В.Е. НИКОНОВА
*Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова*
*e-mail nikkyQ@mail.ru*

V.E. NIKONOVA
*Postgraduate student at the Russian State Stroganov University of Applied Art and Design*
*e-mail: nikkyQ@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_335_348

# М.В. САБАШНИКОВА-ВОЛОШИНА И МОНУМЕНТАЛЬНАЯ РОСПИСЬ ПЕРВОГО ГЕТЕАНУМА: ИДЕЙНАЯ ПРОГРАММА, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНТЕКСТ И ЭВОЛЮЦИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ТВОРЧЕСТВА

# M.V. SABASHNIKOVA VOLOSHINA AND THE MONUMENTAL MURALS OF THE FIRST GOETHEANUM: THE IDEOLOGICAL PROGRAM, ARTISTIC CONTEXT, AND THE EVOLUTION OF RELIGIOUS CREATIVITY

Статья посвящена участию русского художника Маргариты Васильевны Сабашниковой-Волошиной в создании монументальных росписей Первого Гетеанума (Дорнах, Швейцария, 1913–1922). Рассматривается идейная программа антропософского храма, разработанная Рудольфом Штейнером, и место славянской темы в его историософской концепции. Анализируется состав интернациональной группы художников, работавших над росписью малого купола. Особое внимание уделяется работе Сабашниковой-Волошиной над мотивами «Египетский посвященный» и «Славянин». Опыт работы в Гетеануме не стал единичным эпизодом в ее биографии, но предвосхитил все последующее творчество, направленное на развитие культовой монументальной живописи.

The article is devoted to the participation of the Russian artist Margarita Vasilievna Sabashnikova Voloshina in the creation of the monumental murals of the First Goetheanum (Dornach, Switzerland, 1913–

1922). It examines the ideological program of the anthroposophical temple, developed by Rudolf Steiner, and the place of the Slavic theme in his historiosophical concept. The composition of the international group of artists who worked on the painting of the small dome is analyzed. Particular attention is paid to Sabashnikova Voloshina's work on the motifs "The Egyptian Initiate" and "The Slav". The experience of working at the Goetheanum was not an isolated episode in her biography, but anticipated all her subsequent creative work aimed at the development of cult monumental painting.

**Ключевые слова:** М.В. Сабашникова-Волошина, Рудольф Штейнер, Гетеанум, антропософия, монументальная живопись, символизм.
**Keywords:** M.V. Sabashnikova Voloshina, Rudolf Steiner, Goetheanum, anthroposophy, monumental painting, symbolism.

**Введение**

Возведение первого Гетеанума в швейцарском Дорнахе (1913–1922) стало ключевым этапом в реализации синтетической модели культуры, разрабатываемой в рамках антропософского движения. Инициированный Рудольфом Штейнером (1861–1925) проект представлял собой уникальный архитектурно-пластический и театральный комплекс, призванный объединить духовную, организационную и сценическую функции. Штейнер выступил не только как автор архитектурного замысла, но и как создатель целостной программы внутреннего убранства, включающей эскизы росписей, витражи и скульптурные элементы. Важной особенностью строительства стал его интернациональный характер: наряду с добровольцами из разных стран Европы, в возведении объекта приняли участие представители русского артистического сообщества эпохи Серебряного века (А.Н. Белый, М.А. Волошин, М.В. Сабашникова-Волошина, А.А. Тургенева), что свидетельствует о широчайшем резонансе идей Штейнера в среде европейской интеллигенции. Хорошо известны все участники художественного процесса по созданию монументально-декоративного убранства Гетеанума: Маргарита Волошина (Россия), Луиз Класон (Германия), Арильд Розенкранц (Дания/Англия), Жанна Мари Бруинье (Франция), Элла Дзюбанюк (Польша), Мита Пайл-Валлер (Швеция), Герман Линде (Германия), Мари Линде-Хагенс (Германия), Оттилие Шнайдер (Чехия), Ричард



Рис. 1. Первый Гетеанум, вид с юго-западной стороны. 1922 г. Колорированное ч/б фото



Рис. 2. Рудольф Штейнер с макетом первого Гетеанума. Лето 1914 г.

Поллак (Чехия), Хильде Поллак-Котаньи (Австрия), Лотус Перальте (Италия), Имме фон Экардтштейн (Германия) [6, с. 29–30]. Примечательно, что в окружении Рудольфа Штейнера были выдающиеся художники и мыслители той поры, среди которых В.В. Кандинский, М.В. Веревкина, А.Г. Явленский, Хильма аф Клинт и другие. Однако немногие из них были допущены Штейнером к работе в Гетеануме. Что представляет определенную проблему, вопрос: чем руководствовался создатель ансамбля в Дорнахе, создавая рабочую команду? Цель данной статьи — определить роль М.В. Сабашниковой-Волошиной в создании росписей Гетеанума и проследить влияние этого опыта на ее дальнейшее творчество в области религиозного искусства.

**1. Идейная программа росписей Гетеанума и славянский вектор антропософии**

В историософской концепции Рудольфа Штейнера славянским народам отводилась особая миссия, связанная со сменой культурных эпох. Примечательно, что в размышлениях Штейнера мы видим отголоски знаменитой историософской книги Н.Я. Данилевского «Россия и Европа», которая впервые была опубликована на немецком языке в Вене, оказав огромное и, на наш взгляд, недооцененное влияние на идейную и художественную жизнь империи Габсбургов, а также немецкую язычную культуру Европы. Хорошо известно о мощном воздействии идей Н.Я. Данилевского на формирование мировоззрения О. Шпенглера, автора знаменитого «Заката Европы». Если западноевропейская культура, по Штейнеру, исчерпывала себя в господстве интеллектуализма (пятая культурная эпоха), то славянству предстояло стать носителем принципиально иного — духовно-

го — этапа развития человечества. Штейнер подчеркивал глубинную связь славянского мира с развитием душевных качеств и особым, отличным от западного рационализма, переживанием природы. В антропософской традиции славянский архетип предстает как хранитель древнейшего мистического опыта, призванный подготовить почву для развития «души чувствующей» и, в перспективе шестой культурной эпохи в эволюции человечества, которая завершится становлением «духочеловека».

Стоит отметить, что Гетеанум стал одним из тех явлений художественной культуры, которое пыталось возродить мистериальные таинства древних, соединив их с особенностями современного мировоззрения (рис. 1, 2). В ряду таких произведений — «Божественная поэма» А.Н. Скрябина и «Весна священная» И.Ф. Стравинского.

Путь М.В. Сабашниковой-Волошиной к этому мировидению был предопределен ее ранними интеллектуальными исканиями. В своей автобиографии «Зеленая змея» она несколько раз упоминает о влиянии Владимира Соловьева на свое духовное становление: «Через Соловьева мне открылся сознательный путь к христианству. Но в его аскетических идеалах я не видела средства преображения современной культуры» [2, с. 122]. Это интеллектуальное настроение — поиски нового подхода к религии (в случае Сабашниковой-Волошиной речь идет исключительно о поисках осовремененного подхода к христианству и центральной для европейской духовности фигуре Христа) и идущее параллельно резкое ощущение культурного кризиса, необходимости коренных изменений в мироустройстве — привело ее в конечном счете к учению Р. Штейнера: «Так и я не могу сказать, почему именно в этом, 1911 году, прослушав в Карлсруэ цикл “От Иисуса ко Христу”, я внезапно и безошибочно поняла, что должна связать свою жизнь с духовной работой Рудольфа Штейнера» [2, с. 198].

На страницах «Зеленой змеи» прослеживается важная для настоящего исследования связь между впечатлением от христологии В.С. Соловьева и Р. Штейнера, как она представлялась художнице в годы составления мемуаров: «Через Владимира Соловьева ощущение Христовой силы, жившее в моей душе, было мною осознано мыслительно. Христология же Рудольфа Штейнера показывала эту центральную мистерию в полнейшей конкретности, в соотношении с каждой ступенью мировой эволюции, с каждым явлением в истории и в природе. В этом свете отдаленное во времени и пространстве связывалось с интимным, глубочайшим в своем собственном существе» [2, с. 169]. Говоря о центральной мистерии, Сабашни-

кова-Волошина имеет в виду ключевой момент антропософского учения, который Штейнер полагает в «событие Христа и мистерию Голгофы как центральное событие в истории человечества», выходя путем его переосмысления «за рамки всех конфессиональных представлений» [4, с. 140]. Она окончательно находит в антропософии сознательный и современный путь к возможности реально внедрить начало Христа в свою жизнь в начале XX века, чего она не до конца обнаруживала у В.С. Соловьева. Решение посвятить жизнь делу антропософии она принимает в 1911 г. после посещения цикла лекций Р. Штейнера, где было представлено понимание Христа и значения импульса, привнесенного им в мир. После одной из лекций, посвященных этой теме, она пишет: «И он заговорил о событии Голгофы как о центральном, неповторимом событии мировой истории. Именно через духовную науку можно правильно понять Библию и каждое ее слово оценить на вес золота. Услыхав это, я поняла, что нашла то, чего искала: новый, сознательный, свободный путь к живому Христу» [2, с. 131].

Отметим, что мировоззрение Соловьева во многом сопоставимы с теософией и учением Е.П. Блаватской. Совершенно очевидно, что мыслитель не только многое заимствует из теософии, но и полемизирует с ней, развивая собственную концепцию.

Небезынтересен тот факт, что Р. Штейнер, прекрасно разбиравшийся в трудах В.С. Соловьева, сам не раз упоминал в своих лекциях его личность и значение. Особенно важна его 10-я лекция из цикла, прочитанного в Кристиании (Осло) в 1910 г., посвященного призваниям-миссиям отдельных народов. С опорой на свою концепцию мировой эволюции человеческого духа посредством чередования культурных эпох он представляет свои взгляды, касающиеся задач народов в развитии человечества. Согласно им, каждый народ управляется посредством народного духа или души — духовного существа, принадлежащего к иерархии архангелов, ведущего тот или иной народ к выполнению своего призвания-миссии. Так, если Р. Штейнер и его современники жили, согласно его учению, в пятой по счету послеатлантической эпохе, характеризуемой царствованием коренящейся в развитии индивидуалистического мировосприятия души сознательной, носителем которой является западная цивилизация под предводительством германо-англосаксонского духа времени, то в мышлении В.С. Соловьева следует усматривать уже зародыши новой грядущей шестой культурной эпохи. В учении Р. Штейнера она охарактеризована как эпоха славянская — эпоха Самодуха, вошедшего в

подготовленную душу, в которой человек сможет осознать свою двуликость в плане высшей (творческой и духовной) и низшей природы и поэтому сможет сознательно управлять последней [7, с. 181].

О знакомстве Сабашниковой-Волошиной с учением Штейнера о развитии человечества путем смены культурных эпох свидетельствует ее письмо Максимилиану Волошину в феврале 1915 г. В нем она связывает «миссию Германии» с антропософией и повторяет слова Штейнера насчет смены пятой и шестой культурных эпох [1, с. 657]. В качестве доказательства призвания именно жителей Восточной Европы подготовить путь Самодуху в сознательную сферу человеческого существования (Штейнер в принципе отождествляет духовный типаж восточного европейца с представителями русского народа, представляющего, по его суждениям, наиболее ярко выраженные черты характера и призвания европейского Востока) приводится феномен мышления В.С. Соловьева как человека, формально далекого от сознательно познаваемых истин духовной науки, но обладающего самым продвинутым, устремленным в будущее понятием Христа, понимающим, что импульс Христа содержит в себе процесс постепенного раскрытия и осуществления самого себя [7, с. 178]. Его значение должно со временем возрастать, и шестая (славянская) эпоха должна ознаменоваться в сфере социального устройства мира осуществлением проникнутого духом Христовым общества братства и любви — апокалиптической Филадельфии, упоминаемой в Откровении Иоанна Богослова. Цель грядущей эпохи человеческой истории, таким образом, заключается, согласно Штейнеру, именно в одухотворении социального мироустройства, в подготовке сошествия Самодуха в человеческое «я».

«Люди, с которыми я познакомилась весной 1910 года в Москве, принадлежали к кругу, находившемуся под влиянием идей Владимира Соловьева… Среди этих моих новых друзей были сильны апокалиптические настроения и искание нового Откровения, духовного знания, конкретного эзотерического христианского пути» [2, с. 200]. Многозначительно замечание Сабашниковой о переломном моменте ее мировоззрения указывает на ключевое событие весны 1910 года, когда она присутствовала на заседаниях знаменитого символисткого кружка «Аргонавтов», проходивших в Москве нередко на квартире Андрея Белого. В состав кружка входили Андрей Белый, С.М. Соловьев, Эллис (Л.Л. Кобылинский), Э.К. Метнер и многие другие, а также В.В. Владимиров, увлечённый идеей теософии. [2, с. 369] Важно отметить, что в том же году Сабашникова побывала в Петербурге, где училась иконопи-

си у знаменитого мастера М.В. Тюлина. Более того она писала стихи («Посвящение», «Весна», «Осень», «Лес») [5], читала Новалиса и приступила к переводу проповедей и сочинений Майстера Экхарта. Таким образом 1910 год с его встречами, знакомствами и озарениями стал вехой в ее творческой биографии. Примечательно, что круг ее моделей своеобразен и включает ведущих представителей культуры символизма – художника Л.Л. Квятковского, ученого-палеограф С.П. Ремизову (супругу писателя А.М. Ремизова), литератора и переводчика Е.А. Бальмонт (супругу К.Д. Бальмонта).



Рис. 3. М.В. Сабашникова-Волошина. Отец Серафим и мельники. 16 х 23. Карандаш. Частная коллекция. Штутгарт

Ее мировоззренческие поиски причудливым образом пересекались с идеями, почерпнутыми в философском наследии Штейнера и В.С. Соловьева: таким образом утвердилась мысль об избранном пути России и ее особой миссии в истории человечества.

Наиболее показательна рефлексия Сабашниковой-Волошиной по поводу цикла лекций Р. Штейнера, в котором она лично участвовала вместе с группой интересующихся антропософией русских друзей в апреле 1912 г. в Хельсинки. Данная рефлексия озаглавлена в ее мемуарах как «Филадельфия», чем она явно намекает на вышеупомянутое антропософское отождествление шестой, славянской культурной эпохи, с реализацией евангельской идеи «любви и братства во Христе». 11 апреля 1912 г. Р. Штейнер, согласившись прочитать лекцию именно о России и ее судьбе, собирал аудиторию из русских слушателей, интересующихся антропософией. Данный факт еще раз подтверждает значение, приписываемое Р. Штейнером России и русскому народу в рамках его духовной науки. В размышлениях Сабашниковой-Волошиной отражается исключительность, ощущаемая русскими учениками: «Все мои друзья хотели иметь с Рудольфом Штейнером личные беседы, на них я часто служила переводчиком… В наших душах горело пламя любви к Рудольфу Штейнеру, а также и друг к другу. Это было как бы слабым предвосхищением общины Филадельфии в Откровении Иоанна, которая является прообразом будущей славянской культуры, миссия которой — человеческое братство. Всё это было у нас еще очень по-детски, мечтательно, субъективно. Но здесь присутствовала уже некая субстанция, которую я снова встречала между этими друзьями в России» [2, с. 206].

Развивая идею Штейнера, в 1912 г. Сабашникова-Волошина пишет текст «Святой Серафим», который в 1913 г. вышел в свет в издательстве «Духовное знание» (основано в Москве с целью распространения антропософского учения) (рис. 3). Важным мотивом в сочинении является образ Богородицы, которая у Сабашниковой-Волошиной в беседе со Штейнером отождествляется с Софией: «…я спросила его о Деве Марии, которая вместе с тем Дева София» [2, с. 222], ведь «Дивеевская мельница управляется Премудростью Божьей. Серафим поставил ее в русских лесах как образ будущей миссии славянства» [2, с. 220].



Рис. 4. Макет большого купола Гетеанума



Рис. 5. Макет малого купола Гетеанума

Идея внутреннего духовного света, исходящего из глубин душевной жизни, находит прямое соответствие в художественных принципах, заложенных Штейнером при росписи первого Гетеанума (рис. 4, 5). Штейнер ставил перед искусством задачу, противоположную академической традиции: «Эти фигуры должны были сами светиться изнутри. Если обычно в картине принято передавать падающий и затем отраженный свет, то здесь было стремление достигнуть аурического сияния самих фигур» [6, с. 151]. Тем самым художник отказывается от имитации внешнего освещения в пользу воображаемого переживания образа, что коррелирует с антропософским пониманием славянской души как источника внутреннего, а не отраженного света. Так австрийский мыслитель задает особенный вектор развития художественного мировоззрения, отразившегося в творческих поисках многих мастеров изобразительного искусства той поры.

Наиболее последовательно принцип «живописи из цвета» был реализован в росписи малого купола. Штейнер формулирует метод, согласно которому форма не предшествует цвету, а рождается из него. Цвет понимается не как средство колористической отделки, а как первичная, миросозидающая стихия: «Кто способен погрузиться в мир цвета, тот может возвыситься до чувства, что из этого таинственного мира цвета произрастает мир существ» [6, с. 153]. Иконография малого купола посвящена развитию человечества на душевном уровне. В отличие от линей-

ного исторического нарратива, здесь представлено развитие внутреннее, вневременное, раскрывающееся через взаимодействие цветовых и формальных энергий. Живописная программа Гетеанума становится не иллюстрацией антропософских догматов, но самостоятельным художественным высказыванием, моделирующим новую реальность.

**2. Художники, работавшие над росписью малого купола**

Над росписью двух куполов Гетеанума работала международная команда из 14 художников. Координаторами работ в каждом из куполов Штейнер назначил опытных мастеров: в большом куполе — Германа Линде (Германия), в малом — Арильда Розенкранца (Дания/Англия). Каждому художнику поручался один или несколько мотивов, которые разрабатывались индивидуально на основе штайнеровских эскизов. В большом куполе насчитывалось двенадцать мотивов, в малом — семь.

Согласно воспоминаниям участницы работ Луиз Класон, первоначальная группа художников малого купола состояла из шести человек, представлявших разные страны и художественные школы: Маргарита Волошина (Россия), Луиз Класон (Германия), Арильд Розенкранц (Дания/Англия), Жанна Мари Бруинье (Франция), Элла Дзюбанюк (Польша), Мита Пайл-Валлер (Швеция). Как подчеркивает Класон, никто из приглашенных ранее не имел опыта работы в монументальной живописи, за исключением барона Розенкранца.

Ключевой задачей стала художественная реализация идейной программы, сочиненной Рудольфом Штейнером, который помимо всего прочего подготовил ряд эскизов, осуществлял авторский надзор за работой. Осенью 1914 года мыслитель представил первый ряд своих эскизов, апеллируя к опыту мастерской Леонардо да Винчи, где генератором идей был великий мастер эпохи Возрождения, в то время как реализация его замыслов поручалась мастерской. Метод работы включал несколько этапов: отработка мотивов на бумаге, перенос композиции на пробный купол (масштаб 1:10) и лишь затем — выполнение росписи в самом здании. Особое внимание уделялось цветовым нюансам и пропорциональным соотношениям фрагментов.

Первым был завершен центральный фрагмент с фигурой Христа между Люцифером и Ариманом, выполненный Арильдом Розенкранцем. С 1918 до октября 1919 года Штейнер заново перерисовал центральный мотив, всю южную сторону малого купола и оранжевого ангела на северной стороне. Остальная часть северной стороны оформлялась затем как







Рис. 6. М.В. Сабашникова-Волошина. Египтянин. Этюд по росписи малого купола. 85 х 115. Акварель на основе растительных красок. 1917 г.

Рис. 7. М.В. Сабашникова-Волошина. Египетский посвященный. Фрагмент росписи малого купола в Гетеануме. 1917 г. Дорнах, Швейцария

Рис. 8. М.В. Сабашникова-Волошина. Египетский посвященный. Фрагмент росписи малого купола в Гетеануме. 1917 г. Дорнах, Швейцария

зеркальное отражение южной четырьмя художниками, оставшимися в Дорнахе после отъезда Розенкранца и Сабашниковой-Волошиной.

**3. М.В. Сабашникова-Волошина как художник-монументалист: работа над мотивами «Славянин» и «Египетский посвященный»**

Примечательно, что Штейнер выделял М.В. Сабашникову-Волошину среди своих многочисленных учеников и последователей. Именно Маргарите Васильевне он поручает решение ключевых узлов монументальной росписи: изображение «Египетского посвященный» и «Славянина» в малом куполе. Показательна биографическая подоплека обращения к египетской теме: первая книга ее мемуаров «Зеленая змея» открывается главой «Волк в египетском храме», где описывается интерьер дома детства с колоннами, несущими иероглифы и египетизирующей скульптурой. [3, с. 99–110].

Спустя годы ей вновь суждено было встретиться с египетскими мотивами в своем творчестве. Египтянин был изображен художником в синих и золотых тонах, с присутствием сапфирно-синего и зеленого; за основной фигурой прослеживались два пересекающихся треугольника (рис. 6–8).

В работе над «Славянином» Штейнер дал художнику четкую установку: образ должен быть не сентиментально-страдальческим, а сильным, радостно смотрящим вперед (рис. 9, 10). Фигура была решена в светло-розовых тонах, рядом изображался сине-голубой ангел и приближающийся красный крылатый конь. Штейнер стремился представить







Рис. 9. Рудольф Штейнер. Эскиз. Славянин/Германский посвященный. Масляные мелки
Рис. 10. Рудольф Штейнер. Эскиз. Египетский посвященный. Масляные мелки
Рис. 11. М.В. Сабашникова-Волошина. Славянин. Фрагмент росписи малого купола в Гетеануме. 1917 г. Дорнах, Швейцария

русского как посвященного, на которого нисходят откровения будущего — «шестого культурного периода». По его мысли, русского всегда «сопровождает его тень», и Сабашникова-Волошина воплотила эту идею в своей росписи (рис. 11) [6, с. 166].

**4. Экспериментальный метод Штейнера и работа с новыми материалами**

Рудольф Штейнер находился в постоянном творческом поиске, экспериментируя с новыми техническими и художественными приемами и преодолевая величайшие трудности. Особое значение придавалось разработке новой техники живописи растительными пигментами, которые были созданы по его указанию. Как вспоминает Сабашникова-Волошина, однажды в мастерской одного из старших художников, работавшего над росписью большого купола, она стала свидетельницей обсуждения Штейнером вопросов грунтовки и методов живописи. Грунт должен был быть очень белым, чтобы свет проходил сквозь тонкий красочный слой, создавая эффект сияния. Состав грунта включал мел, казеин и различные смолы. Красочный слой, в свою очередь, покрывался прозрачной защитной пленкой (заменявшей лак или олифу), состоявшей из воска, целлюлозы и смол. Таким образом хрупкий растительный пигмент получал дополнительную защиту [2, с. 239]. По замыслу Штейнера особая технология живописи дематериализовала архитектурную поверхность, способствуя созданию эффекта парящих бесплотных фигур, будто бы сотканных из света — в подкупольном пространстве святилища.

Осознавая исторический момент — как посвященный оплодотворяет своим знанием различные области жизни, вплоть до мельчайших деталей, — художник замерла в созерцании. На иронический вопрос Штейнера: «Что же вы стоите с таким набожным видом и молчите?» — она ответила, что слишком мало понимает в органической химии [2, с. 240]. Позже Маргарита Васильевна осознала, что пассивная набожность не была формой служения его делу; отклик на призыв к действию, готовность изучать и искать — вот что требовалось от соратников.



Рис. 12. М.В. Сабашникова-Волошина. Тайная вечеря. 190 х 170. Около 1948 г. Педагогическая семинария Штутгарта

Поднимаясь на леса большого купола, художник наблюдала рождение гигантских образов на поверхности свода. На востоке, в месте пересечения двух куполов, простиралось большое фиолетово-коричневое поле в форме чаши. С востока наплывала красная волна, расходясь к югу и северу, высылая вперёд оранжевые и желтые потоки и изливаясь в сине-зеленое поле на западной стороне. Из динамики этих цветов — теплоты, стремящейся вперед, и прохлады, омывающей ее и погружающейся в глубины, — возникало вихревое движение на каждой стороне свода. В этом движении вставали образы миротворения. Ничто в этом здании не было изображением уже сотворенного; все представало как новое творение из предвечного Слова. И Слово здесь, в мире цвета, в сиянии красного, становилось жизнью; в желтом, символизирующем свет духа, оно светило в сине-зеленую тьму. Эти образы, по замечанию автора воспоминаний, могли быть созданы или ребенком из первоначальности его сознания, или величайшим мастером [2, с. 240].

**5. Эволюция творчества и предвосхищение нового прочтения христианских образов**

Однако работа над росписью была сопряжена с многочисленными трудностями. В письме М.А. Волошину в декабре 1915 года художник

признается: «Для меня лично этот год тоже был печален. В живописи не сдвинулась я нисколько. Ряд неудачных смытых ангелов; ни Доктор мной недоволен, ни я сама собою <…> Так-таки ничего и не достигла!» [1, с. 659]. Однако М.А. Волошин, сам участвовавший в работе над занавесом для «Зала мистерий», высоко ценил дар Маргариты Васильевны: «Единственный настоящий живописец у них в Дорнахе — Маргарита (это, кстати, и мнение Штейнера)… в ней как в подлинном живописце все это живет бессознательно… она делает настоящие вещи» [1, с. 662].

Закончив свои работы в малом куполе, Сабашникова-Волошина в 1917 году вернулась в Россию, вдохновленная идеей обновления жизни. Опыт работы в Гетеануме не был для нее единичным эпизодом, но определил вектор всего последующего творчества. В период эмиграции (с 1922 года) она проявила себя как преданный последователь Штейнера, активно занимаясь антропософской деятельностью. В живописи происходит смена стиля: появляется локальный колорит, художник активно пишет алтарные картины и фрески, вдохновляясь средневековой иконографией. Ее поздние произведения насчитывают около ста работ с библейскими и евангельскими мотивами: «Тайная вечеря», «Крещение в Иордане», «Троица», изображения архангелов и др. (рис. 12, 13) [8, с. 49].

Знаменательно, что еще в начале творческого пути Сабашникова-Волошина вдохновлялась работами Александра Иванова, особенно его «Библейскими эскизами» [2, с. 103]. Иванову принадлежала идея создания некоего универсального «Храма искусства» — места слияния всех религий и мифологий, предназначенного для индивидуального осмысления. Таким образом, последовательный путь художницы от реализма к символизму привел ее к художественным заказам для христианских общин Германии в 1920-х — начале 1970-х. Так на чужбине, спустя многие годы, она будто реализовала свое давнее желание, рожденное ещё в 1903 году при копировании работ Иванова, мечтая расписать стены деревенской церкви в родной Богдановщине.



Рис. 13. М.В. Сабашникова-Волошина. Фюрт. Воскресший Христос, благословение. 150 х 200. 1928 г.

В своем позднем творчестве Сабашникова-Волошина приходит к глубокому синтезу антропософского метода «живописи из цвета» и христи-

анской образности: «Христос хочет открываться сегодня (человеку), такова Его сущность. Свет сияет во тьме, преобразуя ее. Так возникают цвета как Его откровение, как Его язык. И говоря на этом языке, постигая эту речь в царстве живого, в Его царстве, тем самым наделяют краски чувством реальности, чувством того, что Христос находится внутри них, тогда это уже христианская живопись, и нет надобности ни в каком ином содержании» [8, с. 54; перевод автора]. Живописным работам эмигрантского периода ее творчества свойственны бесплотность нематериальность фигур, плоскостность и высветленный локальный колорит, что позволяет говорить о предвосхищении нового прочтения православной иконографической традиции, переосмысленной через призму антропософского опыта.

Таким образом, М.В. Сабашникова-Волошина предстает перед нами как последовательный в своих поисках мастер «духовной», культовой живописи, реализованной преимущественно за рубежом, что делает ее малоизвестной в России. Интерес к литературному и художественному творчеству Сабашниковой-Волошиной, ее духовному и философскому наследию только-только начинает открываться в нашей стране, требуя дальнейшего глубокого осмысления.

**Список литературы:**

**1.** *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Том 11, книга 2 / М.А. Волошин. — Москва: Эллис Лак, 2008. — 784 с.

**2.** *Волошина М.* Зеленая Змея: Воспоминания / М. Волошина (Сабашникова-Волошина М.В.); перевод с немецкого. — Москва: Энигма, 1993. — 413 с.

**3.** *Гаврилин К.* Художники и боги: Портрет в творчестве Маргариты Сабашниковой-Волошиной / К. Гаврилин // In prospettiva rovesciata: Scritti in onore di Nicoletta Misler. — Milano: Electa, 2026. — 330 p.

**4.** *Свасьян К.А.* Рудольф Штейнер / К.А. Свасьян. — Москва: Рудомино, 1992. — 240 с.

**5.** Цветник Ор: Кошница первая. Стихотворения. — Санкт-Петербург: Оры, 1907. — 237 с.

**6.** *Штайнер Р.* Роспись первого Гетеанума. Этюды Жерарда Вагнера / Р. Штайнер; составитель Питер Стеббинг. — Москва: Хуманус, 2013. — 236 с.

**7.** *Steiner R.* Die Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhang emit der germanisch-nordischen Mythologie. GA 121 / R. Steiner. — Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. — 213 S.

**8.** *Wembter R.* Margarita Woloschin: Leben und Werk / R. Wembter, R. Moering, D. Rapp. — Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1982. — 240 S.