Значение культурных контактов в международном сообществе трудно переоценить, особенно в непростой политической обстановке, сложившейся в мире за последние годы. В этом свете диалог не теряющих актуальность идей В. Чекрыгина и Х. Зедльмайра, их обращение к общим истокам, сходные выводы о будущем искусства, сделанные в разных культурно-исторических контекстах, позволяют надеяться на благополучный исход как русского, так и европейского искусства из блужданий по пустыне постмодернизма, а также – на осознанный выбор вектора, ясно обозначенного в трудах русского философа Вс. Соловьева, считавшего, что «добро и истина должны стать творческой силой в субъекте, преобразующем, а не от-

ражающем только действительность» [16, с. 80], и разделяющего желание многих современных ему художников, в числе которых, конечно же, был и В. Чекрыгин, «чтобы искусство было реальной силой, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир» [17, с. 189].

Список литературы

1. *Бойко Е. И.* Участие Санкт-Петербурга в культурном обмене с Австрийской Республикой // *Мировая политика*. 2018. № 2. С. 88–94.
2. *Вагнер Р.* Искусство и революция // *Избранные работы*. Москва: Искусство, 1978. С. 107–141.
3. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего. *Избранные работы*. Москва: Искусство, 1978. С. 142–261.
4. *Ванеян С. С.* Методологические проблемы истории искусства в трудах Ханса Зедльмайра: дис. на соиск. уч. степ. канд. истор. наук. Москва, 1999. 348 с.
5. *Ванеян С. С.* Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 406 с.
6. *Владимирова В. А.* Становление, русско-австрийских культурных связей эпохи просвещения (60–90-е гг. XVIII в.): автореф. дис. ... канд. истор. наук. Санкт-Петербург, 1998. 21 с.
7. *Гачева А. Г.* Художник, спасающий мир // *Нева*. 2017. № 12. С. 98–121.
8. *Жегин Л. Ф.* Воспоминания о В. Н. Чекрыгине // *Панорама искусств* 10. Москва: Советский художник, 1987. С. 195–232.
9. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. Москва: Прогресс-Традиция, 2008. 640 с.
10. *Зедльмайр Х.* Возникновение собора (Главы из книги) // *Храм земной и небесный*. Выпуск 2. Москва: Прогресс-Традиция, 2019. 609 с.
11. *Наш пролог* // *Маковец*: журнал искусств: Москва, «Млечный путь». 1922, № 1, С. 3–4.
12. *Махрова Э. В.* Русская культура: с Вагнером или без него? // *Рихард Вагнер и Россия*. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. С. 5–16.
13. *Прозоровская А. Г.* Объединение художников «Маковец» – «средоточная возвышенность русской культуры» // *Образ Родины: содержание, формирование, актуализация*. Материалы VII Международной научной конференции. 2024. С. 742–748.
14. *Пушкарева Т. И.* Идея соборности в системе эстетических воззрений Василия Чекрыгина и философии искусства Ханса Зедльмайра // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2016. Том 17. Выпуск 2. С. 354–363.
15. *Пушкарева Т. И.* Ханс Зедльмайр и становление современной христианской философии искусства // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2018. Том 19. Выпуск 2. С. 315–323.
16. *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства. *Собрание сочинений*: в 10-ти т. Санкт-Петербург: Просвещение, 1911–1913. Т. 6. С. 75–93.

17. *Соловьев В. С.* Три речи в память Достоевского (1881–1883). Собрание сочинений: в 10 т. Санкт-Петербург: Просвещение, 1911–1913. Т. 3. С. 186–219.
18. *Федоров Н. Ф.* Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства. Сочинения. Москва: Мысль, 1982. С. 53–313.
19. *Чекрыгин В. Н.* О соборе Воскрешающего музея. Антология. Книга вторая. Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2008. С. 450–482.
20. *Körner H.* “Gefahren der modernen Kunst”? Hans Sedlmayr als Kritiker der Moderne // In 200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen – Perspektiven – Polemik (1780–1980). Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003. P. 209–223.
21. *Männig M.* Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie. Wien: Böhlau Verlag, 2016. 309 p.
22. *Sauerländer W.* Der Münchener Protest gegen die Berufung Hans Sedlmayrs im Frühjahr 1951 // In 200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen – Perspektiven – Polemik (1780–1980). Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003. P. 182–198.