

**«Могут ли формы гласить из духовного мира?»
Гётеанум Рудольфа Штейнера и поиски новых
художественных форм в начале XX века***

Борис Соколов

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия

**“Can forms speak from the spiritual world?”
Rudolf Steiner’s Goetheanum and the Search
for New Artistic Forms in the Early 20th Century****

Boris Sokolov

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia

This article presents an examination of the architectural theory and practice of Rudolf Steiner. This concept is exemplified by two buildings of the Goetheanum and the architectural style of the Anthroposophical community in the Swiss village of Dornach. Steiner’s architectural theory was predicated on the spiritualization of forms, as he himself put it, on what he termed the “enchanted” (hinzaubert) wall. In this regard, the construction of the First Goetheanum was not merely a matter of building; rather, it was a process of sculpting wood by the members of the community, who imprinted their creative and spiritual efforts upon the building. In his explanation, Steiner stated that the shapes of the interior should be concave and graphic, while those of the exterior should be swollen and convex. This was done to demonstrate the spiritual pressure coming from within. In the concrete Second Goetheanum, constructed in 1922, a counterpoint

* Благодарю Ханса Хаслера, Ангелику Шмит и Александра Беларева за помощь в работе над исследованием.

** Citation: Sokolov, B. (2024). “Can forms speak from the spiritual world?” Rudolf Steiner’s Goetheanum and the Search for New Artistic Forms in the Early 20th Century. In *Quaestio Rossica*. Vol. 12, № 4. P. 1373–1392. DOI 10.15826/qr.2024.4.941.

Цитирование: Sokolov B. “Can forms speak from the spiritual world?” Rudolf Steiner’s Goetheanum and the Search for New Artistic Forms in the Early 20th Century // *Quaestio Rossica*. 2024. Vol. 12, № 4. P. 1373–1392. DOI 10.15826/qr.2024.4.941 / Соколов Б. «Могут ли формы гласить из духовного мира?» Гётеанум Рудольфа Штейнера и поиски новых художественных форм в начале XX века // *Quaestio Rossica*. 2024. Т. 12, № 4. С. 1373–1392. DOI 10.15826/qr.2024.4.941.

of images is evident: an elongated hall within and vertical pillars supporting the dome without. Consequently, the concept of a “spiritual skull” and pairs of “spiritual legs,” which Steiner incorporated into the interior of the initial structure, is reflected on the façades of the Second Goetheanum. Steiner’s architectural theory and practice occupy a significant position in the history of architecture during its transition from Art Nouveau to the avant-garde. His contributions assist in elucidating the genesis of Expressionist architecture. Steiner’s ideas exhibit parallels with the works of the literary visionary Paul Scheerbart, Bruno Taut and the Crystal Chain group, as well as with the late architecture of Antoni Gaudí. The construction of the Goetheanum, which bore resemblance to Nikolai Fedorov’s *Philosophy of Common Deed*, had a profound influence on the Russian participants (Maria Sievers, Andrei Bely, Asya Turgeneva, Margarita Voloshina), altering the course of their lives and inspiring the creation of invaluable memoirs.

Keywords: anthroposophy, Rudolf Steiner, Goetheanum, expressionist architecture, avant-garde architecture, cosmism, symbolism, spiritualism

Предметом рассмотрения является архитектурная теория и практика Рудольфа Штейнера, воплощенная в двух зданиях Гётеанума и архитектуре антропософской общины в швейцарской деревне Дорнах. Основой теории архитектуры у Штейнера было положение о спиритуализации форм, по его выражению – о «наколдованной» (hinzaubert) стене. В связи с этим здание первого Гётеанума было изваяно из дерева силами членов общины, которые запечатлели в нем свои творческие и духовные усилия. Штейнер разъяснял, что формы в интерьере должны быть вогнутыми и графичными, в экстерьере – набухшими и выпуклыми, выражая тем самым духовный напор, идущий изнутри. В проекте бетонного второго Гётеанума, созданном в 1922 г., присутствует контрапункт образов: удлинённый зал в интерьере и рельефные вертикальные тяги, поддерживающие купол, снаружи. Тем самым идея «духовного черепа» и пар «духовных ног», которую Штейнер в первом здании осуществил в интерьере, во втором Гётеануме проецируется на фасады здания. Архитектурная теория и практика Штейнера занимают видное место в истории архитектуры на ее переходе от модерна к авангарду и помогают прояснить процесс формирования архитектуры экспрессионизма. Идеи Штейнера имеют параллели в творчестве литературного визионера Пауля Шеербарта, Бруно Таута и группы «Стеклянная цепь», в поздней архитектуре Антонио Гауди. Работа над созданием Гётеанума, напоминающая о «Философии общего дела» Николая Федорова, оказала большое воздействие прежде всего на русских участников строительства (Марию Сиверс, Андрея Белого, Асю Тургеневу, Маргариту Волошину (Сабашникову)), изменила их судьбы и вызвала к жизни ценные мемуары.

Ключевые слова: антропософия, Рудольф Штейнер, Гётеанум, архитектура экспрессионизма, архитектура авангарда, космизм, символизм, спиритуализм

Гётеанум, центральное здание Всеобщего антропософского общества в швейцарской деревне Дорнах, известно своими необычными формами и символической программой. Историки архитектуры рассматривают его в контексте немецкого экспрессионизма [Rehnt, p. 35], историки культуры Серебряного века – в качестве этапа в жизни и творчестве целого ряда русских символистов [Дмитриева, с. 417–440]. В то же время сам Рудольф Штейнер, автор проекта и основатель антропософского движения, настаивал на неприменимости к зданию понятия стиля и на уникальности его форм: «Во всем здании Гётеанума нет ни единого символа» [Штейнер, 2001, с. 15].

Строительство первого Гётеанума было начато в 1913 г., завершено в 1919-м, на исходе Первой мировой войны (ил. 1 в тексте, ил. 1 на цв. вклейке). Здание погибло в пожаре 31 декабря 1922 г., просуществовав в законченном виде около трех лет. Второй Гётеанум строился с 1923 по 1928 г., а его интерьеры создавались еще несколько десятков лет. В связи с этим здание, его смысловое наполнение и осуществленный в нем синтез искусств не стали мировой сенсацией, какой была, например, крестьянская постановка «Страстей Христовых» 1900 и 1910 гг. в баварской деревне Обераммергау [Соколов, 2016, с. 143]. Замысел, система создания символических форм и пространственная программа Гётеанума были подробно объяснены самим Штейнером в двух опубликованных курсах лекций. Они раскрывают его творческие принципы, показывают эволюцию проекта и позволяют поставить памятник в широкий контекст художественных поисков 1900–1920-х гг. В статье рассматривается метод архитектурного формообразования Штейнера, который связан с символическими формами и программой их восприятия в пространстве. Этот метод и его результаты имеют параллели и взаимосвязи с творческими экспериментами таких разных фигур, как Гауди, Кандинский и Андрей Белый.

Рудольф Штейнер (Rudolf Steiner, 1861–1925) родился в хорватском городке, вырос в семье железнодорожного служащего и с детства приобрел основы культурного интернационализма. В лекциях об интерьере Гётеанума он упоминает широкий круг европейских культур и с теплотой вспоминает о малых этнических группах Австро-Венгрии [Штейнер, 2001, с. 58]. Получив образование в Венском техническом университете, Штейнер проявлял естественнонаучные и философские интересы. Это привело его к редактированию и комментированию сочинений Гёте, которые продолжались длительное время (1888–1896) и впоследствии стали одним из источников его антропософского учения. Для истории идей этой эпохи особенно интересно общение Штейнера с Паулем Шеербартом (1863–1915), автором космических и футурологических романов, в которых описывались инопланетные миры, мистические ритуалы и архитектура из цветного стекла [см. об этом: Беларев, с. 15, 430]. Присутствие писателя на лекциях Штейнера документально

подтверждено [Ikelaar, S. 12]. В книге «Мой жизненный путь» основатель антропософии отзываясь о Шеербарте как о высокодуховной, ищущей личности: «Движимый интересным, но завязнувшим в дикой фантастике духом, он писал рассказы, охватывающие целые космические миры, мерцающие, переливающиеся, превращающие духовное в карикатуру и содержащие подобного же рода человеческие переживания» [Штейнер, 2002, с. 283].

Еще на съезде 1907 г. в Мюнхене Штейнер подготовил архитектурную декорацию зала из полукруга асимметричных колонн. В 1908 г. им был создан проект купольного здания с отверстием в потолке наподобие Пантеона, который был построен в лесу неподалеку от Карлсруэ. Маленькое «здание в Мальше» некоторое время использовалось для встреч местных теософов [Zimmer]. В 1912 г. возник проект здания для собраний антропософов в центре Мюнхена, в районе Швабинг, где в то время жило множество людей искусства, включая писателя Ведекинда, поэта Георге и художника Кандинского. Проект «Иоаннова здания» с двумя куполами выполнил по идее Штейнера архитектор Карл Шмид-Курциус, однако его в итоге построили не в Мюнхене, а «на вершине холма в Дорнахе близ Базеля» [Волошина, с. 225]. Около 1918 г. за постройкой закрепилось название «Гётеанум» (Goetheanum) в честь писателя, естествоиспытателя и мистика, сочинения которого комментировал, интерпретировал и включал в свою мировоззренческую систему Штейнер.

Главное, что запомнилось членам дорнахской общины, это коллективная работа над отделкой здания. Штейнер давал эскизы для резьбы капителей, поправлял ошибки и параллельно читал лекции для строителей Гётеанума:

Еще туманно представляли характер работы; тогда выступил доктор и три дня лично много часов показывал, как держать стамеску, вести штрих, плотность и т. д. [Белый, с. 285].

Именно из-за «туманности» задач неуверенный в себе Андрей Белый впервые почувствовал недовольство Штейнером:

Все, что я считал за достоинства, было доктором заклеено: кругло́та – безвкусица, даже «жир», который скорее надо срезать; доктор морщился до гримас по моему адресу (так мне казалось); круто поворачиваясь к моей форме, он тыкал в нее пальцем и кричал: «Посмотрите же: это жирное брюхо!» [Там же, с. 485-486].

Так же спонтанно, с поправками на месте, велась и роспись плафона. М. Волошина вспоминает:

Рудольф Штейнер принес мне в мастерскую два листочка. На одном цветными карандашами была намечена композиция, на другом простым

карандашом она была дана детальнее [Волошина, с 241–242].

Итоги общей работы над первым Гётеанумом очевидцы оценивали очень контрастно. Члены общины были в восторге. Волошина считала, что художественный и духовный результат был полностью достигнут:

Дух этого Здания всеми своими формами и красками обращался ко входящему, побуждая к самопознанию; а то, что затем поднималось из глубин его существа как ответ, выступало здесь ему навстречу в этом лице, в котором божественность человеческого существа открывала себя Космосу [Там же, с. 244].

Поэт Эллис (Л. Л. Кобылинский) обвинял главу антропософии в эклектизме, а здание называл «полумечетью, полупансионом» [Эллис, с. 332].

После пожара Гётеанума в 1922 г. Штейнер, указывая на смену эпох, проектирует новое здание более обширным и менее связанным с идеями органической архитектуры [Штейнер, 2008]. Заявка на строительство второго Гётеанума была одобрена в ноябре 1924 г., а 30 марта следующего года Рудольф Штейнер скончался. Он оставил планы, модель и достаточно детальные инструкции относительно внешнего вида здания. Открытие нового Гётеанума состоялось 29 сентября 1928 г., но отделка была произведена вчерне и дорабатывалась поэтапно [см.: Хаслер, с. 23–32, 44–72].

Строительство здания и истолкование его символики проходили параллельно. Штейнер читал лекции для общины строителей, поэтапно объясняя то, над созданием чего они трудились. Цикл лекций «Пути к новому архитектурному стилю» читался в Берлине в течение трех лет (12.12.1911, 05.02.1913 и 23.01.1914) и был издан только в 1926 г. Цикл «Дорнахское здание как символ исторического становления и художественных преобразующих импульсов» был прочитан на стройке Гётеанума (10–25.10.1914), записи были изданы в виде книги в 1937 г. Посетители Гётеанума, не слушавшие этих лекций и не державшие в руках их издания, должны были сами на основе собственных впечатлений составить представление о здании и его смысле.

Первый Гётеанум представлял собой одноэтажный двухкупольный зал на высоком бетонном цоколе. Он стоял на невысоком зеленом холме с видами на долины и горные цепи Юрских Альп. В плане здания два сочлененных круга были вписаны в крестообразные очертания постамента. Общие размеры постройки огромны – 82 × 74 м при высоте главного купола 34 м; верхняя отметка большого свода – 27 м, малого над сценой – 18 м [Хаслер, с. 142–155]. Основные формы, создававшие ритм и образ здания, – извилистые кривые, а также тройные окна и двери с повышенным средним проемом. Их форма напоминает «окно Палладио», применяющееся в классической архи-

текстуре. В цокольном этаже три проема разделены, в деревянном здании – охвачены общими криволинейными рамами. Купола, покрытые серебристой чешуей шифера, образовывали над стенами криволинейные козырьки и выступы, подобные натекам льда. Вход в цокольный этаж обрамляли полукруглые выступы, напоминающие крепостные башни. Резные деревянные формы внешней части первого Гётеанума были очень крупными, упрощенных очертаний, они производили впечатление набухающей растительной плоти.

Входя в зал, посетитель оказывался среди круга очень высоких деревянных колонн – точнее, шестигранных столбов. Их высота и толщина увеличивались по мере приближения к сцене, формируя обратную перспективу. Большой круг образовывали семь пар колонн, каждая из своей породы дерева, малый, заключавший в себе сцену – шесть пар. Второе впечатление после кружения колонн и извивов их украшений – интенсивные радужные краски куполов. Фон переходил от спокойного сине-зеленого у входа к солнечно-желтой сердцевине и затем к алому треугольнику, направленному в сторону сцены. Сценический купол заполняли интенсивные тона наплывающих друг на друга композиций с фигурами. Лица и фигуры в плафоне большого купола были размытыми, как в тумане. Яркой палитре плафона соответствовали интенсивные краски тройных витражей. Над капителями пролегал гигантский карниз с извилистыми резными изображениями. В отличие от выпуклых, набухающих форм декора снаружи здания, в резных формах капителей были подчеркнуты выемки и грани. На авансцене стояла кафедра сложных очертаний. В углублении сцены, аналогичной апсиде церкви, должна была размещаться огромная деревянная композиция «Представитель человечества».

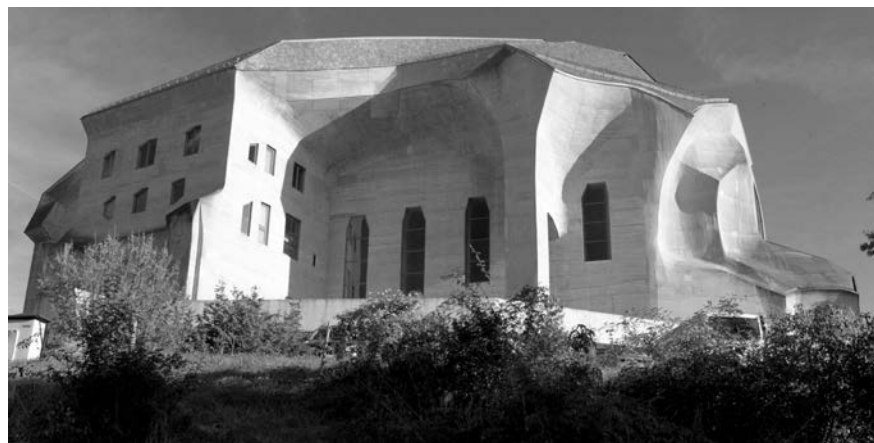
Второй Гётеанум похож на предшествующий габаритами, однако план и структура его совершенно другие. Новое сооружение – многоэтажное, оно организовано вокруг Малого зала, расположенного в цоколе, и Большого, поднимающегося до крыши. Рудольф Штейнер при обсуждении проекта подчеркивал две его новые черты: здание не будет купольным, а идея колонны будет развита. У каждой вертикальной тяги есть подобие корней на нижнем этаже и подобие кроны – на верхнем. С тыльной стороны наружу выступают две свободно стоящие тяги, названные «воздушными корнями». Тем самым прежняя тектоническая идея, купол на колоннаде, вышла из интерьера во внешнюю часть здания. В формах покатой крыши читается внутреннее купольное устройство, а бетонные грани подпирают крышу и создают эффект медленного, подобно росту дерева, движения вверх. Это ощущение противоположно набухающим и словно бы стекающим вниз формам прежнего покрытия (рис. 2).

Архитекторы, работавшие над детализацией проекта второго Гётеанума, продолжили тему органической, но конструктивно четкой архитектуры. Тройное окно с красными витражами воспроизведено на верхнем этаже, все лестницы состоят из динамичных многоугольных



1. Модель первого Гётеанума. Южный и западный фасады. Музей Гётеанума, Дорнах. Фото Б. Соколова

Model of the First Goetheanum. South and West façades. Goetheanum Museum, Dornach. Photograph by B. Sokolov



2. Второй Гётеанум. Северный фасад с «воздушными корнями». Дорнах, 2024. Фото Б. Соколова

Second Goetheanum. North façade with “aerial roots”. Dornach, 2024. Photograph by B. Sokolov

форм (ил. 2, 3 на цв. вклейке). Прямоугольники со срезанными углами заменили растительную мягкость прежних линий. В конструкции лестниц использованы пологие, растянутые двухосевые арки, которые вносят в архитектуру ощущение органической стихии, характерное для первого Гётеанума. Полуциркульные арки у верхнего окончания лестницы возвращают ощущение строгой, лаконичной тектоники. Общее впечатление здесь – баланс органики и геометрии, динамизма и четких, фиксированных видов на рамы огромных окон.

План второго Гётеанума сильно отличается от прежнего. Здание вписано в крест, основные контуры прямые, сцена квадратная. О былых ротондах напоминает только трехгранная форма входной части, в которую вписаны лестницы. Большой зал, где выделены боковые проходы, похож на трехнефный собор. Зал дает сложные смешанные пространственные впечатления. Резко спускающийся к сцене профиль динамичен, его определяют прямые линии. Вместе с тем криволинейные очертания витражей и купольное завершение напоминают пространственный кокон первого Гётеанума. В бетоне воспроизведены мягкие текучие формы деревянных колонн и архитрава. Плафон, воссоздающий погибшие росписи, также заполнен красочными облаками, в которых проступают фигуры и лица. Особенно сильное впечатление производят витражи, разделенные ребрами подпорных стен. Стекла четырех цветов (зеленый, синий, фиолетовый, розовый) и очень плотной окраски гравированы легкими, иногда едва заметными фигурами. Такой способ создания изображения ближе не к витражам Средневековья, а к матовым, призрачным образам византийских фресок.

В книге «Пути к новому архитектурному стилю» есть программный подзаголовок: «И здание становится человеком». Штейнер начинает свой путеводитель по будущему Гётеануму с указания на его космологическую программу: «Иоанново здание... не может не принять в расчет условия развития всего человечества» [Штейнер, 2008, с. 28]. Далее он делает экскурс в историю храмовой архитектуры, сравнивая древность, Грецию и готику. В архаичные времена «фасад высказывал на таинственном языке то, что находилось внутри храма». Греческий храм есть жилище бога среди людей: он «замкнут сам в себе в своем динамическом совершенстве». Христианский же храм привязан не к месту, а к действующему человеку. Готический собор дает ощущение выхода в иной мир:

Как еще грандиознее можно ощутить действие пространственного ограничения, которое, выходя само из себя, стремится во Вселенную и к ее тайнам, простирающимся в великом становлении! [Там же, с. 32].

Современная ситуация, по утверждению Штейнера, требует возврата к архаике, к простым изначальным формам. Эти формы оказываются антропоморфными. Вызывая в памяти слушателей образы храмов

Двуречья и Ирана, он уподобляет их массивы и купола фигуре лежащего, а затем встающего человека:

Все колонны, капители, все странные образы этого храма являются символами того, что можно ощущать, оказавшись наедине с таким вытянувшимся человеком, со всем, что проявляется в его движениях рук, жестах и облике [Штейнер, 2008, с. 35].

Аналогично должна рождаться композиция нового здания: «В чистых тонах возвещают нам времена: – Храм есть человек!» [Там же, с. 37].

Далее Штейнер описывает основы этого нового формотворчества. Будущее здание должно быть спиритуальным, а его создатель – уйти от ощущения замкнутого пространства:

«Иметь стены и не иметь никаких стен» – это то, что будет соответствовать храмовому искусству будущего. Внутреннее пространство, которое само себя отрицает, не развивает более никакого эгоизма в пространстве, которое бессамостно во всем, что предлагает в красках, формах, по своей воле желает, волит быть лишь тем, что впускает в себя Вселенную [Там же, с. 52].

Главное внимание должно быть уделено не фасаду, а ступке осмысленного пространства внутри здания. Нужно «сформировать, исполнить наше внутреннее пространство соответствующим образом, впервые полностью отказавшись от того, как здание представлено снаружи. Оно могло бы со всех сторон быть помещено в оболочку из соломы – это совершенно безразлично». В первом Гётеануме принцип «изнутри наружу» поддержан круглящимися и ниспадающими профилями покрытий. Штейнер описывает три стадии развития искусства: «с точки зрения души ощущающей, с точки зрения души рассудочной (или души характера) и с точки зрения души сознательной» [Там же, с. 58]. Первой стадии соответствуют древние храмы, второй – греческая архитектура, третьей – готические соборы.

Программа создания Гётеанума вначале описывается общими словами. Главная мысль – нужно вкладывать максимум духовной энергии в работу с материалом:

В новом здании мы придадим формам, декору, живописи такой облик, что стены будут «пробиты», а через краски и формы будут ощущать, несмотря на замкнутость, как духовно-душевный взгляд распространяется в мировые дали... Мы создадим соответствующие формы, краски, придадим силуэт, облик; чтобы благодаря тому, что мы создаем на стене и «наколдовываем» стене (an die Wände hinzaubern), можно было пережить, что стена как таковая «размывается», исчезает [Там же, с. 73].

Штейнер снисходительно оценивает наблюдения за развитием

орнамента, принадлежащие венскому искусствоведу Алоизу Риглю, автору книги «Проблемы стиля. Основные положения к истории орнамента» (1893) и основателю формально-стилистического метода. Нужно заметить, что это печальное недоразумение: Ригль обосновывал понятие «воления искусства» (*Kunstwollen*), весьма близкое к тем категориям, которыми оперирует Штейнер [Зедльмайр, с. 38-66]. Основатель антропософии ставит ему в заслугу идею трансформации мотива:

Он пришел к выводам, которые привели его к преобразованию мотива пальметты в аканфов лист; так что действительно в этой точке получается полное совпадение оккультного исследования, проведенного мною в последние дни, с внешним исследованием искусства [Штейнер, 2008, с. 82].

Он указывает на противоположный путь развития формы. Дух греко-римской цивилизации диктовал человеку чувство напряжения под грузом обязанностей:

Я должен что-то нести на себе, нести с усилием; я сгибаю спину, и в моей человеческой фигуре происходит развитие сил, необходимых мне, человеку, для такого формирования своей собственной фигуры таким образом, чтобы она могла выдержать нагрузку, нести тяжесть [Там же, с. 37].

Рисуя восходящую дугу, Штейнер производит от нее сначала коринфскую капитель, а затем формы бутона и пальметты – символы Солнца и Земли. Процессия с чередованием таких атрибутов образует основу для орнамента.

Штейнер говорит, что очертания интерьера в Гётеануме должны быть вогнутыми, как у кекса, выпеченного в выпуклой форме: «Здесь должно будет действовать живое и творящее слово духовной науки в возможной для нее форме». Такое формообразование соответствует неожиданному и очень эффектному образу – интерьер есть вместилище оплотнившейся духовности:

Внутренний декор есть оболочка, пластически образованная изнутри оболочка для того, что наполняет нас в этих помещениях как духовная наука. И тогда как внутренний декор является тем, что вырезано, заглублено, то внешний декор является тем, что нанесено. Внутреннее всегда должно носить характер выбранного резцом [Там же, с. 39].

Здесь становится ясным требование к работающим над капителями – убирать «живот» (как передает это Белый) или «астральный жир» (как запомнилось Тургеневой). Выпуклыми должны быть только наружные части декора, набухающие мощью, которая идет изнутри.

Органоподобность частей здания Штейнер связывает не только с метаморфозой форм, но и с образами нематериальных стихий: «Во внутреннем декоре нашего здания у нас теперь действительно живые эфирные формы» [Штейнер, 2008, с. 58]. Эта концепция поясняет причины выбора дорогостоящего деревянного варианта постройки и огромный объем ручного труда со стороны именно членов общества. Они должны были запечатлеть частицу своей духовности в коллективном теле нематериального образа, или, по выражению Штейнера, «наколдовать» стену. Переходя к новым символическим формам, Штейнер предлагает взглянуть на рельефы зала как на отражение рельефа всей планеты: «Чтобы изучить этот рельеф, мы должны были бы подняться с поверхности Земли в космическое пространство». Сочетания дуг отражают сочетания душ. Через вогнутые рельефы стен и витражи «нам будут явлены также и стадии пути вглубь духовного мира» [Там же, с. 92].

В середине своего рассказа о Гётеануме Штейнер задает вопрос: «Могут ли формы гласить из духовного мира?» Ответом на него служат геометрические построения, лежащие в основе этих духовных форм. Круг с выпуклостями означает единение людей, пальчатая его форма – то же самое, но в динамике. Показывая законы построения овала, гиперболы, лемнискаты (замкнутой кривой с несколькими центрами) и круга, Штейнер делает их олицетворениями четырех арифметических действий. Из них и собраны символы семи планет, украшающие парные капители. Сами же планеты соответствуют семи этапам жизни человека. Кроме того, каждая колонна посвящена одной из наций, внесших решающий вклад в духовную культуру мира. Народам – например, скандинавским – которые только идут к этому, в пространственном ребусе зала соответствуют сразу несколько колонн [Штейнер, 2019, с. 84]. Таким образом, проход через зал олицетворяет духовный путь – основу оккультной жизни общины.

Есть своя впечатляющая символика и у вертикальной структуры Гётеанума. Штейнер говорит, что голове человека в астральном плане соответствует «эфирная голова», двум ногам – несколько пар «эфирных ног». Их число прирастает с каждым семилетним периодом жизни:

В эфирном теле человека они обнаруживают себя в различных цветах. Когда мы образовываем себе эти эфирные колонны – их можно назвать «жизненными столпами», – наша эфирная голова в эфирном своде раз за разом становится все крепче.

Двойной зал оказывается олицетворением внутреннего строения головы, семь пород дерева – семи цветов «ног», а фигурная кафедра – гортани. В этой системе уподоблений красочные облака росписей купола соответствуют мыслям и переживаниям «эфирного» человека [Штейнер, 2002, с. 98].

С позиций научной дисциплины, которую Штейнер называет «внешним искусствоведением», антропоморфная архитектура первого Гётеанума построена на алогичных образах (череп, ноги, гортань). Тем не менее, она воплощает свою программу в мощных суггестивных и прочно связанных друг с другом формах. Сильная сторона архитектурного творчества Штейнера – богатая, сложно построенная пространственная композиция. В статье «Духовный облик Гёте и его откровение в “Фаусте” и в “Сказке о змее и лилии”» он убедительно истолковывает странные образы сказки (змея – мост, материальная тень великана, подземный храм четырех королей, который путешествует, словно крот, и в конце концов выходит наружу), акцентируя символическую топографию волшебного царства [Штейнер, 2011]. Зеленая змея, которая пожертвовала собой ради соединения двух берегов и двух миров, стала сквозным символом в воспоминаниях Волошиной. Русские строители Гётеанума особенно остро переживали созданный синтез искусства и тайны, какого у себя на родине они видеть не могли. Все они в своих мемуарах подчеркивают яркие пространственные впечатления.

Ася Тургенева вспоминает о трехлетней совместной работе по созданию форм с помощью светотени. Для нее не только витражи, но и театр объемов стали путем к беспредметной форме:

Если неуклонно следовать этому пути, то придешь к такому художественному принципу изображения, который пробудит творческое начало, свободное от представлений [Тургенева, с. 135].

Она почувствовала в вариациях формы гораздо больше духовных метаморфоз, чем те, на которые ей указал Штейнер:

Правомерно говорить о трех видах метаморфозы мотива Здания: о метаморфозе в случае архитравов, затем капителей колонн и цоколей колонн... В четвертом архитраве ощущается могущественное вмешательство некоей силы, которая не поддается объяснению из предшествующего: словно какое-то ворвавшееся из будущего драматическое событие, она преобразует эти формы, и мы в состоянии воспринять это лишь чувством [Там же].

Андрей Белый в своих экспрессивных мемуарах указывает на дух борьбы с надвигающимся концом эпохи, который он чувствовал в работе и проектах Штейнера:

Это были темы – разверзающихся бездн, висений над кручами, под которыми копошились ужасные гады (мотивы стекол); Гётеанум и... гады; путь посвящения, и всюду – акцент на нотах раздвоения, заболевания, соблазна, который надо разглядеть [Белый, с. 439].

Подробнее всего впечатления от Гётеанума переданы в воспоминаниях Маргариты Волошиной. Она чувствовала живое пространство даже в безлюдном зале:

Цветной свет струился в Здании, превращая простое трехмерное пространство в какое-то иное, качественно расчлененное, живое, создавал цветные тени на поверхностях колонн и рельефов... Обратная перспектива в архитектуре благодаря увеличивающимся к востоку колоннам завершала это новое переживание пространства [Волошина, с. 262].

Гибель постройки в ее описании подобна величественному пожару Валгаллы:

Орган звучал, а различные металлы, применявшиеся в Здании, плавись, сияя каждый особым цветом. Мощное, никакими словами не описуемое звучание исходило от этого всеми красками пылающего огненного моря. Колонны горели, как факелы. Цветные стекла окон плавись. Под конец две колонны у входа вместе с соединяющим их архитравом еще стояли, образуя огненные ворота [Там же, с. 312].

Приехав в Дорнах наутро после пожара, она видит облако дыма, которое в ее описании становится образом «небесного» Гётеанума:

Я пошла прямо к Зданию. Туман его окутывал... Я пыталась сквозь туман рассмотреть второй этаж, но ничего не было видно. Я пошла вокруг Здания. Деревянные строения рядом были целы, но теперь с восточной стороны ясно было видно сквозь туман: наверху не было куполов, не было стен, там не было ничего [Там же, с. 313].

Штейнер и его последователи подчеркивали уникальность Гётеанума и того «нового стиля», который запечатлелся в зданиях Дорнаха. Однако ситуация в художественной жизни 1900–1920-х гг. говорит о другом. Антропософская архитектура возникла, развивалась и оказывала свое влияние в плотной среде своей эпохи – точнее, двух эпох. В лекциях Штейнера об архитектуре из современности упомянута только венская эклектика (Городской театр Земпера был открыт в 1888 г.). Фигурой умолчания остается вся эпоха символизма и модерна, которая выработала инструментарий символов и образов, примененных в создании Гётеанума [см.: Сарабьянов]. К важнейшим чертам символизма, которые присутствуют в замысле Штейнера, относятся идея иной реальности, которую приоткрывает земной, осязаемый образ; понимание мира и произведения искусства как игры стихий, особенно важное в реформе Рихарда Вагнера, прямого предшественника Штейнера-художника; трансформация привычных форм и искажение повседневного образа мира; вибрации, извивы и повторения формы, сообщающие ей динамику и музыкальные ка-

чества; синтез или даже слияние воздействий, аффектов разных искусств; создание новой художественной реальности.

После похорон Пауля Шеербарта в 1915 г. архитектор и дадаист Йоханнес Баадер написал трагикомический очерк об умершем друге. В нем он соединяет образы двух создателей «эфирных тел»: «Скульптуры на песке, потусторонние скульптуры, набросанные эфирным телом Шеербарта, выполненные Рудольфом Штейнером в Дорнахе» [см. Шеербарт, с. 180].

Вопрос о возможном взаимовлиянии Шеербарта и Штейнера связан с более широкой проблемой – художественными поисками на грани символизма и авангарда, эстетизма и реформаторских программ. В Германии процесс смены стилей обернулся феноменом «экспрессивного символизма», который проявился сначала в литературе, затем в архитектуре и театре и, наконец, в кинематографе [Соколов, 2022а, с. 498–527].

Тягучие и в то же время напряженные формы, сопряжение готики и модерна характерны для многих архитектурных фантазий и построек, современных двум Гётеанумам. В 1912 г. в Бреслау (современном Вроцлаве) был открыт гигантский Зал Столетия (архитектор Макс Берг). Ажурный бетонный купол этой постройки имеет диаметр 67 м. Бруно Таут, воплощая идеи Шеербарта о стеклянной архитектуре будущего, создал для выставки 1914 г. «Стеклянный дом» с цветным куполом [Соколов, 2022b, с. 2]. Под влиянием литературных образов Шеербарта и антропософии Штейнера группа молодых архитекторов в 1919 г. вступила в переписку, известную как «Стеклянная цепь» [The Crystal Chain Letters]. В ней обсуждались две главных проблемы современной архитектуры.

Первая из них – фантазия или прагматизм? Ситуация выбора обозначилась в эпоху строительства первого Гётеанума. В 1913 г. был издан памфлет еще одного венского архитектора, Адольфа Лооса. Он был озаглавлен «Ornament und Verbrechen» («Орнамент и преступление») и направлен против декорированной архитектуры модерна. Для эпохи характерно то, что автор призывает не к экономии ресурсов, а к духовному спасению человечества:

Мы преодолели орнамент, мы завоевали привилегию жить без орнамента... Скоро улицы городов будут сиять подобно белоснежным стенам. Как Сион – святой город, небесная столица [Лоос, с. 35].

Среди молодых архитекторов были те, кто ушел в рациональную архитектуру, как Вальтер Гропиус, те, кто смог внести духовные экспрессивные формы в реальное строительство, как Эрих Мендельзон и Ханс Пёльциг, и те, кто остался в мире бумажной архитектуры, как Василий Лукхардт и Герман Финстерлин. Все эти варианты поисков можно увидеть в архитектуре двух Гётеанумов и поселка в Дорнахе.

Вторая проблема относится к духовной, фантазийной стороне новой архитектуры. Ее можно сформулировать так: кристалл или органика? [Prange, S. 51–103]. Формы, напоминающие о растительных либо

животных организмах, выработаны в современном и переходят в творчество ряда архитекторов «Стеклянной цепи». В проектах Штейнера можно проследить влияние обеих тенденций. Органическое начало преобладает в первом Гётеануме, кристаллическое – во втором. Однако ощущение органического роста здесь сохраняется. Именно этот сплав вызвал у Ле Корбюзье, посетившего Дорнах, импульс, который породил криволинейные формы капеллы в Роншане.

Волошина приводит слова Штейнера, раскрывающие социальную программу антропософии: «Социализм без людей, воспитанных для братства, – все равно, что деревянное железо» [Волошина, с. 37]. Главным средством воспитания и испытания в Дорнахе стало участие в строительстве Гётеанума. Андрей Белый, который сам весьма условно выдержал это испытание, рассказывает о конфликтах и отпадении членов общества, спровоцированных неготовностью к «братству». Решение Штейнера сплотить последователей общей стройкой и общей жизнью на основе объединяющей идеи переводит идею пассивного самосовершенствования и ожидания новой жизни в активный план. Волошина в московской части своих мемуаров упоминает сотрудника Библиотеки Румянцевского музея Николая Федоровича Федорова (1829–1903):

Он написал книгу «Общее дело». Основная его идея в том, что все мысли людей, стремящихся к познанию истины, дополняя друг друга, созидают Corpus Christi Mysticum, строят невидимую Церковь [Там же].

Хотя идеи Федорова о воскрешении «отцов» средствами науки и о расселении человечества в космосе произвели большое впечатление на Достоевского, Соловьева и Циолковского, сочинения русского космиста стали публиковаться только после его смерти начиная с 1906 г. [Федоров]. Они начали оказывать свое влияние на социальные утопии лишь в эпоху раннего авангарда. Но даже если Штейнер не знал об учении Федорова, параллели в русской теории и немецкой практике «общего дела» примечательны.

Активная позиция, постоянный призыв к жизни, «жизненности» у Штейнера связаны с новой стадией духовных и социальных поисков в Европе и России. От духовного утопизма они переходят к социальным программам. В этой связи чрезвычайно интересны художественные и общественные идеи В. Кандинского, который испытал сильнейшее воздействие теософии, но не стал адептом ни Е. Блаватской, ни Р. Штейнера. Взяв из визионерской культуры идею о «духовном лучеиспускании» предмета, он призывает зрителей воспитывать в себе восприятие сущностных миров. Оно необходимо для более полной и осознанной жизни в реальном мире:

Явления природы, выражаемые случайными звуками, пятнами, линиями (все в мире звучит и тоном, и краской, и линией), беспорядочно, кашеобразно, непланомерно отзываются в человеке. Эти явления подобны набору слов в лексиконе. Повелительно нужна сила, приводящая эти слу-

чайные мировые звуки в планомерные комбинации для планомерного же воздействия на души. Эта сила – искусство [Кандинский, т. 1, с. 89–94]¹.

В 1918 г. Кандинский предлагает проект всемирного конгресса художников, напоминающий «Общее дело» Федорова, но в еще большей степени – «Иоанново здание» Штейнера:

Конгресс будет героическим целебным средством, который приведет к болезненному кризису небывалой силы. После этого кризиса отпадут больные недугом разобщенности элементы, а оставшиеся здоровыми сольются с небывалой силой взаимного притяжения... Темой для первого конгресса деятелей всех искусств всех стран могла быть постройка всемирного здания искусств и выработка его конструктивных планов... Я думаю, что не один я был бы счастлив, если бы ему дано было и имя «Великой Утопии» [Кандинский, т. 2, с. 53–55].

Гётеанум и поселок в Дорнахе, которые работают как социальный проект до сих пор, – образец осуществленной утопии, возникшей в эпоху экспериментов позднего символизма и раннего авангарда.

Рассмотренный материал позволяет обозначить три темы, связывающие архитектурное творчество Рудольфа Штейнера с проблемами современной ему художественной культуры.

Живые формы

Работа Штейнера над созданием Гётеанума проходила параллельно поискам новых форм искусства, которые вели художники, скульпторы и архитекторы. Для вхождения в систему символизма нужны были двойные смыслы, избавление от реализма и эклектизма, умение создавать новые символы. Хотя теософия повлияла на формирование многих литераторов, художников и композиторов, среди которых Скрябин, Мондриан, Кандинский и Рерих, своего искусства и изобразительного языка у нее не было. Об этом свидетельствует и книга визионерских изображений под названием «Мыслеформы», выпущенная в 1910 г. Фигуры «страха», «желания знать» или «музыки Вагнера» выглядят в ней как произвольные и натуралистические рисунки [Besant, Leadbeater]. Художники стремятся увидеть невидимое и дать ему осязаемый эквивалент. Штейнер использует для этого результаты своих трансцендентных наблюдений, Кандинский упоминает в качестве источника образов сны и упорные размышления над темой. Штейнер так энергично отстаивает независимость антропософских форм от окружающего искусства потому, что хочет создать для своей общины абсолютные, воздействующие без объяснений «живые формы». Но это намерение разделяют с ним создатели беспредметного искусства. Более того, элементарные фигуры фресок и витражей Гётеанума, про-

¹ Первая публикация – «Одесские новости», 1911, № 8339, 9 (22) февраля.

диктованные древней мудростью и «атавистическим ясновидением», находят параллели в интересе художников раннего авангарда к детскому рисунку и к редукции мастерства, тяге к тому, что Кандинский называет «неумелостью». Это путь к сверхвыразительности образа и его интуитивному переживанию, важный в перспективе XX в.

Между двух эпох

Штейнер начинал свои художественные опыты около 1908 г. Именно в этом году была написана опубликованная позднее статья Адольфа Лооса, который призывал очистить архитектуру от орнамента. В период 1905–1910 гг. у многих ищущих художников и архитекторов происходил переход от символизма либо к строгой классике, либо к авангарду. Среди них – В. Кандинский и Ф. Марк, П. Кузнецов и Н. Сапунов, В. Ольбрих и Ф. Шехтель. Формы первого и второго Гётеанума демонстрируют не смену системы формообразования, а ее трансформацию. Схожий процесс идет в эстетике театра и кинематографа Германии, а также в пристально изучающий немецкий опыт России.

Общее дело

Реализация «совокупного произведения искусства», которую Рихард Вагнер считал залогом обновления, оказалась для него неосуществимой. Причины были не столько техническими (полет валькирий, смена сцен), сколько социальными. Композитор пытался все сделать сам, в одиночку увлечь и пересоздать целую нацию. В эпоху, к которой относится строительство Гётеанума, эта идея гуманизировалась. Общий единоклубный порыв создал художественные кружки, подобные «Синему всаднику», и глобальные проекты, подобные зданию «Великой Утопии». В. С. Соловьев, занимавший большое место в историософии Штейнера, был в восторге от идей Федорова, которые объединяют людей делом совести – долгом перед ушедшими поколениями.

Социальный успех проекта Штейнера особенно нагляден при сравнении с одновременным ему проектом Н. К. Рериха. В ситуации выбора между индивидуальным мессианизмом и коллективным строительством новой жизни русский художник выбрал первый вариант. Каждый этап его жизнетворчества все дальше уводил его от художественного синтеза в сторону политических планов [McCannon]. Оставаясь востребованным театральным художником и став руководителем «Дома Мастера» в Нью-Йорке, Рерих не создал ни храма новой религии, какой является «Агни-йога», ни театрального здания новых форм, о каких мечтали Скрябин и Кандинский, ни новых форм искусства, дающих обновленные иконографию и стиль. Создается впечатление, что высшей точкой его синтетических экспериментов стала роспись храма Святого Духа в Талашкине, где темнотелая Богородица сидела над «рекой жизни огненной». Цельный образ нового мира, который Рерих хотел создать после политического передела

мира существующего, не был воплощен ни в слове, ни в живописи. Тысячи его картин 1920–1940-х гг. с этой точки зрения выглядят как осколки разбитого зеркала. Представляется, что дилетант Штейнер, так же как и мало учившийся искусству Кандинский, достигли более значительных результатов в художественном синтезе, нежели профессионал Рерих. Это сравнение еще раз указывает на особенности формообразования искусства начала XX в. – примат концепции, решающую роль «художественной воли», вовлечение людей в новый духовный мир при помощи образов, которые Франц Марк назвал «иконами новой религии».

Создание Гётеанума при помощи коллективных усилий на глазах у всего мира стало сильнейшим впечатлением и опорой в дальнейшей жизни для многих его строителей, в особенности приехавших из России. Андрей Белый утверждал, что начал рисовать сотни своих ментальных схем из желания объясняться со Штейнером, минуя свой плохой немецкий язык. Трифон Трапезников после возвращения в Россию спасал Ясную Поляну и занимался охраной памятников. Ася Тургенева стала подвижницей стекольного дела ради создания витражей теперь уже для второго Гётеанума. Маргарита Сабашникова сделала символом своей жизни и служения людям зеленую змею из сказки Гёте, истолкованной Штейнером. Художественный эксперимент, возникший в недрах мистического проекта, показал возможность осуществления социально позитивной утопии и высокий потенциал ее воздействия на своих создателей.

Библиографические ссылки

Беларев А. Н. Образы пограничного в прозе Пауля Шеербарта. Balti : Lambert Acad. Publ., 2017. 461 с.

Белый А. Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М. : Республика, 2000. 725 с.

Волошина М. Зеленая змея. История одной жизни / пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой. М. : Энигма, 1993. 460 с.

Дмитриева Е. Е. Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880–1930-е годы). М. : ИМЛИ РАН, 2020. 768 с.

Зедльмайр Х. Искусство и истина : Теория и метод истории искусства / пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб. : Аxioma, 2000. 271 с.

Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства : в 2 т. М. : Гилея, 2008. Т. 1. 390 с. Т. 2. 446 с.

Лоос А. Орнамент и преступление / пер. с нем. Э. В. Венгеровой. М. : Strelka Press, 2018. 104 с.

Сарабьянов Д. В. Стиль модерн : Истоки. История. Проблемы. М. : Иск-во, 1989. 293 с.

Соколов Б. М. Василий Кандинский. Эпоха Великой Духовности. Живопись. Поэзия. Театр. Личность. М. : Буксмарт, 2016. 535 с.

Соколов Б. М. От райского сада к духовному городу. Роль литературных образов в формировании архитектуры экспрессионизма // Человек в архитектуре экспрессионизма. СПб. : Алетейя, 2022а. С. 498–527.

Соколов Б. М. Пауль Шеербарт и Бруно Таут: от стеклянного Храма к городу-саду // Человек в архитектуре экспрессионизма. СПб. : Алетейя, 2022б. С. 528–555.

Тургенева А. А. Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гётеанума. М. : Новалис, 2002. 138 с.

Федоров Н. Ф. Философия общего дела : Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова : в 2 т. / под ред. В. А. Кожевникова и Н. П. Петерсона. Верный ; М. : Тип. Семиречен. обл. правления : Печ. А. Снегиревой, 1906–1913. Т. 1. 750 с. Т. 2. 473 с.

Хаслер Х. Гётеанум. Дорнах : Изд-во при Гётеануме, 2020. 186 с.

Шеербарт П. Собрание стихотворений : С приложением эссе Йоханнеса Баадера и Вальтера Беньямина. М. : Гилея, 2012. 204 с.

Штейнер Р. Архитектурная идея Гётеанума // Архитектура и антропософия / сост. А. Соколина. М. : КМК, 2001. 268 с.

Штейнер Р. Мой жизненный путь / пер. с нем. М. О. Оганесяна. М. : Evidentis, 2002. 363 с.

Штейнер Р. Пути к новому архитектурному стилю. «И здание становится человеком» / пер. с нем. О. А. Прониной. М. : Новалис, 2008. 192 с.

Штейнер Р. Мировоззрение Гёте. М. : Деметра, 2011. 192 с.

Штейнер Р. Дорнахское здание как символ исторического становления и художественных преобразующих импульсов. СПб. : Ключи, 2019. 160 с.

Эллис. Теософия перед судом культуры // Эллис (Кобылинский Л. Л.). Неизданное и несобранное. Томск : Водолей, 2000. 480 с.

Besant A., Leadbeater C. W. Thought-Forms. L. ; Benares : Theosophical Publ. Society, 1905. 84 p.

The Crystal Chain Letters. Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle / ed. by I. B. Whyte. Cambridge : MIT, 1985. 196 p.

Ikelaar L. Paul Scheerbart und Bruno Taut. Zur Geschichte einer Bekanntschaft : Briefe von 1913–1914 an G. Heinersdorff, B. Taut und H. Walden. Paderborn : Igel, 1999. 158 S.

McCannon J. Nikolas Roerich. The Artist Who Would Be King. Pittsburgh : Univ. of Pittsburgh Press, 2022. 616 p.

Pehnt W. Expressionist Architecture. L. : Thames and Hudson, 1973. 232 p.

Prange R. Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1991. 510 S.

Zimmer E. Der Modellbau von Malsch und das erste Goetheanum. Stuttgart : Verlag Freies Geistesleben, 1979. 61 S.

References

Belarev, A. N. (2017). *Obrazy pograničnogo v proze Paulya Scheerbarta* [Liminal Images in the Prose by Paul Scheerbart]. Balti, Lambert Acad. Publ. 461 p.

Belyi, A. (2000). *Rudol'fShteyner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominaniya o Shteynere* [Rudolph Steiner and Goethe in the Worldview of Modernity. Memoirs on Steiner]. Moscow, Respublika. 725 p.

Besant, A., Leadbeater, C. W. (1905). *Thought-Forms*. L., Benares, Theosophical Publ. Society. 84 p.

Dmitrieva, E. E. (2020). *Literaturnye zamki Evropy i russkii "usadebnyi tekst" na izlome vekov (1880–1930-e gody)* [Literary Castles and Russian "Country Estate Text" at the Turn of the Century (1880s–1930s)]. Moscow, Institut mirovoi literatury RAN. 768 p.

Ellis. (2000). *Teosofiya pered sudom kul'tury* [Theosophy before the Court of Culture]. In Ellis (Kobylinskiy, L. L.). *Neizdannoe i nesobrannoe*. Tomsk, Vodolei. 480 p.

Fyodorov, N. F. (1906). *Filosofiya obshchego dela. Stat'i, mysli i pis'ma Nikolaya Fedorovicha Fedorova v 2 t.* [Philosophy of the Common Deed. Articles, Thoughts and Letters of Nikolai Fedorovich Fyodorov. 2 Vols.] / ed. by V. A. Kozhevnikov, N. P. Peterson. Vernyj, Moscow, Tipografiya Semirechenskogo oblastnogo pravleniya, Pechatnya A. Snegirevoi. Vol. 1. 750 p. Vol. 2. 473 p.

Hasler, H. (2020). *Geteanum* [Goetheanum]. Dornach, Izdatel'stvo pri Geteanume. 186 p.

- Ikelaar, L. (1999). *Paul Scheerbart und Bruno Taut. Zur Geschichte einer Bekanntschaft: Briefe von 1913–1914 an G. Heinersdorff, B. Taut und H. Walden*. Paderborn, Igel. 158 S.
- Kandinsky, V. V. (2008). *Izbrannye trudy po teorii iskusstva v 2 t.* [Selected Writings on Art. 2 Vols.]. Moscow, Gileya. Vol. 1. 390 p. Vol. 2. 446 p.
- Loos, A. (2018). *Ornament i prestuplenie* [Ornament and Crime] / transl. by E. V. Vengerova. Moscow, Strelka Press. 104 p.
- McCannon, J. (2022). *Nikolas Roerich. The Artist Who Would Be King*. Pittsburgh, Univ. of Pittsburgh Press. 616 p.
- Peht, W. (1973). *Expressionist Architecture*. L., Thames and Hudson. 232 p.
- Prange, R. (1991). *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*. Hildesheim, Georg Olms Verlag. 510 S.
- Sarab'yanov, D. V. (1989). *Stil' modern. Istoki. Istoriya. Problemy* [Art Nouveau. Origins. History. Problems]. Moscow, Iskusstvo. 293 p.
- Scheerbart, P. (2012). *Sobranie stikhotvorenii. S prilozheniem esse Iokhanessa Baadera i Val'era Ben'yamina* [Collected Poetry. With an Appendix of Essays by Johannes Baader and Walter Benjamin]. Moscow, Gileya. 204 p.
- Sedlmayr, H. (2002). *Iskusstvo i istina. Teoriya i metod istorii iskusstva* [Art and Truth. Theory and Method in the History of Art]. St Petersburg, Axioma. 271 p.
- Sokolov, B. M. (2016). *Vasilii Kandinskii. Epokha velikoi dukhovnosti* [Vassili Kandinsky. The Great Spiritual Epoch]. Moscow, Buksmart. 535 p.
- Sokolov, B. M. (2022a). Ot raiskogo sada k dukhovnomu gorodu. Rol' literaturnykh obrazov v formirovani arkhitektury ekspressionizma [From the Garden of Eden to the Spiritual City. Literary Images and Formation of Expressionist Architecture]. In *Chelovek v arkhitekture ekspressionizma*. St Petersburg, Aleteiya, pp. 498–527.
- Sokolov, B. M. (2022b). Paul' Scheerbart i Bruno Taut: ot steklyannogo Khrama k gorodu-sadu [Paul Scheerbart and Bruno Taut. From the Glass Temple to the Garden City]. In *Chelovek v arkhitekture ekspressionizma*. St Petersburg, Aleteiya, pp. 528–555.
- Steiner, R. (2001). Arkhitekturnaya ideya Geteanuma [The Architectural Idea of the Goetheanum]. In Sokolina, A. (Ed.). *Arkhitektura i antroposofiya*. Moscow, KMK. 268 p.
- Steiner, R. (2002). *Moi zhiznennyi put'* [My Life Path]. Moscow, Evidentis. 363 p.
- Steiner, R. (2008). *Puti k novomu arkhitekturnomu stilyu* [Paths towards the New Architectural Style]. Moscow, Novalis. 192 p.
- Steiner, R. (2011). *Mirovozzrenie Gete* [Goethe's Worldview] Moscow, Demetra. 192 p.
- Steiner, R. (2019). *Dornakhskoe zdanie kak simbol istoricheskogo stanovleniya i khudozhestvennykh preobrazuyushchikh impul'sov* [Dornach Building as a Symbol of the Historical Formation and of Artistic Recreative Impulses]. St Petersburg, Klyuchi. 160 p.
- Turgeneva, A. A. (2002). *Vospominaniya o Rudol'fe Shteinere i stroitel'stve pervogo Geteanuma* [Memoirs on Rudolph Steiner and the Construction of Goetheanum]. Moscow, Novalis. 138 p.
- Voloshina, M. (1993). *Zelenaya zmeya. Istoriya odnoi zhizni* [Green Snake. The Story of a Life] / transl. by M. N. Zhemchuzhnikova. Moscow, Enigma. 460 p.
- Whyte, I. B. (Ed.). (1985). *The Crystal Chain Letters. Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*. Cambridge, MIT. 196 p.
- Zimmer, E. (1979). *Der Modellbau von Malsch und das erste Goetheanum*. Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben. 61 S.

The article was submitted on 22.04.2024