

RUDOLF STEINER

Das Künstlerische in seiner Weltmission

Der Genius der Sprache
Die Welt des sich offenbarenden strahlenden Scheines

Anthroposophie und Kunst
Anthroposophie und Dichtung

Sechs Vorträge, gehalten in Dornach
vom 27. Mai bis 9. Juni 1923
Zwei Vorträge, gehalten in Kristiania (Oslo)
am 18. und 20. Mai 1923

GA 276

2002
RUDOLF STEINER VERLAG
DORNACH / SCHWEIZ

РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР

Художественное в своей мировой миссии

Гений языка
Мир открывающейся лучащейся видимости

Антропософия и искусство
Антропософия и поэзия

Шесть лекций, прочитанных в Дорнахе
с 27 мая по 9 июня 1923 года
Две лекции, прочитанные в Христиании (Осло)
18-го и 20-го мая 1923 года

GA 276



bdn-steiner.ru

Перевод: Гончаров Виктор
Вена, 2026 год

2002
ИЗДАТЕЛЬСТВО РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА
ДОРНАХ, ШВЕЙЦАРИЯ

СОДЕРЖАНИЕ

Гений языка

Мир открывающейся лучащейся видимости

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ, Дорнах, 27 мая 1923 года

Изменения конституции души в послеатлантические культурные эпохи. Истинное понимание прошлого простирается лишь до римских времен. В древнеиндийское время - переживание собственного существа как космически-божественного Я. В древнеперсидское время человек переживает божественное в цикле года через астральное тело. В египетско-халдейское время центральным переживанием является жизнь в мире мысли через эфирное тело. В греко-римское время - радостное постижение физического тела. В пятую культурную эпоху - снова отчуждение от физического тела. Задача антропософии: осознать духовное, поначалу независимо от его физических форм проявления, чтобы человечество могло заново открыть его в чувственно-физическом.

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ, Дорнах, 1 июня 1923 года

Потребность в художественной деятельности возникает из некой определяемой духом связи человека с духовным миром. Если бы человек был чисто природным существом, у него не было бы нужды в искусстве. Натурализм в искусстве является следствием слабой связи сегодняшнего человека с духовным миром. Истоки архитектуры лежат в строительстве гробниц, где человек создавал пространственные формы, необходимые душе во время перехода из пространственного мира в духовный мир после смерти. В искусстве одежды человек окружает себя цветом, который является отражением астрального мира, из которого он родился. Человеческая голова как отражение космоса: Асгард (небесный свод), Мидгард (царство людей), Йотунхайм (царство гигантов); точно так же это отражение трёхчленного человеческого облика и его метаморфозы, которая открывается через антропософию обученному художественному чувству.

ТРЕТЬЯ ЛЕКЦИЯ, Дорнах, 2 июня 1923 года

Архитектура указывает на оставление душой физического тела, искусство одежды - на вхождение души в тело, тогда как в скульптуре человек рассматривается духовно, как он вставлен в настоящее. Живопись ведёт от пространства к двухмерной плоскости. Пространственная перспектива должна быть заменена цветовой перспективой. Восприятие цвета в природе - это не просто настоящее, а взгляд в перспективу времени, в первозданное божественное созидание. Музыкальное одномерно; человек переживает её во времени как своё собственное внутреннее актуальное содержание. В поэзии высший божественный мир говорит через человека в эпике, в драме являют себя боги глубин, воли, в лирическом человек чувственно переживает окружение Земли.

ЧЕТВЁРТАЯ ЛЕКЦИЯ, Дорнах, 3 июня 1923 года

Искусство: путь к земному проявлению чего-то внеземного в формах, цветах, словах и звуках. Художественное творчество - это борьба за гармонию между божественно-духовным

и физически-земным. Гёте как сторонник классического направления искусства, Шиллер как инициатор романтической поэзии, Людвиг Тик как зеркало художественных устремлений Гёте. «Странствия Франца Штернбальда» и другие работы Тика. Поиски Гёте встречи с античностью в Италии. Его книга о Винкельмане. Понимание искусства Гёте как сумерки древней духовности, необходимость нового пути к спиритуальной жизни.

ПЯТАЯ ЛЕКЦИЯ, Дорнах, 8 июня 1923 года

Первоначальное единство науки, искусства и религии. Пра-искусство человечества: человеческий язык. Через язык в человеке возникло отражение того, что оно пережило в душевном единении с космосом. Сегодня - лишь остатки этого. Рифма, ритм и имажинация делают язык, выводя его за рамки прозаического содержания, к поэзии. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля. Цветовая перспектива духовным образом преодолевает пространство. Сегодня связь между наукой, искусством и религией, которые некоторое время развивались самостоятельно, должна быть найдена снова. Замечание бабушки Адальберта Штифтера о закате как пример художественно-космического восприятия.

ШЕСТАЯ ЛЕКЦИЯ, Дорнах, 9 июня 1923 года

Дух и не-дух в живописи. Содержание живописи - это не натуралистически изображенный объект, а игра цвета и света на поверхности, светлое-тёмное, из которого рождаются формы. У Тициана ещё сохранилось восприятие жизни в цвете из традиции: «Вознесение Девы Марии». Гений языка: красота - это видимость духовного в земном, уродство - то, что скрывает его сущность и поэтому становится ненавидимым как ложь. Мудрость, красота и добродетель или насилие. Трагическое возникает там, где человек стоит в соединении с божественно-духовным. По мере того как человек обретает свободу мысли и действия, старая форма трагедии исчезает, но возникает новое трагическое из кармы. Настоящее искусство нуждается в том, чтобы быть помещенным в мировые отношения.

Антропософия и искусство

Антропософия и поэзия

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ, Христиания (Осло), 18 мая 1923 года

В древних мистериях слово мудрости изливается в культовые действия, которые одновременно являются художественными откровениями. Сегодняшний человек ищет знания только в абстрактных мыслях и тем самым отчуждается от искусства. Антропософия пробуждает потребность оживить знание мира посредством искусства. Архитектура: отношение человека к пространству через физическое тело. Искусство одежды: внутреннее душевное развёртывается в пространстве. Скульптура: художественное познание проникает в конечности и формирует скульптурный образ из сил эфирного тела. Живопись: преодоление пространственного мира через душевное постижение мира цвета. Музыка: разыгрывается между кровеносной системой и нервной системой. Спинной мозг с исходящими нервными волокнами - лира Аполлона. Поэзия проявляет внутреннюю музыку вовне. Эвритмия воссоздает движение человеческого праобраза, стоит между искусством мимики (поясняющий жест) и искусством танцем (выходящий за пределы нормального жест).

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ, Христиания (Осло), 18 мая 1923 года

Переживание различных качеств графических и блестящих красок. Художник должен развить своё чувство материала. - Музыка переживается исключительно внутренне. В Атлантиде была ещё связь с божественным через переживание септимы; позднее, в квинте - переживание духовного на границе физического тела. С терцией музыка полностью проникает во внутреннее существо человека. Новая спиритуализация музыки: глубинное измерение отдельного тона расширяется в мелодию и гармонию. Источник поэзии - воображение, это метаморфозирующая в душевное сила роста. В греческой драме: человек, пронизан богами глубин. В эпосе: богини высот говорят через поэта. Формирование речи (Sprachgestaltung): на севере декламация (Deklamation) - действует вес слогов; на юге рецитация (Rezitation) - действует размер слогов. Пример этого: две версии «Ифигении» Гёте. Для сценического мастерства, которое преодолевает натурализм, необходимо знать, что означает для общей картины каждое движение на сцене духовно.

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ

Дорнах, 27 мая 1923 года

Сегодня, в дополнение ко многим вещам, которые я представлял вам в последнее время, мне хотелось бы еще раз провести, своего рода, рассмотрение развития человечества в послеатлантическое время и при этом обратить затем ваше внимание на некоторые вещи, которые лучше всего выявятся, как раз, в связи с предыдущими рассмотрениями.

Если мы оглянемся назад на развитие человечества, то нам надо будет сказать, что эпохи, которые мы принимаем в антропософской духовной науке, чтобы иметь какой-то обзор этого развития человечества, образованы исключительно на основе особого устройства души и вообще устройства человека внутри этих эпох. Это человеческое устройство всё же довольно сильно различается в отдельные эпохи. Только сегодня люди мало склонны смотреть за пределы, как раз, нынешней душевной и человеческой конституции, и они реконструируют развитие человечества так, как будто в исторический период, который изучается по документам, - не смотря на то, что уже произошло цивилизационное развитие, которое описывается внешними документами, - душевная конституция в общем всегда была одной и той же. В действительности же эта душевная конституция изменялась, и мы знаем временные пункты, в которые она претерпевала, так сказать, внешне явно заметное преобразование.

Последним из этих временных пунктов часто называется 15-ое столетие после Христа. Следующий предыдущий был датирован 8-ым дохристианским столетием, и таким образом мы могли бы идти назад дальше. В наших кругах также часто подчеркивали, насколько, собственно, правильно, когда такой историк искусства, как Герман Гримм, указывает на то, что полное понимание, полное историческое понимание современного человека доходит только до римского времени. Тут в душах возникают одни и те же представления, по крайней мере, примерно те же представления, которые действительны ещё сегодня, иногда даже нехорошим образом, когда они унаследованы, как, например, римские понятия права, которые уже не соответствуют нашей общественной жизни, и так далее. Но, в любом случае, благодаря тому, каким образом сегодняшний человек вживается в общую социальную жизнь, он ещё имеет понимание того, что доходит до римских времён. Если же мы вернёмся в гречество, то, хотя там и будет внешнее историческое описание по образцу того, что было позднее, но на его основе мы никак не проникнем в собственную душу грека. И Герман Гримм прав, когда говорит: Человеческие фигуры, которые обычно описываются историей как греки, являются, собственно, призракными, как их изображают. - Обыденным сознанием уже невозможно заглянуть в то, что жило в душах, поэтому нельзя также правильно понять и социальную структуру. Ещё больше от нашей душевной жизни отличается душевная жизнь человека египетско-халдейского периода, который лежит позади 8-го дохристианского столетия, ещё больше она отличается в древне-персидскую эпоху, как я её называл в своей «Тайной науке», и совершенно отличается от того, что мы с утра до вечера ощущаем в своей душевной жизни сегодня, душевная жизнь древней индийской эпохи, первой эпохи, которая последовала за великой атлантической катастрофой.

Но с помощью духовной науки можно выяснить, какие различия, собственно, господствовали в эти эпохи в отношении общего состояния человека. И тут надо сказать, что так чувствовать человека, как мы приблизительно делаем это сегодня, это пришло, собственно, только из четвёртой послеатлантической эпохи. То, что о теле, душе, духе, о Я в человеке говорят так, как это принято сегодня, и то, как чувствуют внутреннюю связь человека с земной планетой, - это современное человечество имеет из четвертой послеатлантической эпохи. Но такой жизнь стала только в ходе времени. Я бы сказал, она стала так привязана к Земле, что человек чувствует себя только в связи с Землей, чувствует себя чуждым космосу, что он видит звезды, движения звезд, можно сказать, даже облака, как нечто лежащее вне его земного места жительства и имеющее для него мало значения. Всё чувство и даже волевые импульсы людей, предшествовавших греко-латинской эпохе, были, если можно так выразиться, стихийно-космическими. Человеку не нужна была философия,

чтобы чувствовать себя членом всей вселенной, - прежде всего, видимой вселенной. Для человека было естественно, было само собой разумеющимся чувствовать себя не только гражданином Земли, но и членом всего космоса.

Особенно в первую, древнеиндийскую эпоху, то есть, когда мы возвращаемся к седьмому, восьмому тысячелетию дохристианских времен, мы обнаруживаем, что человек, возможно, я не могу сказать, говорил, но чувствовал совершенно иное относительно того, что мы сегодня называем Я. Конечно, люди в то время вообще не говорили о таких вещах, потому что человеческий язык не распространялся на вещи так, как это происходит сегодня, но мы должны перенести эти вещи на наш язык. И поэтому я хотел бы сказать так, что представитель древнеиндийской эпохи не говорил о Я так, как мы говорим сегодня, - что это, так сказать, своего рода, точка, суммирующая переживания души, - а когда о Я говорили в древнеиндийскую эпоху, было само собой разумеющимся, что это Я вообще имело мало общего с Землей и её событиями. Когда человек ощущал себя как Я, он, собственно, совсем не чувствовал себя принадлежащим Земле; как Я, он чувствовал себя в связи прежде всего, с небом неподвижных звёзд. От этого неба неподвижных звёзд он имел чувство, что оно даёт опору его Я, даёт ему чувство, что он вообще имеет какое-то Я. И это Я ощущалось совсем не как человеческое Я. Человек был человеком, только благодаря тому, что он на Земле был облачён в физическое тело. Благодаря этому физическому телу, которое рассматривалось как, своего рода, оболочка Я, человек был гражданином Земли. Но Я в рамках земного всегда, собственно, рассматривалось как нечто чужеродное. И если бы мы сегодня хотели придумать название для того, как рассматривалось Я, нам пришлось бы сказать: В то время человек чувствовал совсем не человеческое, а божественное Я.

Человек мог бы видеть всевозможные скалы, горы и утесы; он мог бы видеть всё прочее на Земле, когда он говорил обо всём этом, что оно есть, что оно существует, но в то же время он бы тогда чувствовал, что если бы было только то, что на Земле есть в виде камней, растений, рек, гор и скал, то у нас, людей, не могло бы быть Я. Поскольку всё, что гарантирует существование этих земных вещей и существ, не могло гарантировать существование Я. - Человек чувствовал внутри себя не человеческое Я, а божественное Я. Это божественное Я было для него каплей из моря божественного. Но когда он хотел говорить о Я, - я говорю это с ограничениями, которые я сделал до этого, - то он чувствовал это Я прежде всего как творение неба неподвижных звёзд. Небо неподвижных звёзд - это то, что он воспринимал как единственное, имеющее такое бытие. Поскольку Я имеет бытие, похожее на бытие неподвижных звёзд, поскольку это Я вообще может сказать о себе: «Я есмь». Если бы Я могло сказать «Я есмь» только в масштабе с бытием камня, или растительного мира, или гор и скал, то Я не имело бы право говорить «Я есмь». Только потому, что Я подобно звёздам, оно может сказать «Я есмь». Поскольку существование, которое имеют звёзды, живёт в Я, это Я может сказать «Я есмь». Люди этой древней эпохи человечества видели, что там, снаружи, текут реки, колышутся на ветру деревья. Но если бы о человеческом Я, которое обитает в физическом теле и имеет себе импульс, я иду туда или я иду туда, я движусь на Земле, - если бы об этом Я как авторе движения можно было говорить только так, что оно движет телом, подобно тому, как ветер движет деревьями, или как вообще говорят о чём-то на Земле, что оно движется, тогда у нас не было бы права приписывать этому Я импульс движения.

Примерно так учитель в Мистериях говорил бы своим ученикам в те древние времена: Вы можете видеть, как движутся деревья, как текут воды в реках, как движется море. Но ни от движущихся деревьев, ни от движущейся воды в реках, ни от волн, которые поднимает море, Я никогда не смогло бы научиться развивать те импульсы движения, которые развивает человек, когда он в движении несёт своё тело над землёй. Этому Я никогда не сможет научиться от какого-либо движущегося земного предмета. Этому Я может научиться только потому, что оно принадлежит движению планет, движению звёзд. Только от Марса, Юпитера, Венеры Я может учиться двигаться. И когда это Я движется на Земле произвольно, то оно выполняет нечто, что является этим, благодаря тому, что принадлежит движущемуся,

планетарному звёздному небу. - Далее, человеку этой древней человеческой эпохи показалось бы совершенно непонятным, если бы кто-то сказал: Смотри-ка, из твоего мозга поднимаются мысли. - Если вы поместите себя сегодня в то душевное состояние, которое вы имели тогда, - поскольку мы прошли через жизнь в эту древнеиндийскую эпоху, - и сравните затем его с сегодняшним душевным состоянием, в котором вы считаете, что мысли выходят из мозга, то тому древнему человеку, которым вы были сами, это показалось бы совершенно бессмысленным, поскольку древний человек знал, что мысли никогда не могут выйти из какой-то мозговой массы. Он знал, что это Солнце возбуждает мысли, что это Луна, в свою очередь, успокаивает мысли. Он приписывал жизнь мыслей в самом себе взаимодействию Солнца и Луны. Таким образом, божественное Я в первые послеатлантические эпохи, в древнеперсидское время, рассматривалось как нечто такое, что принадлежит небу неподвижных звёзд, движению планет, взаимодействию Солнца и Луны. То, что Я имеет от Земли, рассматривалось, собственно, как события, которые проходили мимо этого космически-божественного Я, в то время как существо Я для этих древних времён обладало исключительно космически-божественной природой.

Вторую эпоху я своей «Тайной науке» назвал древнеперсидской. Тогда живость восприятия космического Я уже не была такой, как в древнеиндийской. Тогда это восприятие было уже несколько приглушенным. Но в это время человек интенсивно сопереживал годовой цикл, о котором я в последнее время говорил здесь часто. Сегодня человек стал, собственно, дождевым червём - ну, это, конечно, метафора, - он стал дождевым червём, поскольку так живёт - даже не как дождевой червь, поскольку дождевой червь всё же вылезает из своей норы, когда идёт дождь, а человек, не правда ли, продолжает сегодня жить так. Для него нет ничего особенного, кроме как абстрактных различий: нас неприятно затрагивает то, что идёт дождь, когда у нас нет зонта, мы ожидаем снега зимой и к солнца летом, мы ездим за город и тому подобное. - То есть, мы сопереживаем цикл времён года, но в ужасно призрачной форме. Мы больше не ощущаем его всей со полнотой своей человеческой природы. Со всей полнотой своей человеческой природы мы переживали цикл времён года в древнеперсидскую эпоху. Тогда было так, что когда наступало Рождество, человек чувствовал: Да, теперь душа Земли соединилась с Землей; теперь Земля облачается в снежное покрывало, которое сегодня для людей является не более чем замерзшей водой. Но тогда это было одеянием, в которое облачалась Земля, чтобы отделиться от космоса, чтобы развить индивидуальную, независимую жизнь в космосе, поскольку душа Земли тесно соединялась с Землей в осенние месяцы, вплоть до времени, которое мы сейчас называем Рождеством. Люди чувствовали также: Да, сейчас земная душа соединена с Землёй. - Человек должен был самым своим душевным возвратиться к тому, что живёт на Земле. Человек, как бы, чувствовал под снежным покровом соединённую с Землей земную душу. Снежное покрывало становилось для него душевно прозрачным. Он чувствовал под этим снежным покрывалом элементарных духов, которые переносят силу семян растений через зиму до следующей весны. Когда затем наступала весна, он чувствовал, как Земля, как бы, выдыхает свою душу, как Земля стремится открыть космосу своё душевное, и он сам, в своих чувствах и восприятиях, следовал за этим открытием Земли космосу. Он начинал возносить к космосу то, что развил за зиму в плане привязанности, в плане душевной привязанности к Земле.

Конечно, в это время человек уже не мог просто обращать свои взоры к космосу, как в непосредственно предшествующую эпоху, когда ему было ясно, что, когда я поднимаю свой взор к космосу, я вижу то, что даёт существование моему Я, и движение, и мысли. Но тогда он в ожидании смотрел в космос и говорил себе: То, что связывает меня с Землей зимой, побуждает меня сейчас подняться в космос. - Он уже не создавал свою связь с космосом так интенсивно, как в прежние времена, но определённым образом ощущал её в чувствах (ahnend). Как в прежние, древние индийские времена Я переживало себя космическим, так астральное в человеке переживало себя в этот древний персидский период как то, что сопровождало течение года. Человек сопереживал цикл времён года. Когда человек зимой видел в душе снежное покрывало, он, как бы, обретал серьёзный настрой: он уходил в себя.

Он начинал заниматься тем, что мы сегодня назвали бы духовно-научным исследованием. И он с определённой радостью открывался космосу, когда приходила весна. Он больше не поднимался, я бы сказал, с такой определённой бездумностью, с определённым самоотречением (Entrücktheit), с такой ясностью, в космическое, как в древнее индийское время, но всё же с определённым самоотречением, в том смысле, что он чувствовал радость, чувствовал себя оторванным от человеческого телесного, как раз, в середине летнего времени, во время, которое мы сегодня назвали бы временем Святого Иоанна. Как зимой он чувствовал себя связанным с умными духами Земли, так в летнее время он чувствовал себя связанным с находящимися в космосе, я бы сказал, танцующими и празднующими, радостными духами, окружающими Землю. Я описываю лишь то, как он себя чувствовал. Затем человеческая душа, когда она приближалась приблизительно к нашему сегодняшнему августу-сентябрю, начинала, в свою очередь, чувствовать, что она снова должна вернуться к Земле, что она, однако, получила силы, которые во время своего летнего самоотречения она забрала из космоса и которые делают возможным жить более человеческо-внутренне в зимнее время. Это было действительно так, что в те древние времена жизнь смены времён года переживалась всем человеком, так что духовное этой смены времён года он воспринимал как своё собственное человеческое дело. И в то время считалось важным в определённые моменты течения года научиться интенсивно сопереживать этому течению года. В это время появились импульсы к собственно праздникам. Позже люди воспринимали праздничное в течении года более или менее только как традицию. Кое-что осталось, как например, праздники солнцестояния, которые отображали лишь следы сопереживания смен времён года. Это сопереживание в те давние времена было мощным и интенсивным.

Но это также повлекло за собой полную перемену в самом внутреннем, сознания человека. В древнее индийское время человеку показалось бы довольно невозможным, если бы кто-то говорил с ним о народе. Это кажется сегодня человеку парадоксальным, поскольку он не может себе представить, что и чувство вначале возникло внутри народа. Конечно, условия Земли и в древнеиндийскую эпоху делали необходимым, чтобы люди, которые жили вместе на одной территории, имели более тесные отношения, чем те, кто находился дальше, но понятия народа, чувства принадлежности к народу, в древнеиндийскую эпоху не было. Было нечто другое. Тогда присутствовало очень живое чувство преемственности поколений. Сын ощущал себя сыном отца, племянником деда, праплемянником прадеда. Правда вещи делались не так, как мы описали бы их сегодня, используя наши обычные понятия, но их можно так описать, поскольку эти понятия всё же отражают верное. Если бы вы заглянули в образ мышления тех древних времен, вы бы обнаружили, что внутри семьи строго следили, насколько далеко можно было проследить за тем, кем был дед, прадед, прапрадед, насколько далеко можно было проследить до очень, очень далеких предков. Человек ощущал себя звеном в ряду поколений. Им он ощущал себя раньше гораздо больше, чем сейчас. Человек чувствовал себя тесно связанным с преемственностью поколений. То, что осталось в карикатурном виде в принципе благородности, в чувстве поколений принципа благородности, в принципе предков, в древнеиндийское время было чем-то таким, что для каждого было само собой разумеющимся; тогда для этого не нужны были семейные хроники. Поэтому в те древние времена это было совсем иначе, поскольку само человеческое сознание в инстинктивном ясновидении давало связь с рядом предков, когда человек определённым образом помнил не только свои личные переживания, но почти так же живо, как он помнил свои собственные переживания, он помнил переживания своего отца, своего деда. Это воспоминание становилось всё более тенеподобным, но человеческое сознание в кровном ряду поколений имело некую связь. Таким образом, чувство поколений было тогда именно тем, что играло значимую роль. Понятие народа, ощущение себя в народе, пришло параллельно с этим, но медленно. В древнеперсидскую эпоху это ещё совсем не было выражено сильно; оно проявлялось медленно, с течением времени. Когда у человека уже не было живого сознания жизни в поколениях, оно наполнялось связями с народом, как бы,

современными народными отношениями, тогда как в те древнейшие времена тем, на что обращали внимание, была кровная связь.

Видите ли, полную значимость понятие народа получило только в третьем послееатлантическом периоде, египетско-халдейском. Но в эту египетско-халдейскую эпоху это сознание о течении года было уже затруднено. Но, напротив, в эту эпоху до последнего тысячелетия дохристианского времени имелось живое сознание о том, что мир управляется мыслями, что мысли живут в этом мире повсюду. Я уже указывал в другом отношении, что сегодняшний взгляд на то, что мысли возникают внутри нас и распространяются на внешние вещи, показался бы человеку того времени примерно таким же, как если бы сегодня кто-то пил воду из стакана и говорил: «Мой язык производит воду». Конечно, кто-то и может воображать, что его язык производит воду, - в действительности же он черпает воду из всего количества воды на Земле, которое является единым. Если бы он, например, был слишком наивен, если бы он не видел связи между количеством воды в стакане и количеством воды во всей Земле, то он мог бы подумать, что воду производит его язык. То же самое возразили бы и представители египетско-халдейской эпохи, если бы им кто-нибудь сказал, что мысли возникают в голове. Они знали, что мысли живут в мире повсюду. То, что человек черпает из моря мыслей мира в этот сосуд своей головы, черпается из моря мыслей мира. В эту эпоху уже больше не переживался видимый космос в божественном Я, или течение года в астральном человека, но переживались мировые мысли, Логос, в эфирном теле. О физическом теле человека представитель египетско-халдейской эпохи, если бы он использовал наши выражения, говорил бы совсем не так, как говорим мы. Мы говорим о физическом теле как о чём-то, что представляет собой главное в человеке. Представитель же египетско-халдейской эпохи воспринимал это тело так, что он видел в нём только результат того, что живёт в эфирном теле в виде мыслей. Образом человеческих мыслей было для представителя этой эпохи физическое тело человека. Он не придавал ему той важности, которую придаём ему сегодня мы. В продолжении этой эпохи всё больше и больше формировалось, как раз, понятие народа. Поэтому мы можем сказать: Человек всё больше и больше становился гражданином Земли. - Его связь со звёздным небом и своим Я в третьем послееатлантическом культурном периоде уже довольно сильно ослабела. Эта связь ещё поддерживалась астрологией, но в элементарном сознании её больше не видели. Течение года, которое важно для астрального тела, уже больше не ощущалось непосредственно. Но мыслительное космоса ещё ощущалось. Только он ощущал эти мысли как нечто настолько живое, что не считал, что это существо уже исчерпано тяжестью Земли. Это проявилось лишь в греко-латинскую культурную эпоху и всё больше и больше формировалось в течение этой культурной эпохи. Только тогда физическое тело стало важным для человека. Конечно, всё это имеет своё глубокое оправдание в своё время, и, как раз, на примере греческой культуры мы видим это полное вживание в физическое тело во всех отдельных результатах греческой культуры. Я бы сказал, особенно в греческом искусстве видно это вживание в физическое тело. Действительно, для греков древних времён это физическое тело было чем-то вроде того, что ощущалось так, как ощущает ребенок, когда он радуется новой одежде, поскольку вчувствование в физическое тело было юношески-свежим - в него вживались. По мере развития греко-римской эпохи, и особенно римской культуры, ощущение свежести, возникающее от погружения в физическое тело, угасало; физическое тело ощущалось теперь скорее, - как бы это сказать, - как государственный костюм, и человек при этом знал, что эта государственная форма что-то означает. Примерно такое ощущение, которое, конечно, не выражалось так словами, пронизывало всё чувствование и восприятие. Римлянин воспринимал свое физическое тело как государственный костюм, дарованный ему мирским порядком. Грек испытывал огромную радость от того, что, родившись, он мог облечься в такое дарованное ему тело. Это также придавало греческому искусству, трагедии, поэзии Гомера своеобразную динамику в изображении и представлении человеческого, насколько это человеческое связано с внешним физическим обликом человека. Для всех психологических фактов надо находить внутренние причины. Попробуйте представить себе

ту радость, которая у Гомера исходит от описаний Гектора, Ахиллеса и других, как изображается внешнее, как большое значение придаётся изображению внешнего. Это было установлено во времена Римской империи. Романское - это вообще нечто такое, где установлено всё, где начинается то, что мы ещё можем понять своим обычным сознанием. Поскольку, собственно, в эту четвертую послеатлантическую культурную эпоху человек становится гражданином Земли. И то, что раньше было взглядом на Я, на астральное тело, на эфирное тело, отступает в нечто неопределённое. У греков ещё было живо чувство того, что мысль живёт в вещах. Я представил это в своих «Загадках философии». Затем это чувство постепенно преодолевается. Приходит вера в то, что мысль возникает только в человеке. И таким образом человек всё больше и больше вырастает в своё физическое тело.

В наши дни у нас уже нет настоящего представления о том, как, собственно, изменились вещи в пятую послеатлантическую культурную эпоху, которая началась лишь в 15-ом столетии. Мы снова вырастаем за пределы своих физических тел, только пока мы этого не замечаем. Мы, можно сказать, о том, что чувствовал грек относительно человеческого облика. Но наше чувство очень притуплено. Когда мы воспринимаем быстрого Ахиллеса как тень, чувство притуплено. То, что давало грекам непосредственное, я бы даже сказал, поразительное, впечатление об Ахиллесе, когда Ахиллес предстал перед ними во всём своём сущностном, мы ощущаем слишком смутно. И наша человеческая душа в отношении всего искусства выросла из этого проникновения в физическое тело. В то время как грек в последние столетия дохристианского времени чувствовал, как космическая мысль ускользает от него, как мысль можно постичь, только в рефлексии о человечестве, сегодня среди людей царит полная неопределённость относительно мысли. Видите ли, греку, скажем, 6-го столетия дохристианского времени, показалось бы ужасно странным, если бы ему предложили решить научный вопрос о том, как мысль связана с мозгом. Он даже не смог бы себе представить, что такой вопрос может возникнуть, поскольку то, что, собственно, содержится в этом вопросе, показалось бы ему совершенно очевидным. Он сказал бы что-то вроде того, что сказали бы мы в отношении предложения: «Я беру в руки часы». Тут я должен начать философски спекулировать относительно того, какая связь существует между часами и моей рукой. Я изучаю плоть своей руки, я изучаю стекло и металл в своих часах. То есть, я должен изучить связь между плотью своей руки и стеклом с металлом своих часов, чтобы получить философский взгляд на то, почему моя рука взяла часы и держит их. - Ну, если бы я стал это делать, это было бы безумием для сегодняшнего сознания. Таким же безумием показалось бы древнегреческому сознанию и объяснение способности человека ухватывать мысли посредством мозга, исходя из природы мыслей или природы мозга, поскольку это присутствует в непосредственном восприятии, так же как в непосредственном восприятии присутствует то, что рука берёт часы, и при этом не считается необходимым каким-либо образом научно связывать металл часов с мышцами. Эти проблемы возникают в ходе времени, в зависимости от того, как вещи рассматривают. Для грека было само собой разумеющимся то, что мы сегодня называем связью мышления и организма, таким же само собой разумеющимся, как связь часов и руки, когда я беру часы. Он не спекулировал в отношении этого, это было для него само собой разумеющимся. Он знал, как он должен связывать мысли с человеком. Он знал это, знал инстинктивно.

Если бы я теперь спросил, хорошо, это, ведь, просто рука, и часы должны были бы, собственно, упасть, почему эти часы не падают? - то для грека это было бы тем же самым вопросом, как я сегодня спросил бы: Что развивает мысли в мозге? Это стало для нас вопросом, потому что мы больше не знаем, как мы вообще мыслим. Мы снова идём по пути отделения мыслей от человека, и мы не знаем, что с ними делать, поскольку у нас больше нет физического тела; мы уже снова на пути к тому, чтобы вырасти из него. Я хотел бы использовать другое сравнение. У вас есть не только одежда, но и карманы в ней; вы можете положить туда что-то. Так же обстоит дело и с мыслями. Человеческое тело было чем-то таким, что могло, как бы, помещать в себя мысли, чувства, импульсы воли. Сегодня мы не знаем, что делать с этими мыслями, чувствами и импульсами воли внутри себя. Это выглядит

так, как если бы у нас были карманы в нашей одежде, но все вещи падали бы вниз, или как если бы мы постоянно беспокоились о том, что с ними делать, и постоянно носили бы эти вещи в руках, не осознавая, что у нас есть карманы. Так мы не осознаём природы своего организма, не знаем, что нам делать с душевной жизнью при наличии организма, выдумываем курьёзные идеи в виде психофизического параллелизма и так далее. Но так было бы для греческого сознания, когда человек не видит, что у него есть карманы и ему не приходит в голову что-то туда положить, что они для этого и есть. Я говорю всё это, чтобы указать вам на то, как мы постепенно снова становимся чуждыми нашему физическому телу.

Это также заложено в ходе человеческого развития. Если мы ещё раз взглянем на древнеиндийское время, как человек обращал внимание на ряд своих поколений, вплоть до отдалённых предков, то видно, что у него не было потребности искать богов где-то ещё, кроме этого ряда поколений. Поскольку для него сам человек был божественным, он оставался исключительно в рамках человеческого развития, искал божественное в своих предках. Человеческое развитие было той областью, где он искал божественное.

Затем пришло время, которое имело свой расцвет в египетско-халдейской культуре, где особенной высоты достигло понятие народа. Тогда божественное видели в отдельных народных богах, в том, что теперь жило пространственно рядом друг с другом в соответствии с принципом кровного родства.

Затем пришло греческое время, где человек чувствовал себя, как бы, сошедшим с пьедестала богов, где он был гражданином Земли. Тогда впервые появилась необходимость искать богов над Землёй, смотреть на богов снизу вверх. Древний человек знал о богах, смотря на звёзды. Грек уже добавлял к звёздам что-то своё, чтобы смотреть на богов. Но эта потребность становилась в человечестве всё сильнее и сильнее. Человечество должно было всё больше развивать способность игнорировать физическое, игнорировать физическое звёздное небо, игнорировать физический цикл года, игнорировать то, что человек чувствует, стоя перед предметами, - сегодня, когда он уже не может видеть мысли, заключенные в этих предметах. Человек должен обрести возможность открывать божественно-духовное как нечто особенное над и вне чувственно-физического, чтобы снова найти его в этом чувственно-физическом.

Энергично утвердить это, - как раз, задача антропософской духовной науки. И таким образом антропософская духовная наука вырастает на Земле из всего развития человечества. Мы всегда должны помнить, что антропософия - это не что-то такое, что возникло произвольно и как какая-то программа включено в развитие человечества, а является тем, что вытекает из внутренних потребностей развития человечества для нашей эпохи. Ведь, по сути, это лишь некое отставание, что в наше время может проявляться материализм. Это соответствует истинным потребностям нашего времени именно потому, что человек не только стал гражданином Земли, как это было в Древней Греции, но даже снова отделился от этого земного гражданства, то есть, больше не знает, что делать со своим духовно-душевым по отношению к физическому телу, что для человека возникает необходимость видеть это духовно-душевное внутри себя без физического. Когда наряду с этими живущими в глубинах души потребностями сегодня существует и материализм, - это ариманическое отставание в том, что в греческие и римские времена ещё было естественным для человека. Тогда можно было взглянуть на физическое, поскольку в физическом ещё видели духовное. Благодаря этому отставанию, в физическом больше не видят духовного, а принимают физическое так, как есть. Тогда из этого выходит материализм. В человеческое развитие вообще вошла одна черта, которая, если можно так сказать, враждебна развитию. Человечество ещё избегает сегодня создавать новые понятия, оно хотело бы развивать только старые. Мы должны выйти из этой враждебности развитию. Когда мы станем дружески настроенными к развитию, мы совершенно естественно обретём также отношения и с тем, чем является антропософское духовное развитие, которое выходит, опять же, из антикварной потребности к сегодня воистину современной потребности человечества, а именно, подняться к духовному.

Сегодня я также хотел снова обрести точку зрения, с которой вы можете увидеть, как антропософия проявляет себя как необходимость в развитии человечества для нашего времени.

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ

Дорнах, 1 июня 1923 года

Одним из результатов правильно понятой и правильно интегрированной в цивилизацию времени антропософской духовной науки будет её оплодотворяющее влияние на все виды искусства. Как раз, в наше время необходимо особо подчеркнуть, что человеческие склонности к искусству значительно снизились. Более того, можно даже сказать, что в антропософских кругах не всегда полностью понимается то, что нами ищется: по возможности большая интеграции искусства в рамках антропософского движения. Это, естественно, связано с упомянутым выше общим уменьшением склонности сегодняшнего человечества к искусству.

Можно сказать, что то, что вся духовная жизнь и искусство внутри этой духовной жизни составляют единство, в конце концов почувствовал Гёте, и что затем в искусстве всё больше и больше стали видеть нечто такое, что, собственно, не обязательно принадлежит жизни, а, как бы, добавляется к жизни как, своего рода, роскошь. Неудивительно, что при этом искусство во многом принимает облик чего-то люксового.

Теперь, как раз, в более старые времена, которые, как я часто представлял, имели живую связь с духовным миром, благодаря остаткам древнего ясновидения, было свойственно искать в искусстве то, без чего общая цивилизация существовать не может. С сегодняшней точки зрения можно испытывать антипатию к некой, скажем, порой негибкости восточных или африканских форм искусства, но речь идёт не об этом. С этой точки зрения речь идёт не о том, как мы относимся к отдельным художественным формам, а речь должна идти о том, как это художественное, благодаря взглядам людей, помещено в общую цивилизацию. И об этом мы хотим сегодня немного поговорить в качестве основы для рассмотрения, которое мы хотим провести сейчас и в следующих лекциях. Мы должны увидеть определённую связь между всем характером сегодняшней духовной жизни и художественными принципами, которые я только-что несколькими словами охарактеризовал.

Если стремиться, как это делают сегодня, рассматривать человека исключительно как высший природный продукт, как высшее природное существо, как то существо, которое возникло в определённый момент земного развития в ряду развития других существ, то фальсифицируется всё положение человека по отношению к миру, поскольку в действительности человек не может иметь того удовлетворённого отношения с внешним миром, если он отдаётся тем элементарным импульсам в своей душе, которые у него были бы, если бы было правдой то, что он является, как бы, конечной точкой природного творения. Если бы животный ряд просто развивался так, как его сегодня школьным образом видит наука, то человек, который не мог бы быть ничем иным, как этим высшим природным продуктом, должен был бы, собственно, без остатка быть удовлетворённым своим положением во вселенной, в космосе. Ему не нужно было бы иметь особого стремления создать что-то сверх природное. Если, например, хочется создать что-то в искусстве, как это делали греки в идеализированном человеке, то надо в определённом смысле быть неудовлетворённым тем, что даёт природа. В противном случае, если бы человек был удовлетворён, он не стал бы помещать в природу ничего, что выходило бы за её пределы. Если бы человека полностью музыкально удовлетворяло пение соловья и жаворонка, он бы не сочинял сонаты и симфонии, поскольку это воспринималось бы как нечто неистинное, лживое. Истинное, природное должно было бы исчерпываться пением соловья и жаворонка. Собственно, нынешнее мировоззрение требует, чтобы человек довольствовался подражанием

природному, если он вообще хочет что-то создать, поскольку в тот момент, когда он творит за пределами природного, он должен воспринимать это творение как нечто лживое, если он не предполагает наличие какого-то другого мира, помимо природного. Это непременно надо видеть.

Далее, современные люди, конечно, не видят сегодня художественных последствий натурализма. Поскольку что произойдет, если увидеть художественные последствия натурализма? Самое большее, можно было бы потребовать, чтобы мы лишь подражали тому, что есть в природе. Да, грек, или даже представитель более древней цивилизации, скажем, грек до Ахилла, сказал бы, если бы ему захотелось изобразить что-то, что просто подражало бы природе: Зачем? Зачем позволять людям говорить на сцене так, как они говорят в жизни! Ведь, тогда достаточно лишь пройти по улице. Зачем это представлять на сцене? Это совершенно лишнее. На улице то, что люди говорят кому-то в обычной земной жизни, гораздо лучше. - Он бы совершенно не понял то, что надо просто подражать природе. Поскольку, если не принимать участия в духовной жизни, вряд ли появится какой-то импульс для создания какой-либо формы, выходящей за рамки чисто природного. Где его взять, если не участвовать в духовной жизни? Тогда остаётся просто брать это из того, что единственно и только допускается, а именно, из природы. Все времена, которые были по-настоящему творческими в искусстве, имели, с точки зрения человеческой души, совершенно определённое отношение к духовному миру. И из этого отношения к духовному миру вышло всё художественное. Собственно, искусство никогда не могло выйти из чего-то другого, кроме как из отношения людей к духовному миру. То время, которое хочет быть только натуралистическим, если бы оно было внутренне правдивым, должно было бы стать совершенно нехудожественным, то есть, филистерским. И к этому филистерскому наше время имеет действительно самое разнообразное предрасположение.

Возьмём отдельные виды искусства. Из чистого натурализма, из чисто натуралистически-филистерской художественной архитектуры, если воспользоваться плеоназмом, - архитектура сегодня часто очень далека от искусства, хотя и называется искусством, - вряд ли удастся создать художественную архитектуру, потому что, если люди не будут иметь потребности собираться в местах, где совершается нечто духовное, а захотят строить дома в этих местах, они не построят дома для духовных импульсов. То есть, они будут строить чисто утилитарные постройки. И что они скажут об этих утилитарных постройках? Ну, они скажут: Мы строим, чтобы защитить себя, чтобы защитить людей, чтобы не пришлось оставаться под открытым небом, чтобы дать семьям или отдельным людям какое-то облачение. - Всё чаще на передний план будет выходить идея защиты телесно-природного, когда говорят об архитектуре с натуралистической точки зрения. Хотя это не всегда признаётся в целом, поскольку люди стесняются это делать, но это признается в деталях. Сегодня есть бесчисленное множество людей, которые считают неправильным, когда в каком-то доме, предназначенном для проживания, хотя бы что-то, что считается практичным, приносится в жертву принципу красоты, художественности. Сегодня часто можно слышать, что строить художественно - это слишком дорого. Люди не всегда так думали, особенно в те времена, когда они чувствовали в своей душе связь с духовным миром. Поскольку в те времена человек и его отношения к миру воспринимались примерно так: Я стою здесь в мире, но так как я стою здесь в своей человеческой форме, в которой обитают душа и дух, я несу в себе нечто такое, чего нет в чисто природном окружении. - Когда то, что является духом и душой, покинет эту физическую телесную форму, тогда будет видно, как физическое окружение относится к этой физической телесной форме. Тогда физическое окружение сожрёт эту телесную форму как труп. Только тогда действуют природные законы, когда человек становится трупом. Пока человек - не труп, пока он живёт на физической Земле, он ускользает от действия физического мира, благодаря тому, что он принёс из духовного мира, благодаря душе и духу, веществам и силам, которые затем остаются в трупе.

Я уже часто говорил о том, что пища - это не что-то простое, как обычно представляется. Мы едим, но когда пища входит в наш организм, она - природный продукт, природное

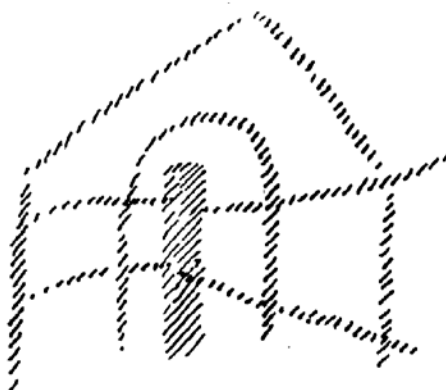
вещество и природные силы. Они нам совершенно чужие. Мы не можем иметь их в рамках своего организма. Мы преобразуем их в нашем организме. Мы превращаем их в нечто совсем другое. И те силы и законы, благодаря которым мы делаем эту пищу чем-то совсем другим, - это не законы физического земного окружения, это законы, которые мы вносим в этот физический земной мир из другого мира. Так человек думал относительно этого, так человек думал относительно много другого, когда он имел связь с духовным миром. Сегодня люди думают: Ну, хорошо, природные законы действуют в бифштексе, когда он лежит на тарелке, они действуют в бифштексе, когда он попадает на язык, когда он достигает желудка, когда он достигает кишечника, когда он находится в крови, - всегда природный закон! - То, что этот бифштекс встречается с духовно-душевыми законами, которые человек принёс в этот мир из другого мира, что они превращают его во что-то другое, это совершенно ускользает из сознания просто природной цивилизации, как бы парадоксально эти слова ни звучали, поскольку, высказанные в такой гротескности, они, разумеется, вводят в стеснение материалистически настроенных людей. Но в действительности они живут так, что имеют этот настрой. Это переносится затем также и на художественный настрой, поскольку в конце концов, - почему мы сегодня строим дома? Чтобы быть лучше всего защищёнными для еды бифштекса! Ну, да, - здесь, разумеется, вырвана только одна деталь, но всё, что мыслится таким образом, склоняется к этому направлению.

В противоположность этому, в те времена, когда люди имели живое осознание связи человека с духовной вселенной, самым ценным строительным принципом была защита человеческой души на Земле от земного окружения. Конечно, когда я высказываю это сегодняшними словами, это звучит парадоксально. В древние времена эти вещи высказывались иначе, чем сегодня. Они не были абстрактными в том же смысле. Вещи воспринимались скорее чувством, бессознательно. Но эти чувства, эти бессознательные восприятия были спиритуальными. Сегодня мы облачаем их в ясные слова. Но, благодаря этому, они всё же выражают совершенно верно то, что переживалось в душе в более древние времена. Тогда говорили бы: Когда человек уже прошёл через свою земную жизнь, он должен сбросить своё физическое тело. Затем, после того как он сбросит это физическое тело, его душевно-духовное должно найти путь с Земли в духовную вселенную. - Видите ли, это было важное ощущение, которое когда-то было у людей: Как душа справится с тем, что она больше не включена в земное окружение посредством тела? - Она тогда находится в смерти, она должна найти путь от Земли назад, в духовные миры.

Сегодня люди, конечно, не заботятся о таких вещах, но были времена, когда это была главной задачей человека. Поскольку человек говорил себе, что там снаружи есть камни, там есть растения, там есть животные. Всё, что можно получить из камней, растений или животных, когда человек это принимает, перерабатывается физическим телом. Его физическое тело обладает духовными силами, чтобы преодолеть это минеральное, когда он, например, принимает в себя нечто солёное. Он обладает духовно-душевыми силами, чтобы преодолеть чисто растительное, когда он ест растительное. Он обладает духовно-душевыми силами, чтобы преобразовать животное в человеческое, когда он есть животное. И это физическое тело является посредником для того, что собственно человеку, сошедшему с духовных миров, совершенно чуждо на Земле. С физическим телом на Земле можно стоять. С физическим телом можно находиться среди земных минералов, растений и животных. Но когда физическое тело сбрасывается, душа остается там, словно обнаженная, так, как она может быть только в духовном мире. Тогда, поскольку она сбросила физическое тело, душа должна задать себе вопрос: как мне пройти сквозь нечистоту животных, чтобы выйти из этого земного региона? Как я могу через то, что перерабатывает в растениях свет, привлекает свет, уплотняет свет, - как я могу выйти из этого растительного, ведь, я всё же должен прийти к далям света, и я привык жить на Земле в уплотнённом свете посредством растений? Как мне выйти из минерального, которое повсюду пронзает меня как душу, когда я не могу его растворить посредством моих телесных соков?

Это были религиозно-культурные заботы в древние времена развития человечества. Тогда люди размышляли о том, что они могут сделать для душ, особенно для тех душ, которых они считали достойными, чтобы эти души могли найти линии, поверхности и формы, через которые они могли бы войти в духовный мир. Были разработаны склепы, погребальные памятники и искусства погребального строительства, которые в существенном, прежде всего, в своих формах должны были представлять то, что нужно душе, чтобы, лишившись физического тела, она не наталкивалась на животных, растения или минералы, а вдоль этих архитектурных линий находила путь обратно в духовный мир. Поэтому мы видим, как в более древних культурах это развивается непосредственно из культа мёртвых. Если мы хотим понять, как формировались более древние архитектурные формы, мы должны повсюду рассматривать вопрос о том, как душа, лишенная физической формы, находит путь обратно в духовный мир. Она не может найти его через минералы, растения или животных. Верили, что через формы, которые архитектурно окружали душу, она, сохраняя определённую связь с покинутым телом, может найти выход в духовный мир. Это убеждение является одним из основных импульсов для возникновения древних архитектурных форм. Они возникли из погребальных сооружений, насколько архитектурные формы были художественными, а не просто полезными. Художественное в архитектуре тесно связано с культом мёртвых или также с тем фактом, что, как в Греции, храмы строились в честь Афины и Аполлона. Подобно тому, как человеческая душа, как считалось, не может раскрыться, если она будет развиваться во взаимодействии с окружающей природой в виде минералов, растений и животных, так и божественно-духовное Аполлона, Зевса и Афины не может раскрыться, если оно будет окружено лишь природой, если из духовного человека для него не будут созданы формы, посредством которых душевное может раскрыться в духовном космосе. Необходимо изучать то, как душевное стоит к космосу, тогда можно понять пропорции сложных архитектурных форм древнего Востока. В то же время эти архитектурные формы древнего Востока являются живым доказательством того, что люди, чья фантазия их породила, говорили себе: Человек в своём внутреннем не принадлежит тому миру, который окружает его на Земле. Он из какого-то другого мира. Поэтому ему нужны формы, которые принадлежат ему, насколько он из другого мира. - Исходя из простого натуралистического принципа не будет понята ни одна настоящая историческая художественная форма, так, что можно сказать: Что заключается в архитектурных формах? – Ну, скажем, здесь схематически представлено человеческое тело, здесь человеческая душа. Человеческая душа стремится раскрыться во всех направлениях. То, как она хочет раскрыться, независимо от тела, как она хочет вынести своё существо в космос - это становится архитектурной формой.

Доска 1



Пояснения к обозначениям на доске см. в конце

Душа, когда ты хочешь покинуть своё физическое тело, чтобы войти в какое-то отношение с внешним космосом, как она тогда хочет выглядеть? - Вот в чём был вопрос. Архитектурные формы были живым ответом на этот вопрос.

О, можно почувствовать, как это чувство сохранялось на протяжении всего развития человечества. В наш век абстракции всё приобретает другой оттенок. Но мы не хотим тосковать по прошлым временам, а мы хотим их понять. Мы всё же хотим понять, когда мы посещаем сегодня места, где ещё сохранились некоторые не такие уж и древние обычаи, почему, например, подходя к церкви, видим вокруг неё могилы. Не каждый мог иметь свой похоронный дом (склеп), но церковь была общим похоронным домом для всех. И церковь является ответом на вопрос, который ставила себе душа: как я хотела бы себя поначалу развернуть, чтобы правильно уйти от тела, которое единственно соединяет меня с физическим миром, с Землёй? - В церковной форме выражена, как бы, желание души получить форму, когда она покидает тело.

Элементы культуры, которые происходят ещё из древних времён, могут быть поняты только тогда, когда они понимаются в связи с восприятиями, чувствами, интуициями, которые человек имеет из духовного мира. Надо действительно иметь для этого чувство, какое однажды было у тех, кто первоначально строил церковь и кладбище вокруг неё. Надо иметь ощущение того, что у них было чувство: Дорогие души, покидающие нас, что вы хотите, чтобы мы создали для вас в виде форм, чтобы, когда вы ещё будете парить вокруг своего тела, когда вы ещё будете рядом со своим телом, у вас уже были те формы, которые вы хотите принять после смерти? - И тогда был ответ, который они хотели навсегда дать вопрошающим душам: форма церкви, архитектура церкви. Таким образом, мы отсылаемся к концу земной жизни, когда приходим к художественному архитектурному. Безусловно, всё это метаморфозировалось. То, что вышло из культа мёртвых, может стать высшим образованием жизни, как это и произошло, как это было в качестве попытки предпринято в Гётеануме. Но эти вещи надо понять, - надо понять, как архитектура вообще разворачивается из принципа оставления душой физического тела, из принципа вырастания души над телом, как это фактически происходит в земной жизни, когда человек переступает порог смерти.

Если мы взглянем теперь на другую сторону жизни, на рождение, на вступление человека в физический мир, то мне непременно нужно будет сказать вам что-то, о чём вы, или, по крайней мере, многие из вас, - может быть, а может быть, и нет, тогда я бы сказал: слава Богу, - немного посмеётесь внутри. Но это всё же правда. Видите ли, когда душа приходит на Землю, чтобы, если можно так выразиться, отдаться своему телу, она спускается из духовно-душевных миров. В этих духовно-душевных мирах прежде всего нет пространственных форм. Душа познаёт пространственные формы только тогда, когда, покидая своё тело, отголоски пространственного ещё остаются. Когда душа спускается, чтобы только ещё войти в своё тело, она приходит из мира, где пространственные формы неизвестны, где от нашего физического мира известны интенсивность и качество цвета, но не пространственные линии или формы. В мире, который я вам часто описывал в последнее время, который человек переживает между смертью и новым рождением, он живёт в одушевлённом, наполненном духом мире света, цвета и звука, в мире качеств и интенсивностей, а не мире количеств или протяжённостей. И он опускается, погружается, в своё физическое тело, он ощущает - я сейчас описываю ощущение, как его имели некоторые почти забытые историей примитивные цивилизации, - что он погружается в своё физическое тело. Через это физическое тело он тут же получает связь с окружением: Там я вырастаю в пространство. - Это физическое тело уже полностью настроено на пространство, - оно мне чуждо. Так не было в духовно-душевном мире. Здесь я сразу же вписан в трёхмерное пространство. - Эти три измерения не имеют никакого смысла, до того, как человек из духовно-душевного мира спустится в физический мир. Но цветовое, цвето-гармоническое, звуко-гармоническое, звуко-мелодическое очень даже имеет свой смысл в духовном мире. Тогда человек ощущал в те древние времена, когда такие вещи, опять же, ощущались, глубокую потребность не носить на себе то, что, собственно, было ему чуждо. Свою голову он воспринимал в лучшем случае как данное из духовного мира. Поскольку то, что было его прочим телом в предыдущей земной жизни, - как я неоднократно объяснял, - стало головой. Прочее тело станет головой только в следующей земной жизни. Человек тех древних времён

воспринимал это прочее тело как приспособленное к гравитации, приспособленное к силам, которые кружат вокруг Земли. Он воспринимал его, как уже говорилось, как вынужденно помещённое в пространство. И он ощущает: то, что тут приходит в его физическое тело из окружающей среды, – к этому я как человек, который приносит что-то из духовных миров, совершенно не подхожу. Я должен что-то делать, чтобы соответствовать этому.

Видите ли, тут человек вносит из духовных миров в физический мир цвет своего одеяния. Если архитектура ведёт нас к смертельному к концу человеческой жизни, то швейное искусство, искусство одежды, в смысле древних времен, когда люди получали радость и понимание от ярких цветов и художественных качеств своей одежды, ведёт нас к концу рождения. В древнем одеянии имелось то, что люди вносили в качестве предпочтения к цветному, к гармоничному, из доземного бытия, из духовного мира. И неудивительно, что во время, когда перспектива доземной жизни была упразднена, искусство одежды выродилось в дилетантизм. Ведь, не правда ли, в современной одежде едва ли чувствуется желание человека увидеть себя так, как он жил в своем доземном бытии. Но если вы действительно изучите высокоразвитые примитивные культуры с их яркими красками в одежде, с их часто характерными красками в одеждах, то увидите, что в искусстве одежды мы, собственно, имеем дело с правомерным большим искусством, посредством которого человек стремится перенести в земное бытие доземное, точно так же, как посредством архитектурного искусства он стремится принять послеземное бытие, – бытие, в котором оно вырывается из пространства, ещё имеет его, но хочет от него освободиться, и выражает это в архитектурных формах. Даже сегодня, если вы обратитесь к народам, имеющим свои народные одежды, то по этим одеждам вы можете найти ответы на этот вопрос: Как множество душ нашли друг друга, чтобы из родства, в котором они находились в доземном бытии, и из которого они нашли себя в какой-то народности, выразить это в своей одежде? – Своей одеждой люди хотели создать память о том, как они выглядели на небесах. Поэтому, чтобы найти значимые примеры одежды, часто приходится обращаться к более ранним временам.

Но с другой стороны, можно опять же видеть, как в те времена, когда всё человечество было охвачено искусством, это имело глубокий смысл, стал ли человек художником в силу особых обстоятельств, из которых он вышел или в которые он врос, или по какой-либо другой причине, если вы взглянете на Магдалину, – например, у Рафаэля, – или Марию. Они одеты совершенно по-разному. Но вы увидите, что одежду Магдалины Рафаэль сохраняет для всех своих Магдалин, и, в существенном, также одежду Марии – для всех Марий, поскольку он ещё имел нечто живое, по меньшей мере живую традицию того, что духовно-душевное, которое человек приносит с небес на Землю, выражается в одежде. Благодаря этому, одежда получает свой смысл. Сегодняшний человек скажет, что она получает свой смысл и тем, что она согревает. Ну, конечно, это материальный смысл, но, благодаря этому, не возникают художественные формы. Художественные формы всегда возникают, благодаря связи с духовным. Эту связь с духовным необходимо найти снова, если вы хотите проникнуть в действительно художественное.

Стремясь постичь духовное в его непосредственности, антропософия может в то же время оказывать оплодотворяющее влияние на искусство. Поскольку те вещи, которые человеку необходимо разоблачать как великие тайны мира и жизни посредством антропософского исследования, сами в конечном итоге вытекают из художественного. Это необходимо правильно понимать. То, что не было головой в предыдущей земной жизни, преобразуется в своих силовых отношениях, становясь головой в последующей земной жизни. То, что затем оно наполняется физической земной материей, само собой разумеется. Я уже много раз это объяснял: что, конечно, нельзя выдвигать абсурдное возражение, что если физическое тело полностью погибло, так как же из него может развиваться голова? Что ж, другие более умные возражения против антропософии, как правило, ничуть не лучше. Конечно, это очень дешёвое возражение. Но речь идёт не о физическом наполнении, а о взаимном отношении сил, пронизывающих духовный мир.

Это взаимоотношение сил, которое сегодня имеет место во всём нашем физическом организме, организме конечностей и так далее, - являются ли они силовыми вертикалями или горизонталями, соединяются они или расходятся, - смыкается, становится взаимоотношением сил для нашей головы в следующей земной жизни. В этом, однако, участвуют все более высокие иерархии, когда происходит это преобразование, метаморфоза ног, стоп и так далее, в голову человека. Тут в этой работе принимают участие все небесные духи. Неудивительно, что голова сначала принимает ту форму, благодаря которой, она предстает как образ бескрайнего пространства, окружающего нас со всех сторон, что затем - как образ атмосферы и атмосферных сил, окружающих Землю. Хотелось бы сказать, что в верхней части головы мы видим точную копию небес, в средней части головы уже происходит приспособление головы к грудной клетке, к тому, что приспособлено ко всему, что окружает Землю. В нашей груди нам нужен окружающий Землю воздух, нам нужен окружающий Землю свет и так далее. Но так же, как весь наш организм не стоит ни в какой формальной связи - только вещественной связи - с верхним сводом головы, так наша грудь стоит уже в некой связи с образованием носа, со всем, что составляет среднюю часть головы.

И, если мы спустимся вниз, ко рту, то мы увидим, что он уже связан с третьим членом трёхчленной структуры человека: с пищеварительной, питательной системой, с организмом движения. Мы видим, как то, что прошло через небеса, чтобы из своего прежнего безголового телесного образования стать на Земле головой, в своём величественном своде наверху ещё приспособлено к небесам, как уже в своей средней части оно приспособляется к тому, чем является человек, благодаря земной сфере, и как оно приспособлено к тому, чем является человек целиком как земное существо, благодаря силам тяжести, благодаря земным субстанциям, в строении рта.

Доска 1



Таким образом, если хотим говорить выражениями европейской мифологии, голова человека содержит в себе: Асгард, замок богов, вверху; Мидгард, среднюю часть, собственно родину человека на Земле; и то, что принадлежит Земле, Йотунхайм, родину великанов, земных духов.

Доска 2

Асгард

Мидгард

Йотунхайм

Всё это, однако, остаётся неясным, если рассматривать это лишь абстрактными понятиями; всё это становится ясным, если просматривать человеческую голову в её связи с духовным происхождением художественно, когда в этой человеческой голове в определённом смысле видны небо, Земля и ад, причём ад, конечно, не является чисто местом дьявола, а лишь Йотунхаймом, домом гигантов. И тогда в человеческой голове мы снова находим всего человека.

Хотелось бы сказать, человек правильно видит эту человеческую голову, когда в своде, вверху этой головы, он видит чистейшее воспоминание о своём предыдущем земном воплощении; когда в средней части, в области ниже глаз и в области носа и ушей, он видит воспоминание, уже затуманенное земной атмосферой; и в области рта - обусловленный

Землёй прежний человеческий облик, уже сосланный на Землю человеческий облик. В форме своего лба человек в некотором смысле несёт в себе то, что было кармически передано ему из предыдущей земной жизни. В форме своего подбородка он уже обусловлен земной жизнью настоящего, в особенностях его строения уже выражается мягкость или упрямство этой теперешней жизни. У него не было бы подбородка, если бы прежняя безголовая или внеголовная организация не трансформировалась в нынешнюю головную организацию. Но что касается формирования рта и подбородка, то сумма нынешних земных импульсов является настолько сильной, что тут уже более раннее впессовано в настоящее. Поэтому тот, кто ощущает художественно, не скажет, что человек примечателен своим особенно выдающимся лбом. Этого не скажет никто, кто воспринимает художественно. Всегда будут смотреть на изгиб лба, на формирование поверхности лба, а также, скорее всего, будут обращать внимание на выступание вперёд или отступление поверхности лба назад. В отношении подбородка скажут, что он своенравно остро выдвинут вперёд или мягко уходит назад. Тогда вы начинаете понимать человеческую форму, исходя из всей вселенной, не только, исходя из нынешней вселенной - там мало что можно найти - а из временной вселенной и, в конце концов, также из вневременной вселенной.

Станет ясно, что антропософское рассмотрение просто ведёт к художественному, что действительно нехудожественное филистерство, собственно, несовместимо с подлинным, живым пониманием антропософии. Поэтому я бы сказал, что для людей, не обладающих художественной натурой, примирение со всей антропософией представляет собой сложную задачу. Абстрактно, им естественно, хотелось бы видеть исполнение прошлых земных жизней в своей нынешней жизни, но они не способны действительно входить в формы, которые тут, созидаящим образом, непосредственно художественно как преобразованные фигуры раскрываются духовному восприятию. Для этого надо также обрести некое чувство, когда входят в действительно живое антропософское.

Это, я хотел бы сказать, первая глава, которую я хотел дать, чтобы показать, как бездуховное проявляется в наше время во всех возможных областях. Среди прочего, это бездуховное проявляется в бездуховном отношении к искусству. И если человечество вообще хочет спастись от этой бездуховности, то одним из факторов этого спасения станет склонность к искусству. Настоящая жизнь, в свою очередь, находится в сфере искусства - к ней может привести антропософия.

ТРЕТЬЯ ЛЕКЦИЯ *Дорнах, 2 июня 1923 года*

Вчера я пытался показать, как антропософский взгляд на мир должен привести к принятию искусства цивилизацией человечества более интенсивным образом, чем это может произойти под влиянием материализма, или натурализма, как он выражается в художественном. Я пытался показать, как, если можно так выразиться, антропософский взгляд воспринимает продукты архитектуры, архитектурную форму, и как он воспринимает искусство, которое сегодня, собственно, совсем не воспринимается как таковое и которое вызывает улыбку, когда о нём говорят как об искусстве, - искусство одежды. Затем я обратил внимание также на то, как может быть воспринят художественно сам человек в своей форме, указав, что человеческая голова обусловлена космически, и этим по-своему указывает на всего человека.

Попробуем ещё раз поставить перед собой важные моменты этого творящего художественного воззрения на мир. Когда мы смотрим на архитектурные формы, мы должны видеть в них, в смысле вчерашних объяснений, то, чего, так сказать, ожидает человеческая душа, когда она каким-то образом покидает физическое тело, особенно через смерть. Как я говорил, во время своей физической жизни на Земле она привыкла посредством своего

физического тела вступать в пространственные отношения с окружающей средой. Она переживает пространственные формы, но эти пространственные формы, собственно, являются лишь формами физического мира. Покидая, - например, при смерти, - физический мир, человеческая душа, как бы, ищет пространство для того, чтобы выразить в нём свою собственную форму. Она ищет те линии, те поверхности, вообще все те формы, посредством которых она может вырасти из этого пространства и вращаться в духовный мир. А это в существенном - архитектурные формы, насколько эти архитектурные формы входят в рассмотрение как художественные; так что, если мы хотим понять собственно художественное в архитектуре, мы всегда должны смотреть на выход души из человеческого тела и на её пространственные потребности после этого выхода.

Чтобы понять собственно художественное одежды, я указывал на радость, которую получают от одежды первобытные народы, ещё имеющие, по крайней мере, общее ощущение того, что они спустились в физический мир из духовного, погрузились в физическое тело, но считают себя душами: в этом физическом теле мы находим нечто иное, нежели покров, как мы можем ощутить согласно нашему пребыванию в духовном мире. - Тут возникает инстинктивная чувственная потребность искать этот покров в таких цветах и в таких, если можно выразиться, разрезах, которые соответствуют воспоминанию о доземном существовании. Таким образом, у первобытных народов мы видим в одежде, как бы, неуклюжую форму, неуклюжее оформление астрального человеческого существа, которое человек имел до того, как спустился в земное бытие. Так, в архитектуре мы всегда видим, как бы, отсылку к тому, к чему стремится душа человека, покидая физическое тело. В искусстве одежды, насколько оно воспринимается как искусство, мы видим то, к чему стремится человеческая душа после того, как она погрузилась из духовного мира в физический.

Если по-настоящему ощутить то, что я в конце описывал вчера, что человек в своём головном формировании является метаморфозой его телесного формирования - помимо головы - из предыдущей земной жизни, если ощутить, что сделано, так сказать, в небесном доме, в духовном доме, более высокими иерархиями из суммы сил предыдущей земной жизни, то становятся понятными самые разнообразные преобразования человеческой головы, верхней части человеческой головы. Если же правильно понимать всё, что относится к средней голове, к формированию носа, к формированию глаз, то то, что переходит из духовного мира в формирование головы, уже приспособлено к форме груди человека. Форма носа связана с дыханием, то есть, с тем, что, собственно, принадлежит грудному человеку. И если мы правильно понимаем нижнюю часть головы, форму рта, подбородка, то уже в голове мы имеем указание на приспособление к земному. Но так можно понять и человека целиком. В каждом изгибе поверхности верхней части головы, в выступании или отступании нижних частей черепа, то есть, лица, можно почувствовать, как в этом формировании непосредственно предстает глазу сверхчувственное человеческое существо. И тогда можно почувствовать то интимное отношение, которое верх человеческой головы, вообще его свод, имеет к небесам, то отношение, которое средняя часть лица имеет к окружению Земли, как бы, ко всему, что окружает Землю в виде воздуха и эфира, и можно почувствовать, как в форме рта и подбородка, имеющих внутреннюю связь со всей системой конечностей человека, с пищеварительной системой, уже выражается привязанность человека к Земле. Так, чисто художественно, можно понять всего человека и рассматривать его как отражение духовного в непосредственном настоящем.

Таким образом, можно сказать: в скульптуре, в искусстве скульптуры, человека видят духовно так, как он помещён в настоящее, тогда как архитектура указывает на выход души из тела, а искусство одежды указывает на вхождение души в тело. - Искусство одежды указывает, как бы, на нечто довременное по отношению к земной жизни, а архитектура - на нечто послевременное по отношению к земной жизни. Поэтому, как я вчера объяснил, в основе архитектуры лежат погребальные постройки. Напротив, скульптура указывает на то, как человек в своей земной форме принимает участие в духовном, как он постоянно преодолевает земное-натуралистическое, как он в каждой своей отдельной форме и в своём

целостном облике является выражением духовного. Но этим мы взглянули на те искусства, которые имеют какое-то дело с пространственными формами, то есть, которые должны указывать на распределение отношений человеческой души с миром посредством физического пространственного тела.

Если спуститься ещё на одну ступень в беспространственное, то мы от пластики, от скульптуры придём к живописи. Живопись будет правильно восприниматься, если вы можете опираться на материал живописи. Сегодня, в пятую послеатлантическую эпоху, живопись в определённом смысле наиболее ясно и наиболее сильно приняла характер, ведущий к натуралистическому. Это чаще всего проявляется в том, что в живописи, собственно, утрачено более глубокое понимание цвета и что в новое время понимание живописи стало таким, что представляет собой, я бы сказал, искаженное пластическое (скульптурное) понимание. Сегодня мы хотели бы изобразить на холсте скульптурно-воспринятого человека. Для этого пришла и пространственная перспектива, появившаяся, собственно, только в пятой послеатлантической эпохе, которая с помощью линий перспективы изображает что-то сзади, что-то спереди, то есть, она хочет наколдовать на холсте пространственные формы. Этим с самого начала отрекаются от того, что принадлежит материалу живописца, поскольку живописец работает не в пространстве, а на плоскости, и, собственно, это бессмысленно хотеть воспринимать пространственно, когда первое, что у вас как материал, - это поверхность.

Теперь вовсе не подумайте, что я каким-то фантастическим образом выступаю против пространственного восприятия, ведь, наколдовать [что-то] на поверхности в пространственной перспективе, - это было необходимо в развитии человечества. Само собой разумеется, что это произошло. Но это также надо снова преодолеть. Не то чтобы мы в будущем не должны понимать перспективу. Мы должны её понимать, но мы также должны иметь возможность снова вернуться к цветовой перспективе. Конечно, для этого потребуются не только теоретическое понимание, поскольку импульс художественного творчества, собственно, исходит не из какого-либо теоретического понимания, а тут должно действовать что-то более сильное, что-то более элементарное, чем просто теоретическое понимание. Но оно тоже может быть. И для этого я хотел бы сначала привлечь ваше внимание к тому, что я когда-то сказал здесь о мире красок, и что Альберт Штеффен затем по-своему воспроизвел таким чудесным образом, что копия читается гораздо лучше, чем то, что было дано здесь первоначально. Это можно прочесть в «Гётеануме». Это первое. Другое, однако, это то, что я хотел бы обсудить с вами следующие вопросы. Вы видите снаружи в природе краски. Мы видим эти краски на всех вещах, которые мы взвешиваем на весах, которые мы измеряем, короче, с которыми мы имеем дело физически. Но эти краски, - и это антропософам постепенно должно было стать совершенно ясным, - являются, собственно, чем-то духовным. Мы видим эти краски даже на минералах, то есть, на тех существах природы, которые поначалу не духовны, как они перед нами появляются. Физика делала это для себя в новое время всё проще и проще. Она говорит: Ну, да, краски, цвета, не могут быть связаны с мёртвым-вещественным, поскольку они являются чем-то духовным. То есть, они существуют только внутри души, а снаружи они - действительно нечто мёртвое-вещественное, там вибрируют вещественные атомы. Эти атомы затем воздействуют на глаз, на нерв или ещё на что-то, что остаётся неопределённым, и тогда в душе оживают краски. - Это объяснение является просто выражением неловкости.

Чтобы дело стало для нас совершенно ясным, или, я имею в виду, чтобы оно было доведено до такого пункта, где оно может хотя бы проявиться, посмотрим на цветной мёртвый мир, на цветной минеральный мир. Как уже было сказано, мы видим цвета в чисто физикальном, в чисто физическом, что мы считаем, что мы измеряем, что мы можем определить вес этого физического на весах. В нём мы видим краски, цвет. Но всё, что мы воспринимаем на вещах с помощью физики, не дает цвета. Сколько бы вы ни вычисляли, ни определяли через число, величину и вес, с которыми имеют дело физики, до цвета вам не добраться. Поэтому и физику необходима информация: цвета есть только в душе.

Теперь мне бы хотелось объяснить через образ, который мне хотелось построить следующим образом. Представьте себе, у меня в левой руке красный лист, в правой руке, - скажем, зелёный лист, и я делаю перед вами этими красным листом и зеленым листом определённые движения. Один раз я покрываю красный зелёным, другой раз зелёный красным. Я делаю такие движения поочередно. А чтобы движение было более характерным, я делаю так: зелёный двигаю вверх так, красный вниз - так, и, кроме того, делаю движение так. Скажем, я это перед вами сделал сегодня. Теперь пусть пройдёт три недели, и через три недели я приношу сюда не зелёный и красный лист, а два белых листа и продёлю с ними те же движения. Теперь вы заметите, что, хотя сейчас у меня белые листы, три недели назад я создал определённые впечатления восприятия, вызванные красным и зелёным листами. И предположим теперь, я хочу сказать из вежливости, что у всех вас такое живое воображение, что, хотя я сейчас передвигаю белые листы бумаги, вы видите, благодаря своей фантазии, благодаря своей вспоминающей фантазии, тот же самый феномен, который вы видели три недели тому назад с красными и зелеными листами. Вы совершенно не думаете о том, - настолько жива ваша фантазия, - что это просто белые листы, а, поскольку я делаю те же движения, вы видите те же самые цветовые гармонии, которые я вызвал три недели назад с красными и зелеными листьями. Перед вами то, что было перед вами три недели назад, хотя теперь у меня нет красного и зеленого листов. Я не развернул перед вами никаких цветов, но я делаю те же жесты, те же движения, что и три недели назад.

Видите ли, нечто подобное происходит снаружи в природе, когда вы видите, скажем, зелёный драгоценный камень. Только этот зелёный драгоценный камень не зависит от вашей душевной фантазии, а он апеллирует к фантазии, сконцентрированной в вашем глазу, поскольку этот глаз, этот человеческий глаз, с его кровяными и нервными волокнами, построен из фантазии; это результат действенной фантазии. И когда вы видите зелёный драгоценный камень, поскольку ваш глаз является полным фантазии органом, вы не можете видеть его иначе, чем таким, каким он неизмеримо давно был духовно сформирован из зелёного цвета духовного мира. В тот самый момент, когда перед вами предстает зелёный драгоценный камень, вы перемещаете ваши глаза в давние времена, и зелёный цвет предстает перед вами потому, что в то время божественно-духовные существа с помощью зелёного цвета в духовном создали эту субстанцию из духовного мира. В тот момент, когда вы видите зелёный, красный, синий, жёлтый цвета на драгоценных камнях, вы смотрите назад в бесконечно далекое прошлое. А именно, когда мы видим цвета, мы не видим ничего, только то, что происходит в это время; когда же мы видим цвета, мы смотрим назад в далекую временную перспективу. Мы не можем видеть цветной драгоценный камень просто в настоящем, так же как мы не можем, стоя у подножия горы, видеть на вершине, скажем, руины в непосредственной близости от нас. Как раз, потому, что мы оторваны от всего факта, нам приходится видеть его в перспективе.

Когда нам встречается топаз, мы не можем увидеть его просто в настоящем моменте, мы должны смотреть во временной перспективе. И когда мы посредством драгоценного камня смотрим во временную перспективу, мы смотрим на пра-основы земного творения до Лемурийской эпохи нашего земного развития и видим из духовного создание этого драгоценного камня, тем самым видя его в цвете. Тут наша физика творит нечто чудовищно абсурдное. Она представляет нам этот мир, а за ним - колеблющиеся атомы, которые должны вызывать в нас цвета, тогда как это творившие бесконечно давно божественно-духовные существа, оживают в цветах камней, вызывающих живую память об их довременном творении. Когда мы видим в цвете безжизненную природу, в нашем взаимодействии с этой безжизненной природой мы осуществляем воспоминание о невероятно далеких прошлых временах. И каждый раз, когда весной перед нами предстает зелёный растительный ковер Земли, тот, кто способен понять это появление зелёного в природе, смотрит не просто на настоящее, он оглядывается назад в то время, когда растительный мир был создан из духовного во время древнего солнечного бытия и это творение из духовного происходило в

зелени. Вы видите, мы действительно видим цветное в природе тогда, когда это цветное побуждает нас видеть в этой природе довременное творение богов.

Но для этого нам нужна, поначалу художественная, возможность жить с цветом. Так, например, как я часто указывал и как вы можете прочитать об этом в соответствующих сообщениях в «Гётеануме», необходима возможность восприятия поверхности как таковой: когда я наношу на поверхность синее, я удаляюсь, когда я наношу на неё красное или жёлтое, я приближаюсь. Поскольку цветовая перспектива, а не линейная перспектива, это то, что мы должны снова обрести: восприятие поверхности, далёкого и близкого, не только с помощью линейной перспективы, которая, собственно, всегда хочет посредством фальсификации выколдовать на поверхности пластическое, а отдаляя и приближая цветное на поверхности интенсивно, не экстенсивно, так что я действительно рисую желто-красное, когда хочу подчеркнуть, что что-то является агрессивным, что-то на поверхности хочет, так сказать, выпрыгнуть на меня. Если что-то спокойно, удаляется от меня, отходит назад, то я рисую синее-фиолетовое. Интенсивная перспектива цвета! Если вы будете изучать старых мастеров, вы повсюду обнаружите, что даже у художников раннего Ренессанса ещё было чувство этой перспективы цвета. Но оно повсюду существовало во время до Ренессанса, поскольку только в пятой послеатлантической эпохе на место перспективы цвета, интенсивной перспективы, выступила линейная перспектива.

Но этим живопись обретает связь с духовным. Это даже странно, видите ли, сегодня люди думают: как мы можем сделать пространство ещё более пространственным, если мы хотим выйти из пространства? И они используют таким материальным образом четвёртое измерение. Но таким образом это четвёртое измерение совсем не существует; оно существует так, что оно уничтожает третье, как долг уничтожает состояние. Как только вы выходите из трёхмерного пространства, вы не попадаете в четырёхмерное пространство, или, если уж на то пошло, вы попадаете в четырёхмерное пространство, но оно двумерное, потому что четвёртое измерение разрушает третье, и только два остаются реальными, и всё это происходит тогда, когда мы поднимаемся из трех измерений физического в эфирное, на которое ориентировано на два измерения. Мы поймём эфирное, только если мы мыслим, ориентируясь на два измерения. Вы скажете, но я, ведь, и в эфирном иду отсюда - сюда, то есть, в трёх измерениях. Только третье измерение не имеет для эфирного никакого значения, а значение имеют всегда только два измерения. Третье измерение всегда выражается через нюансировку красного, жёлтого, синего, фиолетового, в зависимости от того, как я их наношу на поверхность, всё равно имею я поверхность здесь или там, тут изменяется в эфирном не третье измерение, а цвет, и это безразлично, где я устанавливаю поверхность, мне надо только соответствующим образом изменить цвета. Тогда человек обретает возможность жить с цветом, жить с цветом в двух измерениях. Но этим мы поднимаемся от пространственных искусств к искусствам, которые как живопись двумерные, и преодолеваем просто пространственное. Всё, что является чувством в нас самих, не имеет никакого отношения к пространственным измерениям, только воля имеет к ним отношение, чувство - нет, оно всегда заключено в двух измерениях. Поэтому мы находим, что то, что является чувствами в нас, может быть воспроизведено в том, что может представлять живопись в двух измерениях, если мы действительно правильно понимаем эти два измерения.

Вы видите, надо выйти из трёхмерного материального, если из архитектуры, искусства одежды и скульптуры мы хотим развиваться до живописи. Поэтому в живописи мы имеем искусство, о котором можно сказать, что человек может пережить живописное внутренне душевно, так как, когда он творит художественно или наслаждается живописью, он переживает, прежде всего, внутренне душевно. Но он переживает, собственно, внешнее. Он переживает его в перспективе цвета. Тут нет больше никакой разницы между внутренним и внешним. Нельзя сказать, как нужно говорить в отношении архитектуры, что душа хотела бы создать формы, в которых она нуждается, когда обращает свой взгляд в тело. В скульптуре душа хотела бы создавать формы в скульптурном человеке, где человек размещает себя в пространстве в настоящем естественным для него наполненным смысла способом. В

живописи всё это не рассматривается. В живописи совершенно нет смысла говорить о том, что что-то находится внутри или снаружи, или что душа - внутри или снаружи. Когда душа живёт в цвете, она всегда в духовном. Это, так сказать, свободное движение души в космосе, - то, что переживается в живописи. Когда мы видим картину в цвете, - без учёта совершенства внешних средств цвета, - тогда не входит в рассмотрение то, переживаем ли мы её внутренне, видим ли мы её внешне.

Напротив, мы приходим к совершенно другому в отношении того, что переживает душа как духовное, как духовно-душевное, когда сталкиваемся с музыкальным. Там мы должны полностью выйти из пространства. Музыкальное линейно, одномерно. Оно одномерно переживается также и во временной линии. Но оно переживается так, что человек при этом переживает мир как свой мир. Душа здесь не хочет проявлять то, в чём она нуждается, когда погружается в физический мир, или когда она покидает физическое; в музыкальном душа хочет переживать то, что в ней душевно-духовно живёт и вибрирует на Земле сейчас. Изучая тайны музыки, можно понять то, - и я уже говорил здесь об этом, - что, собственно, греки, которые такие вещи прекрасно понимали, подразумевали под лирой Аполлона. То, что переживается музыкально, является скрытой, но уникальной для человека адаптацией к внутренним гармонически-мелодическим условиям мирового бытия, из которых он сформирован. Удивительные струны, обладающие лишь метаморфозированным действием, - это, по сути, нервные волокна, отходящие от спинного мозга. Лира Аполлона - это спинной мозг, который заканчивается в головном мозге, и от которого нервные волокна распространяются по всему телу. На этих нервных волокнах душевно-духовный человек играет в пределах земного мира. Самый совершенный инструмент этого мира - это сам человек, и музыкальный инструмент внешне извлекает для человека звуки в виде чего-то художественного в той мере, в какой человек, - например, при звучании струн нового инструмента, - чувствует нечто такое, что связано с его собственной конституцией, образованной нервными волокнами и кровеносными сосудами, его строением. Человек, насколько он является человеком нервов, внутренне сформирован из музыки, и он воспринимает музыку как искусство настолько, насколько то, что выступает музыкально, соответствует тайне его собственного музыкального строения.

Тут, таким образом, человек апеллирует к своему живущему на Земле душевно-духовному, когда он отдаётся музыкальному. В той же мере, в какой антропософское воззрение открывает тайны внутренней духовно-душевной природы человека, оно может оказывать плодотворное влияние и на музыку - не теоретически, а на музыкальное творчество. Ведь, подумайте, это действительно не теоретизирование, когда я говорю: Взгляните на неодушевленный, материальный мир. Когда вы видите его в цвете, это цветное видение космического воспоминания о действовавших в довременном прошлом богах. Когда с помощью правильного антропософского воззрения мы учимся понимать, как в драгоценных камнях, в цветных внешних предметах, вообще посредством цвета, боги вспоминают себя в своём пра-творении, когда мы замечаем, что вещи обладают цветом потому, что через эти вещи высказываются боги, тогда пробуждается тот энтузиазм, который возникает от переживания в духовном. Это не теоретизирование; это то, что душа может непосредственно пронизать внутренней силой. Из этого не выходит никакого теоретизирования об искусстве. Благодаря этому, может пробудиться само художественное творчество, само наслаждение искусством. Таким образом, истинное искусство - это всегда поиск человеком связи с духовным, будь то духовное, на которое он рассчитывает, когда выходит со своей душой из тела; будь то духовное, которое он хотел бы сохранить в воспоминании, когда погружается в тело; будь то духовное, с которым он чувствует родство, поскольку не чувствует родства с просто природным своего окружения; будь это так, что он чувствует себя в духовном, так сказать, в мире цвета, где исчезает внешнее и внутреннее, где душа, как бы, движется через космос, плавая и паря, чувствуя в цветном свою собственную жизнь в космосе, где она через это цветное может быть повсюду. Или также душа ещё в пределах земного чувствует своё родство с космически-душевно-духовным как в музыкальном.

Теперь мы приходим к поэтическому. Некоторое из того, что я говорил относительно старых времён поэтических восприятий, когда поэтическое ещё было вполне художественным, может обратить наше внимание на то, как это поэтическое воспринималось, когда ещё была живая связь с духовно-душевым миром. Я уже говорил вчера, представление того, как Хинц и Кунц движутся на рыночной площади Кляйн-Гриберсдорфа не было бы чем-то разумным, поскольку достаточно просто прийти на рынок Кляйн-Гриберсдорфа и понаблюдать за Хинцем и Кунцем, и их движения и разговоры всё равно будут богаче, чем те, которые можно было бы описать. Грекам собственно греческой художественной эпохи показалось бы совершенно абсурдным так описывать людей с рыночной площади и в их домах. Исходя из натурализма, у людей было странное стремление воспроизводить в театре, даже в декорациях, только натуралистическое. Как не было бы собственно живописью то, что получилось бы, если бы рисовали не на плоской поверхности, а хотели бы каким-то образом компоновать краски в пространстве, так не было бы и сценическим искусством то, что получилось бы, если бы действительно художественно не понимали совершенно определённые, данные сценические средства. Подумайте, если бы человек действительно хотел быть натуралистичным, то он, собственно, не должен был бы из сцены делать такую комнату и размещать там зрителей. Такую комнату нельзя было бы сделать, поскольку таких комнат нет; ведь, зимой в ней можно было бы замёрзнуть. Делают комнаты, закрытые со всех четырёх сторон. Если бы хотели играть совершенно натуралистично, то надо было бы закрыть и сцену и играть за ней. Я не знаю, сколько людей купило бы тогда билеты в театр, но это было бы сценическое искусство с учётом всех натуралистических реалий, если бы у вас была еще и четвёртая стена. Это сказано, конечно, немного преувеличено, но это абсолютная правда.

Доска 3



Теперь мне нужно указать только на одну вещь, на которую я уже неоднократно указывал. Гомер начинает свою «Илиаду» словами: «Пой, о Муза, о гнев Ахиллеса Пелеиды». - Это не просто фраза, это факт, что Гомер действительно имел то позитивное переживание, что он должен был подняться до сверхземного, божественно-духовного существа, которое использует своё тело, чтобы художественно оформить эпическое. Эпическое означает высших богов, которые воспринимались как женские, поскольку были плодотворными, и, опять же, как женские воспринимались как музы. Он должен был найти высших богов, предоставить себя со своим человеческим существом этим высшим богам, чтобы, благодаря этому, позволить выразиться мыслительному космоса в событиях. Видите, это эпическое, позволить говорить высшим богам, предоставляя им себя самого. Гомер начинает: «Пой, о Муза, о муже, который много путешествовал». - Он имеет в виду Одиссея. Ему бы в голову не пришло, говорить людям о том, что он сам выдумал или сам видел. Зачем

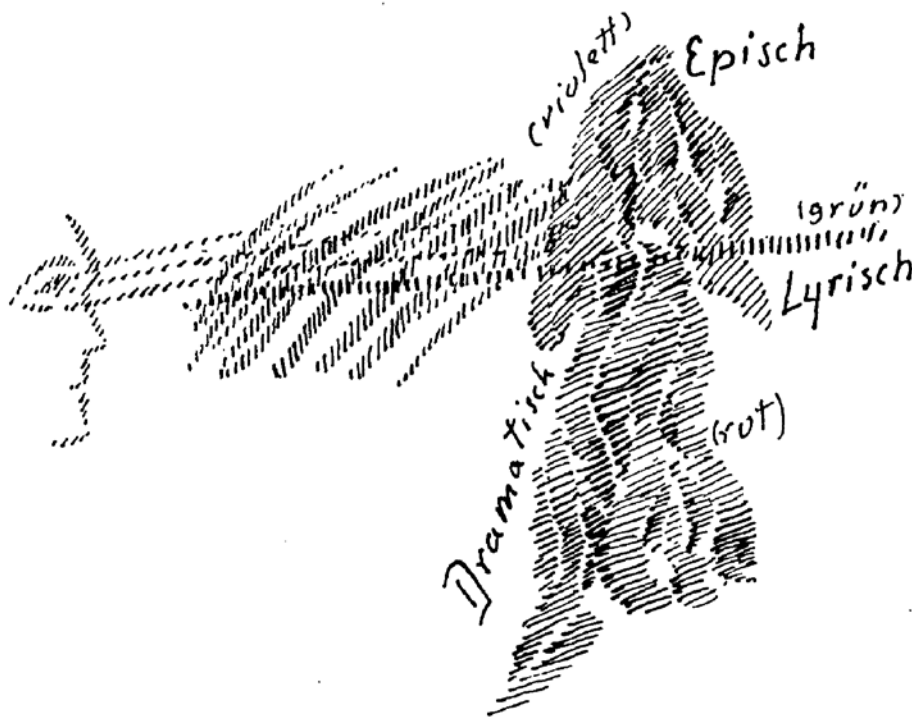
ему это? Это может сделать для себя каждый. Гомер хочет этот организм Гомера полностью предоставить в распоряжение высшим божественно-духовным существам, чтобы они могли выразить то, как они видят человеческие отношения на Земле. Отсюда возникает эпическая поэзия.

А драматическая поэзия? Ну, она вышла - нам достаточно подумать о доэсхиловый период - из представления действующего из глубин бога Диониса. Сначала это одинокая персона Диониса, затем Дионис и его помощники, хор, который группируется вокруг, чтобы быть, как бы, отражением того, что делают не люди, а подземные боги, боги воли, которые используют человеческие фигуры, чтобы на сцене позволить действовать воле богов, а не человеческой воле. Лишь постепенно, с утратой связи человека с духовным миром, на сцене из действия богов через людей получилась чисто человеческое действие. Этот процесс происходил ещё в Греции от Эсхила, где мы ещё повсюду видим божественные импульсы, которые пронизывают людей, до Еврипида, где люди уже предстают как люди, но всё же ещё со сверхземными импульсами, хотелось бы сказать, поскольку собственно натуралистическое стало возможно только в новое время.

Но человек должен снова найти путь обратно к духовному также и в поэзии, так, что мы можем сказать: Эпическое обращается к высшим богам. Драматическое обращается к низшим богам, настоящая драма видит подземный мир богов, поднимающимся на Землю. Человек может сделать себя орудием действий этого нижнего мира богов. Тогда, если мы как люди, как бы, выглянем в мир, мы получим в искусстве нечто полностью такое, что является, я бы сказал, непосредственно снаружи натуралистическим.

Доска

4



В драматическом мы, напротив, имеем поднимающимся нижний духовный мир. В эпическом мы имеем опускающимся верхний духовный мир. Муза, которая спускается, чтобы через голову человека использовать человека, и в качестве Музы говорить о том, что люди делают на Земле, или вообще, что делается во вселенной, - это эпичность. Подъём из глубин мира, использование человеческих тел, чтобы позволять действовать воле подземных богов, - это драма.

Хотелось бы сказать: если мы имеем приходящую земного бытия, то мы имеем, как бы, спускающуюся с облаков божественную Музу эпического искусства; если мы имеем дело с, как бы, поднимающимися, испаряющимися из глубин Земли силами, то это - дионисийско-подземные божественно-духовные силы, которые через человеческую волю действуют вверх. Но повсюду, сквозь приходящую Земли, мы должны просматривать, как вулканически поднимается драматическое, как сверху благословенным дождем, нисходит эпическое. И то, что разворачивается на нашем уровне, где мы видим, как бы, самых внешних посланников высших богов, взаимодействующие с низшими богами на одном и том же с нами уровне, где космическое - но воспринимаемое не теоретическим филистерским образом, а в своём целостном проявлении, - позволяет возбуждать себя снизу, позволяет радоваться, позволяет нам смеяться, ликовать, благодаря нимфического духовно-огненного сверху, - там, в середине, человек становится лиричным. Он воспринимает не поднимающееся снизу вверх драматическое, не опускающееся сверху вниз эпическое, а живущее на одном уровне с нами лирическое, тонко чувствующее духовное, которое не изливается на лес дождём, не прорывается вулканом снизу, расщепляя деревья, а является тем, что колышет листья, что радуется в цветках, что парит на ветру. Всё то, что позволяет нам ощущать духовное на том же уровне, что и материальное, так что бьётся наше сердце, радостно возбуждается наше дыхание, вся наша душа сливается с тем, для чего внешние явления природы служат знаками духовно-душевного, находящегося на том же уровне, что и мы, - там обитает лирическое, которое, можно сказать, с радостным ликом смотрит вверх на высших богов; которое с несколько затуманенным ликом смотрит вниз на низших богов; которое, будучи лирическим, с одной стороны, может превращаться в драматически-лирическое, а, с другой стороны, может себя успокаивать до эпически-лирического, которое, однако, всегда остаётся лирическим, благодаря тому, что человек переживает сферу Земли, так сказать, своим срединным человеком, своим чувственным существом, в котором он переживает то, что присутствует с ним в окружении Земли.

Видите ли, когда человек по-настоящему погружается в духовное мировых явлений, он, собственно, не может иначе, как постепенно позволять запутанно-абстрактным понятиям переходить в живое, цветное формирующееся бытие. Совершенно неожиданно, я бы сказал, это содержащее идеи представление становится художественным представлением, поскольку то, что нас окружает, живет в художественном. Поэтому всегда существует потребность пробудить эти неуместные абстрактные понятийные определения - физическое тело, эфирное тело, астральное тело, - и все то, что является тут понятийно идеальным, эту бесстыдную прямолинейность, эту дерзкую филистерскую определённую, это ужасно научно определяемое - понизить в уровне до художественного цвета и формы. Это внутренняя, не просто внешняя, потребность антропософии.

Поэтому можно выразить надежду, что человечество действительно освободится от натурализма, от своего филистерства, от своего педантизма, от своего невежества. Оно глубоко погрязло в филистерстве, в педантизме, в этом невежестве с абстрактным, с теоретическим, с чисто научным, с, так называемым, практическим - поскольку действительно практическим это не является, - и нуждается в придании импульса. И пока этого импульса нет, антропософия, собственно, не сможет процветать, поскольку в нехудожественной среде ей не хватает воздуха. Она может свободно дышать только в художественной среде. Правильно понятая, она будет также вести к художественному, не отказываясь ни от чего из сферы знания.

ЧЕТВЁРТАЯ ЛЕКЦИЯ

Дорнах, 3 июня 1923 года

Последние две лекции в существенном были посвящены различным областям художественного творчества и художественного восприятия людей. Я прочёл их таким образом по той причине, что хотел обратить внимание на то, как особый способ рассмотрения мира, который может образоваться у человека на основе антропософского углубления, должен, в свою очередь, привести к некому внутреннему элементарному оживлению искусства в цивилизации настоящего и будущего. В конце вчерашнего вечера я хотел в особенности обратить внимание на то, что когда, благодаря антропософскому воззрению, человек обретает непосредственное отношение к духовному, могут также быть обретены духовные силы, которые всегда имелись в наличии, когда, исходя из непосредственно человеческого в то или иное время действовало истинно художественное. Это истинно художественное может стоять только на одной стороне рядом с действительным познанием и на другой стороне рядом с действительной религиозной жизнью человечества. Посредством познания и посредством религии человек, в некотором смысле, подходит к духовно мыслительному, духовно чувствующему и духовно волевому, но так, что, как раз, в то время, когда человек проводит свою жизнь между рождением и смертью, посредством внутренне пережитого познания и внутренне пережитой религии он чувствует, что это то, что определённым образом легло в основу вчерашнего и позавчерашнего рассмотрения. Человек должен сказать себе, наблюдая за тем, что окружает его во внешней природе, что, как и физический мир внутри него, это не исчерпывает его человечность. Он говорил себе это во все художественные, истинно религиозные эпохи. Я стою в земном бытии, говорил себе человек, но так, что это земное бытие противоречит всему существу моей человечности, что, с другой стороны, всё это существо моей человечности - так человек должен был говорить себе - несёт в себе нечто, что должно быть образом, результатом другого мира или других миров, отличных от тех, что я проживаю между рождением и смертью.

Рассмотрим этот чувственный момент, который я только-что охарактеризовал, как раз, с точки зрения антропософии, в отношении познания. В отношении познания человек хочет проникнуть в тайны, в загадки мирового бытия. Новейшее человечество испытывает такую гордость за свои внешние натуралистические знания. Можно даже сказать, что в отношении внешне натуралистического за последние три-четыре столетия новейшее человечество продвинулось очень далеко. Тут перед наблюдающим взглядом человека лежат замечательные природные связи. Но именно в отношении этих природных связей современное естествознание, размышляя о собственной сущности, должна со всей интенсивностью заявить, что, в принципе, в рассмотрении мира, с помощью того, что можно познать органами чувств, с помощью земного тела, мы доходим лишь до тех врат этих мировых связей, которые закрывают перед нами подлинные тайны и загадки мира. И из результатов антропософского углубления мы знаем, что для того, чтобы пройти через эти врата, чтобы по-настоящему войти в области, где можно обрести взгляд на то, что скрывается за внешним чувственным миром, что на путях, ведущих через эти врата, человека, прежде всего, подстерегают определенные внутренние опасности, что человек должен прийти к определённой внутренней крепости как мыслительной, так и волевой и чувственной. Поэтому также прохождение этих врат называется прохождением мимо Хранителя Порога. Таким образом, если должно быть обретоено действительное познание духовно-душевного основания мира, то необходимо обратить внимание на то, что надо преодолеть эти опасности, то есть, с тем, чем является человек между рождением и смертью в результате естественных условий, через эти врата, ведущие в духовный мир, пройти нельзя.

Этим указывается на огромную серьёзность того, что можно назвать действительным познанием. Это - с одной стороны. И этим указывается также на то, что имеется, как бы, пропасть между чисто натуралистическим миром и тем, что человеку надо найти, если он хочет достигнуть своей истинной родины, если он хочет знать, с чем связано его внутреннее существо, с которым, ведь, он чувствует себя чужим в чисто природном мире. Таким образом, между тем, что является самым внутренним человека и познанием того, где оно находится, лежит пропасть. Поскольку, когда мы через рождение вступаем в физическое

бытие, мы, естественно, несём с собой в это земное бытие и наше вечное божественное существо. Но если необходимо познавать в мире в отношении его источника, то между непосредственной земной жизнью и районами познания, в которые мы должны проникнуть, чтобы познать собственное существо, лежит пропасть. То есть, с одной стороны, истинная идея познания отчётливо обращает внимание на то, какая серьёзность существует в отношении духовного мира и поисками отношений с ним. С другой стороны, религиозного человека как такового не было бы, если бы земное бытие было бы непосредственно удовлетворительным, если бы вещи действительно обстояли так, как об этом мечтает новейший натурализм, что человек является лишь вершиной природных явлений. Религиозного человека бы совершенно не было, если бы это было так, поскольку тогда должен был бы быть довольным своим земным бытием. Но религия исходит из чего-то совершенно иного, нежели удовлетворённость в земном бытии. Религия стремится либо принести утешение в этом земном бытии, либо поставить перед человеком нечто, что образует равновесие с этим земным бытием. Или религия направлена на то, чтобы человек пробудился из просто земного бытия, чтобы в, своего рода, воскрешении почувствовать, что он является чем-то большим, чем то, что ему может представиться только в земном бытии.

Антропософское углубление способно пробудить сильное чувство, сильное восприятие в обоих направлениях, как в направлении познания, так и в направлении религиозного переживания; в направлении познания, - когда указывается на то, что до того, как человек проходит через врата в духовный мир, он должен проделать путь, который его просветляет и очищает. Указывается и на религиозную жизнь, когда обращается внимание на то, как эта религиозная жизнь должна поднимать человека над простыми, прослеживаемыми обычным земным сознанием фактами, когда, благодаря антропософии, Мистерия Голгофы, явление Христа Иисуса на Земле понимается так, что оно представляется как сверхчувственно понимаемое событие в череде просто чувственно понимаемых событиях, происходящих в мире.

В некотором смысле, человек живёт перед этой пропастью, которая открывается ему познавательным и религиозным образом, которую, безусловно, можно преодолеть, но не в религиозном плане в земном времени и не в познавательном плане, с тем сознанием, которое дано человеку Землёй. Именно здесь, для того чтобы иметь в рамках земного развития нечто такое, что непосредственно преодолевает эту бездну для земного бытия, выступает искусство. Поэтому действительное истинное искусство может быть ничем иным, как осознанием того, что оно, с одной стороны, должно нести на Землю духовно-божественную жизнь, а, с другой стороны, придавать такой вид физической жизни, что последняя в своих формах, в своих цветах, в словах и звуках могла являться как земное проявление внеземного. Окрашено искусство больше идеалистично или больше реалистично, - это не важно. Искусство нуждается в связи с духовным, с реальным духовным, не просто с выдуманным духовным. Художник совершенно не мог бы создавать из своей материи, если бы в нём не жил импульс, приходящий из духовного мира. Этим, однако, указывается на серьёзность в художественном, наряду с серьёзностью в познании, наряду с серьёзностью в религиозной жизни. От этой серьёзности в художественном, это невозможно отрицать, во многих отношениях отошёл и наш материалистически ощущаемый мир, и человечество. Каждый взгляд в художественное творчество, которое действительно заслуживает такое название, показывает нам, что это художественное творчество является одновременно борьбой человека за созвучие, за гармонию между духовно-божественным и физически-земным. И там, где эта борьба в художнике не проявляется, нет и истинного художественного импульса. Можно сказать, что это проявилось, как раз, тогда, когда человечество на определённом этапе культурного развития со всей серьёзностью столкнулось с большим вопросом искусства. Это проявилось в больших масштабах в развитии мира, благодаря тому, что жило во времена Гёте-Шиллера. Как раз, эта борьба за равновесие, за гармонизацию духовно-божественного и физически-чувственного, и характеризует эпоху Гёте-Шиллера. Достаточно взглянуть на эту борьбу самого Гёте, самого Шиллера, чтобы получить подтверждение этому. Из всего того,

что здесь можно было привести, многое в ходе наших многолетних рассмотрений мы уже привели. Сегодня я хочу указать лишь на некоторые вещи, чтобы задать основной тон.

В эпоху Гёте-Шиллера появилось предложенное ещё самими Гёте и Шиллером различие между романтическим и классическим искусством, как идейная ориентация. Гёте полностью считал себя приверженцем классического искусства. Он хотел стать настоящим хранителем классического искусства, желая вжиться в то, что ещё могло раскрыть ему собственно секреты великого греческого искусства. Во время своего путешествия в Италию он надеялся проникнуть в тайны греческого искусства. Его итальянская поездка стала для него, своего рода, исполнением заветной мечты. В своем северном окружении он, в некотором смысле, не ощущал возможности художественного примирения божественно-духовного, которое стояло перед его душой, с одной стороны, и физически-чувственного, стоящего перед его душой, с другой стороны. В наблюдении того, что он мог, я бы сказал, предощутить в греческом искусстве через итальянские произведения искусства, он стремился гармонизировать то, что оставалось не гармонизированным, когда он покинул Веймар и отправился в Италию. Это, в некотором, более глубоком смысле, нечто такое, - я должен тут дать какое-то парадоксальное определение, но я не могу найти другого, чтобы описать то, что проделал Гёте во время своего итальянского путешествия, - что даёт впечатление героически-трогательного.

Гёте - это приверженец классического направления в искусстве. В этом смысле - мы хотим выразить это словами, которые очень хорошо выражают его собственные идеи - Гёте является приверженцем классического направления в искусстве в том смысле, что его взгляд был направлен прежде всего на внешнее, чувственно-реальное. Но он был гораздо более глубоких духом, чтобы не чувствовать: Это чувственно-действительное не соответствует тому, что в чём человек должен искать свою родину согласно своему душевному. Оно должно стать очищенным, оформленным в соответствии с высшим. - Поэтому Гёте как художник повсюду, в природных формах, в действиях людей, искал соединение того, что, как он полагал, даже если оно представлено в чувственно-физическом несовершенном, благодаря соответствующей обработке, без того, чтобы становиться неверным по отношению к чувственно-физической форме, позволяет себя очистить, оформить в соответствии с высшим так, чтобы через эту очищенную чувственную форму проглядывало божественно-духовное. Вся энергия и стремление Гёте заключались в том, чтобы не допускать лёгкого вплетения божественно-духовного в свои слова, не выражать этого в строках или подобных выражениях, поскольку он всегда был убеждён, что если говорить о божественно-духовном в такой романтической форме, то относительно легко - приблизительно, но не исчерпывающе, не полностью - перенести божественно-духовное в земную жизнь. Гёте не хотел говорить: Боги живут. Я делаю более или менее символическое представление в земном для доказательства того, как, по моему мнению, живут боги. Этого Гёте не хотел. У него не было такого восприятия. Скорее у него было ощущение: Я смотрю на камни, я смотрю на растения, я смотрю на животных, я воспринимаю действия людей. Они для меня являются, как бы, фигурами, которые отпали от божественно-духовного, которые, вероятно, далеко ушли от божественно-духовного; но когда я вижу, как в форме, которая является мне в земном, когда я также вижу, как в цвете, который является мне в земном, повсюду появляется отпадение от божественно-духовного, тогда я должен всё же с этим цветом, с этой формой обходиться так, чтобы их возвысить, чтобы можно было из их собственного существа представить божественно-духовное. - Мне надо, так чувствовал Гёте, не становиться неверным природе, а мне надо просто просветлить отпавшую природу в художественном образе, тогда она в своём собственном существе будет выражением божественно-духовного. Это Гёте ощущал как классическое. Относительно этого, он полагал, что это было главным импульсом греческого искусства, что это вообще является истинным искусством.

Такая фигура как Шиллер не могла поддерживать эту идейную ориентацию, поскольку взгляд Шиллера был идеалистическим, направленным в божественно-духовный мир. Он обходился с тем, что было в чувственно-физическом мире, лишь как с возможностью,

обозначающим образом выразить божественно-духовное. Поэтому Шиллер был инициатором романтической поэзии, которая затем примкнула к Гёте. Чрезвычайно интересно, как противоположный подход - тот, который, я бы сказал, отчаивается в возможности возвысить земное чувственное до божественного, тот, который довольствуется использованием лишь земного, физического и чувственного для более или менее выразительного выражения божественно-духовного - как именно эта романтическая поэзия в Центральной Европе соотносилась с классицизмом, к которому стремился Гёте. Чрезвычайно интересно, как этот противоположный подход, который, я бы сказал, сомневается в том, что земное-чувственное можно возвысить до божественного, который довольствуется лишь использованием земного-физическо-чувственного, чтобы более или менее приблизительно выразить божественно-духовное, - как именно эта романтическая поэзия в Центральной Европе примкнула к классицизму, к которому стремился Гёте.

Но взглянем на этот классицизм самого Гёте. Гёте, который написал прекрасные слова:

«Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion;
Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion.»

«Кто владеет наукой и искусством,
Владеет и религией;
Кто не владеет ими,
У того есть религия.

проник так глубоко, как не смог бы ни один художник, не имеющий в себе религиозного импульса; Гёте, которого так сильно отталкивала тривиальная религия только потому, что в нём самом жил глубокий религиозный импульс, предпринял, - если вы позволите мне, использовать почти педантичное выражение, - самую честную попытку художественно очистить чувственно-физически-земную форму так, чтобы она предстала как отражение божественно-духовного. Рассмотрим, как он предпринял эту честную попытку. Он всегда ухватывает то, что является поистине земным, и чувствует себя обязанным не слишком изменять это, чтобы придать этому художественный облик. Взглянем в этой связи на работы о Гётце фон Берлихинген¹. Он берёт биографию Гётца фон Берлихингена как чисто внешнее биографическое повествование и относится к ней с величайшим почтением, драматизирует её, что выражается даже в названии, поскольку название его первой обработки гласит: «История Готфрида фон Берлихингена с железной рукой, драматизированная». Таким образом, он берёт нечто совершенно земное-физическое, обращается с ним с таким почтением, что лишь немного изменяет его, чтобы перевести в драматическое. Как художник, он хотел бы как можно меньше отходить от Земли, одновременно желая изобразить её как выражение духовно-божественного миропорядка. И возьмите ещё нечто другое. Возьмите то, как Гёте подходит к своей Ифигении, к своему Тассо. Он разрабатывает эти драмы, придаёт материалу поэтический облик. Но что он затем делает? Он вообще не осмеливается, можно сказать, как сам Гёте, родившийся во Франкфурте, учившийся в Лейпциге и Страссбурге и приехавший в Веймар, как веймарско-франкфуртский Гёте, окончательно завершить эту «Ифигению», эту драму Тассо. Он должен был отправиться в Италию, должен был метаться в свете греческого искусства, чтобы эту чувственно-физически-земную форму довести до такой степени, чтобы она, по его мнению, могла отражать духовное. Только представьте себе, какая борьба происходила в этом Гёте для преодоления пропасти между чувственно-физически-земным и божественно-духовным. Это была, своего рода, болезнь Гёте, когда он, так сказать, под покровом темноты и тумана покинул Веймар, никому ничего не сказав, просто чтобы сбежать в ту среду, где ему удалось бы позволить явиться формам, с которыми он, как нордический Гёте, ничего не мог сделать для того, чтобы одухотворить их ещё больше. Эта психология Гёте является чем-то невероятно глубоко трогательным. В ней есть что-то, я бы сказал, героически-трогательное, если рассматривать Гёте в этом отношении.

¹ Готфрид фон Берлихинген (нем. Gottfried „Götz“ von Berlichingen zu Hornberg; ок. 1480, возможно Берлихинген или Ягстхаузен - 23 июля 1562, крепость Хорнберг) - швабский рыцарь, участник Крестьянской войны в Германии (прим. пер.).

Посмотрите затем дальше. Самое характерное в Гёте - как бы странно это вам ни казалось, когда я высказываю эти парадоксальные слова, - это то, что он ничего не довёл до конца. Он начал «Фауста» с огромного числа набросков. Только обыватель Эккерманн смог уговорить его в более позднем возрасте завершить этого «Фауста» так, как это было ещё приемлемо для Гёте. Это была чудовищная борьба, в которой даже кому-то пришлось помочь, чтобы Гёте довёл этого «Фауста» до художественного вида. Возьмите «Вильгельма Мастера». Судя по тому, как он написал первый его набросок, он вовсе не хотел сам доводить его до конца. Его убедил сделать это Шиллер. И если взглянуть на эту историю при свете, то мы бы сказали, что Шиллер всё же этого не делал. Поскольку то, что тогда сделал Гёте, ни в коем случае не сравнится с высотой того, что осталось бы фрагментом при раннем наброске. И возьмём вторую часть: эпизоды вначале просто притянуты друг к другу. Это не единое произведение искусства. Возьмите, как Гёте стремился достичь вершин поэтической формы, черпая вдохновение из столь любимого им мира, а именно Греции, для создания таких фигур, как «Пандора». Она осталась лишь фрагментом, он не смог довести её до конца. Её набросок был настолько велик, что завершение его не удалось. Мы видим это на примере этого наброска, но мы также видим, как тяжесть и серьёзность задачи художника давили на его душу. И вы видите, как Гёте хотел идеализировать человеческую жизнь, чтобы показать её, я бы сказал, в глянце божественно-духовного; и тут ему удалось создать лишь первую часть трилогии, первую драму, «Внебрачная дочь» («Die natürliche Tochter»).

Хочется сказать, что Гёте всюду проявлял свою приверженность классицизму, стремление с огромной силой создать из земного-физического нечто очищенное до такой степени, что оно покажет величие божественно-духовного. Гёте показывает, что он повсюду стремится, борется, но что эта задача может превзойти человеческие силы, также и силы Гёте, если понимать её достаточно глубоко. Поэтому надо сказать, что именно в такой фигуре, как Гёте, художественное в своей серьёзной мировой миссии является таким великим и мощным. - То, что в конечном итоге затем возникло, как раз, в рамках романтизма, выглядит тем более характерным, если рассматривать это в связи с Гёте.

Последний четверг был 150-летием Людвиг Тика². Он родился 31 мая 1773 года. День его смерти приходится на 28 апреля 1853. Людвиг Тик, который сегодня, к сожалению, мало известен, был в определённом отношении верным учеником Гёте. Он вырос из романтизма, из того, что, я бы сказал, воспринималось в девяностых годах 18-го столетия в образовательных институтах Йены как проблема Гёте новейшего времени. В молодости Людвиг Тик пережил появление «Страданий молодого Вертера», первого издания «Фауста». В Йене Людвиг Тик, вместе с Новалисом, Фихте, Шеллингом и Гегелем, стремился разгадать тайны мира. Людвиг Тик ощутил дыхание всего этого гётевско-классического стремления в непосредственной близости. Я бы сказал, как раз, на примере Людвиг Тика видно, как духовная жизнь ещё действовала на переломе 18-го и 19-го столетий, в первой половине 19-го столетия, поскольку Людвиг Тик - это не только тот, кто вместе с Шлегелем, собственно, ввёл Шекспира в Германии, а Людвиг Тик - это личность, на примере которой можно видеть, как чудовищная борьба и стремление Гёте отражается в одном из значительных современников, который ощущает серьёзность, высоту, достоинство искусства, как мощный человеческий-культурный идеал. И Людвиг Тик осматривался в мире, собирал свой жизненный опыт не на одном небольшом кусочке Земли, после чего, он сначала сидел у ног Фихте, Шеллинга и Гегеля в Йене, объездил Италию и Францию. Людвиг Тик знал мир. Но, познакомившись с философией и миром, Людвиг Тик стремился в духе Гёте художественно преодолеть пропасть между земным бытием и небесно-божественным бытием.

Конечно, он не дорос до собственно силы, пробивной силы существа Гёте. Но взгляните на что-то вроде относительно раннего произведения Людвиг Тика: «Странствия Франца

² Ludwig Tieck (Людвиг Тик) - это тот человек, который познакомил Германию с Шекспиром: помимо переводов драм Шекспира, выполненных им и W. A. Schlegels (В. А. Шлегелем), его постановки в Берлине также сыграли новаторскую роль во включении Шекспира в немецкую культурную жизнь.

Штернбальда», которое по форме создано по образцу «Вильгельма Мейстера». Да, что же это за странствия Штернбальда? Они являются странствиями человеческой души в страну искусства. Невероятно тяжело тяготит Штернбальда вопрос: Как мне, исходя из чувственно-физически-земной действительности, художественным образом возвысить эту физически-земную-чувственную действительность до глянца духовного? - При этом Людвиг Тик, чье 150-летие, собственно, следует праздновать в эти дни, тоже чувствовал ту серьёзность, которая, если можно так сказать, озаряет искусство из соседства познания и из соседства религиозной жизни. Грандиозны тут удары света, падающие на художественные произведения Людвиг Тика от познавательного и религиозного. Людвиг Тик в юности также написал стихотворный роман: «Уильям Ловель» («William Lovell»). Эта фигура стоит целиком под впечатлением, которое Тик получил от серьёзности поисков познания, в которых он принимал участие, когда сидел у ног Шеллинга и Фихте в Йене. Подумайте только, что тут действовало на такого высоко-чувствительного духа как Людвиг Тик. Иначе, хотя и не менее великолепно, это действовало на Новалиса, но для Людвиг Тика, который в свои более ранние годы прошёл ещё через, как это называли, рационалистически-интеллектуально-свободно-духовное обучение берлинского оберпеданта, тайного оберпеданта Николаи³, это было ещё чем-то другим, что он должен был пережить, когда увидел, как у Фихте, у Шеллинга человеческая душа, по сути, отказывалась от всякой связи с внешней физической действительностью и хотела искать путь через ворота в духовный мир только из самого себя. В «Уильям Ловель» Людвиг Тик представляет одного такого человека, который хочет найти путь к духовному, исходя полностью из своей собственной души, совершенно субъективным образом, и который, поскольку не может найти то, что всегда хотел найти Гёте своим классическим искусством, поставленный, я бы сказал, на острие своей собственной личности, сходит с ума не только от мира, но от этой своей личности. И таким образом Уильям Ловель, благодаря величайшей философии Фихте, Шеллинга, теряет всякую опору в жизни. Это по-своему, как раз, в этом «Уильяме Ловеле», указывает на опасность познания, через которую, однако, человеку необходимо пройти, так что можно уже сказать: У Людвиг Тика видно, как в художественно-серьёзное излучается познавательно-серьёзное.

Будучи уже относительно пожилым человеком, Людвиг Тик представил такое поэтическое произведение, как «Бунт в Севеннах»⁴ («Aufruhr in den Seivennen»). Ну, что же представляет собой этот «Бунт в Севеннах»? Демонические силы, которые приходят к людям, природные духи, которые захватывают людей, делают их одержимыми собой, доводят до религиозного фанатизма, нападают на людей так, что люди уже не могут найти свой собственный путь в мире. О, с одной стороны, этот Людвиг Тик уже почувствовал, что значит быть поставленным на самоё острие своей личности, а с другой стороны, быть отданным власти духовных существ, живущих во всей природе как стихийные духи, как стихийные боги. Отсюда и такие захватывающие мотивы в работах Людвиг Тика, такие, как, например, в «Жизни поэта» («Dichterleben»), где он представляет, как вступил в мир Шекспир как чисто поэтическая, художественная натура, как мир повсюду ставит препятствия на пути истинно поэтической натуры, как истинно поэтическая натура оказывается в тисках жизни. Это

³ Термин «Обучение берлинского оберпеданта, тайного оберпеданта» относится к Фридриху Николаи (1733–1811), известному берлинскому издателю и выразителю немецкого позднего Просвещения. Среди прочего, он подвергался резкой критике в лекциях (например, Рудольфа Штайнера) как воплощение материалистического, буржуазного «педанта», поскольку он отвергал идеалистическую философию Фихте и Шеллинга, а также поэзию Гёте и романтиков. Вместо того чтобы проследить духовные глубины человеческой души, Николаи настаивал на чисто чувственном, логическом, житейском мировоззрении. Обсуждение Николаи и его произведений является центральной темой в литературной и интеллектуальной истории, особенно когда речь идет о конфликте между Просвещением (разумом и пониманием) и романтизмом (чувством и духом). Прим. пер.

⁴ «Восстание в Севеннах» — название неоконченного исторического романа Людвиг Тика, первая и вторая части которого были опубликованы в 1826 году. В центре внимания развитие молодого Эдмунда Бове, который в результате жестокости религиозной войны превращается из ревностного католика в гугенота, сражается на камизардах против войск католического короля Людовика XIV, узнает о зверствах партизанской войны и возвращается к католической религии. Прим. пер.

вступление в жизнь, в земную жизнь, которая обеспечивает художнику чисто естественную жизнь, Людвиг Тик представил, изображая юность Шекспира в своём произведении «Жизнь поэта». Выход из этой земной жизни, да, путь к вратам смерти для художника, для поэта, он представил, изображая в своём произведении «Жизнь поэта» Камозэнса⁵, португальского поэта, - то, как он уходил из жизни. Это поистине захватывающие вещи, как Людвиг Тик, исходя из серьёзности эпохи Гёте, описывал вступление художника в жизнь, опираясь на Шекспира, и уход поэта из жизни, опираясь на Камозэнса, португальского поэта. При этом, - поскольку сам Людвиг Тик не был столь выдающейся личностью, а его главная сила заключалась в отражении духа Гёте, - было необычайно характерно, как Тик противопоставлял себя всем тем, кто, я бы сказал, просто хотел стоять на Земле как «действительно практичные люди» без вмешательства духовного, когда он хотел стать художником. О, в некотором отношении нет более уместной сатиры, чем та, что Людвиг Тик оставил нам в своей «Синей Бороде» («Blaubart») против всех рыцарских и разбойничьих романов. И, опять же, в некотором отношении нет более уместной сатиры на всё приторное, сентиментальное, которое пытается быть художественным, но становится лишь жалким и постоянно невнятно шепчет о божественно-духовном, как Людвиг Тик, также превосходный декламатор, ощущал себя по отношению к таким сентименталистам, как Иффланд⁶, или к таким болтунам, как Коцебу⁷; нет ничего более подходящего, чем «Кот в сапогах» Людвиг Тика, которым он указывает путь всей этой мрази.

Видите ли, как раз, в этом явлении, которое часто кажется тем, что для первой половины 19-го столетия в способной воспринимать личности отразил гётеанизм, как раз, в этом явлении Людвиг Тика, 150-летие которого, как я сказал, мы теперь обязаны отмечать, видно, как в новое время вступило в игру нечто вроде воспоминания о великих старых временах, в котором человечество смотрело наверх, на божественно-духовное, и повсюду в земных художественных памятниках хотело творить для божественно-духовного. На примере такого явления, как собственный переход от, по меньшей мере, ещё в воспоминании в духе живого времени, к тому времени, которое было полностью ослеплено, благодаря печати, правда, самого по себе блестящего естественно-научного мировоззрения и менее блестящей жизненной практики, такой, каким было вживание в это время, которое никогда не найдёт духовное, исходя из самого себя, если не появится духовный импульс непосредственного духовного видения мира, то есть, имажинации, инспирации и интуиции, как к этому стремится антропософия.

С этой точки зрения взглянем также на ту огромную серьезность, которая одушевляла этих людей. Гёте и многие другие отчаялись найти путь в страну духов в том, что могло дать им новое духовное содержание. И Гёте не успокоился, пока в Италии не догадался о том, как греки через свои произведения искусства вплетали себя в тайны бытия. Я часто цитировал высказывание Гёте: «Я предполагаю», так говорит Гёте, «что они (греки) при создании своих произведений искусства руководствовались теми же законами, которыми руководствуется природа и по следам которых иду я». То есть, Гёте считал, что греки, создавая свои

⁵ Луиш де Камозэнс (точная передача произношения Луиш Ваз де Камойнш [lu'iz 'vaz di ka'mõjŃ] порт. Luís Vaz de Camões; ок. 1524, предположительно Лиссабон - 10 июня 1580, Лиссабон) - португальский поэт, крупнейший представитель португальской литературы эпохи Возрождения XVI века, автор общепризнанного шедевра мировой литературы - национальной эпической поэмы «Лузиады», один из основоположников современного португальского языка. Прим. пер.

⁶ August Wilhelm Iffland (Август Вильгельм Иффланд) (1759–1814), актёр из Готы и Маннхайма, с 1796 года директор Королевского прусского национального театра в Берлине. Он написал 65 театрально эффективных сентиментальных и семейных пьес о жизни немецкого низшего среднего класса, отличающихся моральным пафосом, сентиментальными сюжетами и простыми приёмами создания напряжения, соответствующими вкусам того времени.

⁷ Август фон Коцебу (1761-1819) - юрист и драматург. Несколько раз служил в русской армии на различных должностях. Редактировал несколько журналов в Берлине и Санкт-Петербурге. Был зарезан фанатичным студентом-теологом К. Л. Сандом за высмеивание националистических немецких студенческих братств. Написал множество занимательных пьес, некоторые сентиментальные, некоторые легкомысленные, но все театрально эффективные. Он был самым часто ставящимся драматургом своего времени.

произведения искусства, получали божественное наставление, позволяющее им создавать в этих работах нечто, сродни высшим творениям природы, и, с этим, отражения божественно-духовного бытия. Гётеанисты, которые ещё были под непосредственным влиянием духа самого Гёте, ещё получали нечто от того дыхания, от того чувства, что нужно вернуться к древним временам человечества, по крайней мере, к греческим временам, чтобы снова прийти к духу. Герман Гримм, который в этом и во многих других отношениях - я представил это в своей последней статье в «Гётеануме» - ещё ощущал нечто от этого живого дыхания Гёте, много раз говорил, что, если взглянуть на римлян, то они уже сродни людям нового времени. Они уже ходят так, как современные люди, хотя ещё и носят тоги. Но если взглянуть на греков, то кажется, что в венах всех значимых греков ещё струится божественная кровь. Прекрасное высказывание! Прежде всего в нём есть нечто прочувствованное художественно.

Да, начиная с 15-го столетия - я уже несколько раз упоминал об этом начале пятой послееатлантической эпохи - человечество двигалось в сторону материализма и натурализма. Это было необходимо. Здесь не место критиковать то, что принесло с собой новое время. Человечество оставалось бы детерминистически зависимым от божественно-духовного мира, если бы оно оставалось таким, каким было прежде. Человечеству был необходим этот шаг в чисто материальный мир, чтобы обрести свободу. Теперь, в своей «Философии свободы» я описал, что чувствует современный человек в этом отношении. Но хотелось бы сказать, что нечто вроде отзвуков сумерек этой духовной жизни ещё было во времена Гёте, вплоть до середины 19-го столетия, - сумерек древней эпохи. Отсюда и глубокая тоска Гёте по Италии, чтобы дух, который он не мог найти в своей собственной цивилизации, найти в отголосках древнегреческого существа. Гёте совершенно не мог жить, не увидев Рим, тот Рим, в котором, как ему казалось, он мог ощутить столь живую, пусть и устаревшую, культуру, которая ещё содержала духовное в чувственно-физическом.

Предшествовал ему в этом настроении тот, кто стоит тут, как персонифицированные сумерки древней духовной жизни, Иоганн Иоахим Винкельманн⁸. То, как Гёте понял настроения Винкельманна раскрывается в его ослепительно красивой книге о Винкельманне и его столетии. Это великолепное представление такого стремящегося к духовности человека, как и Винкельманн, - то, что Гёте осуществил в своей книге. В этой книге чувствуется, насколько живо Гёте воспринял путешествие Винкельманна, - сначала вниз, на юг от Рима, - в поисках того духа, которого он больше не мог найти в настоящем, чтобы из старой спиритуальности внести спиритуальность в настоящее. Винкельманн был полностью поглощён этим поиском духовности. Гёте мог это ощущать. Его книга о Винкельманне так великолепна потому, что он был проникнут тем же стремлением. И в конце концов оба, когда они были в Риме, почувствовали нечто от дыхания древней духовности. Винкельманн, извлекая секреты искусства из того, что он, хотя и не физически, но душевно, спиритуально, принимал на примере остатков греко-художественной воли в Риме. Гёте сделал то же самое. Гёте смог в Риме переписать свою «Ифигению». Он бежал в Рим с нордической «Ифигенией», чтобы получить силы переписать её, придать ей ту форму, которую он считал единственно классической. Там ему это удалось; в своих более поздних работах, после возвращения, он уже не мог этого сделать.

Но этим Гёте показывает эту очень глубокую серьёзность борьбы художника за духовность. По сути, он не мог найти удовлетворения в своих художественных поисках, пока в обращении с красками Рафаэля, в скульптурах Микеланджело не подслушал, как он считал, то, что из настоящего художественного переживания возможно в плане цвета, может быть в придании формы. И так он вращался в эту духовность и представлял сумерки, которые всё ещё

⁸ Johann Joachim Winckelmann (Иоганн Иоахим Винкельманн), 1717-1768. Работал библиотекарем, сначала в окрестностях Дрездена, а затем в Риме, в сфере влияния Ватикана. Будучи искусствоведом и специалистом по античности, он считается основателем научной археологии, применявшей стилистические критерии к памятникам античности. Он оказал решающее влияние на формирование идеалистического образа античности, распространённого в немецком классицизме.

были здесь, ещё напоминая об угасшей, больше не действующей для современного человечества духовности.

Если мне будет позволено здесь коснуться чего-то личного, то разрешите мне сказать следующее. Это был один определённый момент, когда я по-настоящему почувствовал то, что однажды сказал Винкельманн, когда он направлялся на юг, чтобы открывать тайны искусства, когда я по-настоящему ощутил, как Гёте затем последовал дальше по стопам Винкельманна, но когда я также должен был ощутить, воспринять, воспринять из всех сил, что время, когда мы могли отдаться этим сумеркам, прошло, что настало время, когда мы должны из всех сил искать новые пути к духовной жизни, когда мы больше не можем просто предаваться поиску старого. Я по-настоящему смог ощутить это в тот момент, когда судьба распорядилась так, что много лет назад мне пришлось читать антропософские лекции о развитии человечества и мира в помещении, где когда-то жил Винкельманн во время своего пребывания в Риме, где он культивировал свои мысли об итальянском и греческом искусстве, где он выражал те всеобъемлющие идеи, которые тогда так вдохновляли Гёте. Для меня это было поистине глубокое чувство - осознать, что на пути к духовной жизни необходимо сказать что-то новое. Я должен был сказать это тех самых местах, где Винкельманн, во время своего пребывания в Риме, формулировал свои идеи, о которых Гёте позже писал в своей книге о Винкельмане. Удивительная ирония судьбы заключалась в том, что я должен был читать эти лекции на том самом палаццо, где во время своего пребывания в Риме жил Винкельманн. Этим личным замечанием я хотел бы сегодня завершить эти рассуждения.

ПЯТАЯ ЛЕКЦИЯ

Дорнах, 8 июня 1923 года

Сегодня я хотел бы кое-что добавить к рассмотрению об искусстве, которые были сделаны в лекциях на прошлой неделе. Я уже часто указывал, что общее развитие человечества вышло из того, что одновременно было и наукой, и искусством, и религией, так что, если сегодня в нашей духовной жизни, с одной стороны, существует наука, с другой - искусство, а с третьей - религия, то мы можем, как бы, оглянуться назад во времена, когда эти три течения человеческой духовной жизни имели общую мать. То, как выглядит эта общая мать, пожалуй, проявится наиболее интенсивно, если мы вернёмся в то, что в пра-древние времена развития человечества, - возможно, четыре или пять тысячелетий назад, - было поэзией, или, лучше сказать, то, что мы сегодня называем поэзией. Если мы хотим понять, чем поэзия была не у примитивных народов, среди которых мы сегодня совершенно бессмысленно ищем эту пра-культуру, а у культурных народов древних времен, то мы должны обратиться к тому, чем стало духовное развитие человечества в эти древние времена, благодаря Мистериям.

Рассмотрим те времена, когда люди на Земле ещё мало искали того, что они хотели выразить как содержание своей духовной жизни, когда они смотрели с Земли на космос, стремясь найти содержание для самых глубоких потребностей своей души. Рассмотрим те времена, когда люди, благодаря ясновидческим способностям, наблюдали за положением неподвижных звёзд, движением планет и за всем на Земле, как за отблеском того, что происходило в космической среде Земли. Достаточно подумать о том, как древние египтяне измеряли влияние Нила на их жизнь по явлению Сириуса, по восходу определённой звезды; как они видели в том, как Нил изменял их жизнь, результат того, что они могли постичь, только смотря на космос и наблюдая за положением одной звезды относительно другой. То есть, то, как одна звезда была связана с другой в мировом пространстве снаружи, отражалось для них на Земле в том, что было, например, деятельностью Нила. Это лишь один из многих примеров, поскольку таким когда-то было воззрение, что на Земле происходит лишь то, что в каждом отдельном месте является отражением того, что можно наблюдать снаружи в космосе

в тайнах звёздного неба. Конечно, нам должно быть ясно, что в те древние времена люди видели на звёздном небе совершенно другие вещи, нежели те, что вычисляется или исследуется сегодня с помощью, так называемой, небесной механики или небесной химии. Но сегодня нас особенно должно интересовать то, как люди в то время, когда они получали таким образом духовное содержание для своей души, для своего Gemüt⁹, выражали себя, так сказать, поэтически.

Этим мы одновременно возвращаемся к тем временам, когда другие виды искусства, помимо поэзии, были менее развиты. Они существовали, но были менее развиты, поскольку в те древние времена человек осознавал, что с помощью слова, которое он создаёт из самой внутренней тайны своей организации, он может выразить нечто сверхчувственное, так что слово, таким образом, лучше всего могло стать выражением того, что сверхземным образом проявляется через созвездия и движение звезд, лучше, чем если бы в искусстве использовался какой-либо другой материал, который в конце концов надо было брать из непосредственной материальной сферы Земли. Слово исходит из духовного человека, так ощущали в те древние времена. Поэтому оно наиболее интенсивно адаптируется к тому, что смотрит на Землю с космических просторов, являясь нам. Только через поэзию, которая в древности была прямым порождением не только воображения, но и духовного видения, через слова, через поэзию, можно было познать то, что впоследствии было вложено и в другие искусства. Но поэтическое, находившее свое выражение в словах, безусловно, воспринималось как нечто, через что человек действительно вступал в духовное общение с внеземным миром. Поэтому оно наиболее интенсивно приспосабливается к тому, что смотрит на Землю с космических далей, проявляясь внизу. Только в поэзии, которая в древние времена была непосредственным порождением не только фантазии, но и духовного видения, через слова, через поэзию, человек учился затем тому, что влилось и в другие искусства. Но поэтическое, находившее свое выражение в словах, безусловно, воспринималось как нечто такое, через что человек действительно вступал в душевную общность с внеземным миром.

Это вступление в душевную общность с внеземным, со звёздным, по сути, и было поэтическим настроением. Благодаря этой душевной общности человек чувствовал, как мысль, которую он ещё не отделял от вещей, в человеческой голове, в которой приобретает образное выражение фирмаментная выпуклость верха головы, сама представляет собой духовный фирмамент, духовную небесную выпуклость. То, что человек чувствовал как мысль, он чувствовал помещённым во весь космос. Отдельные мысли выражались так, как стояли друг по отношению к другу звёзды, как эти звёзды двигались относительно друг друга. Человек в те времена не думал, исходя просто из своих внутренних сил. Это он делал как свободный человек в более позднее время. В каждом движении мысли он чувствовал слепок звёздного движения, в каждой мыслительной фигуре, мыслительной форме - слепок картины звёзд на небе. Когда человек думал, он ощущал себя помещённым в звёздное пространство. Поэтому он воспринимал в качестве указывающего на истину не солнечный дневной свет, - который ослепляет по сравнению с тем, что в космическом снаружи действительно является направляющим и ориентирующим мышление, - а солнечный свет, который исходил от Луны в пределах звёздного мира. Он говорил себе, и это поистине древняя мистериальная мудрость: Днём человек видит свет физическим телом, ночью он видит не только солнечный свет, а солнечный свет, захваченный серебряной чашей Луны. Луна была серебряной чашей, которая захватывает солнечный свет ночью. И этот свет

⁹ «Gemüt» является понятием широким. В душе сознательной развивается Я. Под душой рассудочной в средние века понималось отражение внешних мировых закономерностей. Благодаря сознанию, добавляется активный элемент чувствования. «Muot» = «Gemüt» (обычно переводится как «душа», «характер», «нрав»). Mut» - это работающее в душе, активное. Gemüot» - это Gemüt, часть души, состоящая из души рассудочной, души сознательной, там, куда проникает импульс воли (из «Проблема Люцифера. Ответы на вопросы доктором Рудольфом Штайнером». Берлин, 26 октября 1908 года). См. bdn «Из неопубликованных лекций (Прим. пер.).

Солнца, который ночью захватывался серебряной чашей Луны, человек пил как сому¹⁰, пила его душа. Одухотворённая этой сомой, душа могла формулировать любые мысли, которые, собственно, были результатом, слепком определённого места неба.

Таким образом, человек, воспринимая себя как думающего, чувствовал, будто сила его мышления находится не в его странствующем по Земле организме, а там, где кружатся звёзды, образуя звёздные образы. Человек чувствовал себя со своей душой разлитым в целом мире. И он не стал бы искать логические законы, если бы исследовал связи или разделения мыслей, а искал бы пути звёзд, образы звёзд на ночном фирмаменте, если бы хотел узнать, как связаны мысли, как разделяются мысли. На небесах искал он законы и образы для своего мышления.

И затем, когда он смотрел на свои чувства, когда он осознавал их, тогда это было не то абстрактное чувство, о котором мы говорим сегодня в наше абстрактное время, а это было то конкретное чувство, которое соединялось с тем, что мы сегодня абстрактно называем чувством, внутренним переживанием дыхания, внутренним переживанием циркуляции крови, всем активным движением внутри человеческого тела. Человек чувствовал, как, благодаря связи кровообращения и дыхания, в нём движется душевное. Но тогда человек также чувствовал себя находящимся не просто на физической Земле; он чувствовал себя в планетарном пространстве. Он не говорил, что миллионы клеток крови циркулируют в человеческом организме, а он говорил, что Меркурий и Марс пересекаются с Солнцем и Луной. Также и в своём Gemüte он чувствовал себя излитым во вселенную, только когда он чувствовал себя в своих мыслях, он чувствовал себя больше при неподвижных звёздах и их образах, в то время как в чувствовании он ощущал себя больше в пределах сферы планетарного, при движущихся планетах. Только со своей волей он чувствовал себя на Земле. Ощущая земное как отражение космического, человек говорил себе, что когда силы Юпитера, Луны, Венеры, Солнца вторгаются на Землю, пронизывают земную почву в её твёрдом, в её жидком, в её воздухообразном элементах, то из этих твёрдого, жидкого и воздухообразного элементов проникают волевые импульсы, точно так же, как мыслительные импульсы - из неподвижных звёзд, импульсы чувств - из движения планет.

Когда человек чувствовал таким образом, тогда, благодаря такому чувству, он мог перемещать себя назад в то время, когда возникло пра-искусство человечества. Это пра-искусство, что оно такое? - Ни что иное, как сам человеческий язык. Это человек сегодня чувствует очень мало, - что язык является, собственно, пра-искусством, - поскольку наш язык прикован к материально-земному. Наш язык больше не отражает того, каким он был когда-то, когда люди чувствовали себя перенесёнными в зодиакальный мир и воплощали себя в двенадцать согласных звуков, воспринимая их через образы зодиака, и в гласные - через движения планет относительно неподвижных созвездий. И когда они хотели выразить не то, что они переживали на Земле, а хотели через язык выразить то, что переживала душа, которая ощущала себя отделившейся от Земли в космос, тогда язык становился тем, что в те древние времена было поэзией. Тогда в человеке посредством языка возникало отражение того, что он переживал в душевной общности с духовным космосом. Из этой душевной общности с духовным космосом, собственно, возникла вся древняя поэзия. Последними остатками, которые сохранились от этой поэзии, является то, что, например, есть в Ведах, то, что уже в сильно абстрагированном виде есть в Эдде. Это всего лишь подражание тому, что в гораздо большей славе, в гораздо большем возвышении и величии в те времена возникло непосредственно из формирования самих языков, в которых люди могли ощущать собственную душевную жизнь в тесной общности с космическим движением и переживанием.

Что же осталось поэзии в наше время от тех пра-древних времён? Поэзия не была бы больше поэзией, - а в наше время, ведь, многое из поэзии уже не является поэзией, - если бы

¹⁰ Сом (санскр. सोम) - в ведийской культуре галлюциногенный ритуальный напиток, персонифицируемый как божество. Прим. пер.

в ней всё же не сохранилось чего-то от той общей жизни земного человека с космосом. То, что в ней осталось, - это выход за пределы прозаического значения слова в ритм, в рифму, в имажинацию, в то оформление языкового, которое мы всегда должны искать за прозаическим значением слова. Поскольку истинной поэзией является, собственно, только то, что не состоит из того, что выражено в словах. Это стихотворение, которое есть у нас в письменной форме, или, лучше, читаемое или декламированное в своей буквальной прозаической форме. В этой прозаической форме должен прослушиваться ритм, или метр или должна содержаться имажинация. Там указывается на нечто такое, что не содержится в самой прозе, на некий фон, который должен быть угадан, в каждом подлинном стихотворении, но который нельзя понять, поскольку понимается только то, что заключено в прозаическом содержании слов. То, что стихотворение содержит в себе нечто такое, чего нет в словах, для чего слова являются лишь средством, что стихотворение имеет некий настроенческий фон, который является, как бы, отзвуком мировой гармонии, или мировой мелодии, или мировой имажинации, - это делает ещё сегодня стихотворение стихотворением. У Гомера ещё можно догадываться о том, что для него значит: Пой мне, о, Муза, о гнев Ахиллеса, сына Пелея. - Поёт не его душа, в нём поёт та душа, которая имеет общее с движениями космоса. Музы живут на планетах. Муза эпикки живёт на одной из планет. Перенесённый на такую планету, Гомер ощущает: Пой мне, о, Муза, передай мне небесную мелодию планеты, расскажи о том, что совершили люди на Земле, - Агамемнон, Ахиллес, Одиссей, Идомей, Менелай, - пой мне так, как это можно видеть, если взгляд будет направлен не из какой-то точки на Земле, а если взгляд будет направлен из звёздного мира, вне пределов Земли. Неужели кто-то всерьёз верит, что эти всеохватывающие величественные образы, изображенные в «Илиаде», представлены с точки зрения лягушки? Нет, они имеют даже не просто воздушную перспективу; они имеют звёздную перспективу. Поэтому и то, что рассказывается с этой звёздной перспективы в «Илиаде», не рассказывается так, что там один человек имеет дело с другим, а там происходит вмешательство богов, - одновременно с действиями персонажей происходят действия богов. Это не лягушачья перспектива Земли, это звёздная перспектива небес, к которой стремилась вознестись душа поэта, когда он говорил: Пой мне, о, Муза, о гнев Ахиллеса, сына Пелея!

Этим, однако, самым интенсивным образом высказывается то, что земное средство, которым можно пользоваться для создания произведения искусства, - в этом случае для создания поэтического произведения, - является только средством, что собственно художественное лежит в том, что в обращении со средством можно угадывать в духовном фоне, из духовных миров, в слове, в которое, однако, можно внести также цвет и тон, и форму. Если необходимо снова пробудить в человечестве собственно художественное настроение, то надо в какой-то степени вернуться в те древние времена, когда поэтическое настроение было в человеческой душе настроением небес. И тогда, когда это делаешь, получаешь определённое впечатление о том, как можно использовать другие художественные средства, чтобы внести искусство в духовный мир так, как оно должно быть внесено, если оно действительно хочет быть искусством. Видите ли, наша чувствительность сегодня настолько огрубела, что мы больше совершенно не можем по-настоящему почувствовать то, что когда-то, сравнительно не так уж давно, делало искусство искусством.

В нашем непосредственном физическом окружении мы видим мать, несущую ребёнка, держащую маленького ребёнка на руках. Конечно, это невероятно воодушевляющее зрелище на Земле. Но, когда видим мать с ребёнком, мы привыкли к тому, что непосредственное впечатление от формы, которое мы получаем, удерживается лишь на короткий промежуток времени, можно даже сказать, на мгновение. Находясь в физическом мире, мы привыкли к тому, что положение головы матери в следующий момент отличается от предыдущего. Мы привыкли к тому, что этот ребёнок на руках матери делает какие-то движения, мы привыкли к тому, что в каждый момент что-то меняется в том, что мы видим перед собой в физическом мире. Мы направляем свой взор к «Сикстинской Мадонне» Рафаэля. Мы видим там мать с младенцем. Мы видим это сейчас, мы видим это через час, мы видим это через год - ничего

не изменилось. Момент застыл; ни ребенок, ни мать не двигаются. То, к чему мы привыкли, в земном мире может застыть на один момент, так кажется, но это только кажется. Сегодня мы больше не чувствуем того, что, несомненно, чувствовал Рафаэль: Разве мне позволено это делать? Разве мне позволено удерживать своей кистью один единственный момент? Разве это не ложь в этом мире - удерживать хотя бы один момент?» Разве могу я быть настолько нечестным, чтобы ещё через день создать впечатление, будто мать держит ребенка так же, как и днём до этого? Разве мне позволено принуждать кого-то, чтобы он удерживал этот момент долгое время? – Этот вопрос покажется современному человеку парадоксальным, возможно, даже абсурдным. Рафаэль, совершенно определённо, испытывал это чувство. Что возникало в Рафаэле в ответ на это чувство? В Рафаэле в ответ на это чувство возникло художественное обязательство: То, в чём ты грешишь по отношению к действительности, ты должен грешить духовным образом. То, что ты имеешь в какой-то момент, ты должен поднять над временем и пространством. Ты не должен оставлять это во времени и пространстве, поскольку время и пространство - это неправда. Ты должен придать этому моменту вечность. Посредством того, что ты рисуешь на холсте, ты должен позволить угадываться чему-то такому, чего на холсте совершенно не может быть.

Видите ли, это то, что сегодня абстрактно называют идеалистической живописью Рафаэля. Эта идеалистическая живопись Рафаэля является его оправданием удержания момента. То, чего он достигает глубиной своего нанесения красок, своей цветовой гармонией, достигается тем, что для живописи с самого начала на поверхности третье пространственное измерение исключено, но одухотворено, так что то, что иначе видится материалистически в третьем измерении, он посредством нанесения красок возводит в духовное. Таким образом то, чего нет на поверхности, что есть за поверхностью через синий цвет, что есть перед поверхностью через красный цвет, что выходит из поверхности духовным образом, в то время как третье пространственное измерение в мире выступает материальным образом, - это то, что даёт моменту вечность. И этому моменту должна быть дана вечность. Из искусства должна действовать вечность, иначе это искусство не является искусством. Я знал в своей жизни людей, которые ненавидели Рафаэля, то есть, художников, которые ненавидели Рафаэля. Почему? Потому что они никак не могли его понять, потому что они хотели остаться при непосредственной имитации того, что даётся моментом, но что в следующий момент исчезает. Я был знаком с одним таким ненавистником Рафаэля, который видел огромный прогресс в своей собственной живописи в том, что, как он говорил, он первым осмелился рисовать волосы на голом человеческом теле там, где они должны расти, чтобы не грешить против природы. Можно понять, что человек, который видит в этом огромный прогресс, мог стать ненавистником Рафаэля. Но это свидетельствует о том, насколько сильно наше время отошло в искусстве от собственно несущего дух элемента, от того несущего дух элемента, который, например, в живописи, знает, почему в двумерной поверхности надо видеть основу, первую основу для живописи. И надо понимать пространственную перспективу. В наше склонное к свободе время было необходимо, чтобы в пятом послеатлантическом времени пространственную перспективу, которая, собственно, хочет выколдовать на поверхности пластическое, человек понимал не как живописное. Но действительной является цветовая перспектива, которая преодолевает третье измерение не посредством ракурса и тому подобного, или через точки на расстоянии, а через духовно-душевное отношение между синим и красным, или между синим и желтым. Цветовая перспектива, которая духовным образом преодолевает пространство, должна быть достигнута именно в живописи. Благодаря таким вещам, приходят в художественном к тому, чем оно когда-то было, что приводило человечество непосредственно к духовным мирам.

В те времена, когда это ощущалось, можно было ощутить и гармонию между наукой, религией и искусством. Это ощущение должно снова появиться у человечества. Что-то от отзвука этого ощущения было в Гёте. И в этом заключалась величие Гёте, что в нём было нечто от отголоска этого ощущения. Конечно, в своей свободе человек должен был пережить этих трёх детей - науку, искусство и религию - отдельно друг от друга. Но, благодаря этому,

он утратил глубину всех трёх, и прежде всего, утратил совместную жизнь с космосом. Достаточно взглянуть на сегодняшние отношения между искусством и наукой, поэзией и наукой в их крайней форме. Возможно вы скажете, что мне не нужно было доходить до таких крайностей, чтобы представить сегодняшние отношения, сегодняшние, так сказать, неверно понятые родственные отношения между поэзией, то есть, искусством и наукой. Но в этих радикальных, крайних формах, как раз, и видны все эти неверно понятые родственные отношения.

Видите ли, в одном городе однажды проходило собрание исследователей природы. На этом собрании люди очень серьёзно говорили об огромных материалистических проблемах науки. Вы, ведь, знаете, с какой огромной серьёзностью говорят о научных проблемах на таких собраниях, с такой серьёзностью, что человек обыкновенно воспринимает эту серьёзность настолько большой, что он не может ощущать её своей личностью, что он даже не смеет подходить к ней как непосредственно личность. Поэтому он ставит перед собой пульт, на него кладёт манускрипт и зачитывает его, или делает это, собственно, когда речь идёт о собрании, где люди один за другим делают доклады об этой серьёзной науке. Личное не становится объективным. Серьёзность действует так сильно, что человек выбрасывает её из своей личности и кладёт на пульт, с огромной серьёзностью. И эта серьёзность на таких собраниях видна на всех лицах. Правда, эти лица подобны отражениям пульта, но они очень серьёзны. Итак, на этом собрании естествоиспытателей, о котором я говорю, кто-то - не знаю кто, вероятно, исполняющий обязанности секретаря - обратился к поэтической коллегии. Её члены должны были, исходя из своего поэтического искусства, написать стихи, которые должны были читаться во время банкета этого собрания в перерывах между блюдами. И вот, господа - возможно, присутствовали и дамы - покинули своё серьёзное собрание, и позже, в перерыве между блюдами, развернулась вся история: сплошные сатирические стихи, каждое из которых было посвящено какой-то отдельной науке! Видите, это были такие неверно понятые родственные отношения между наукой и искусством. Сначала эти господа с огромной серьёзностью изучали положение челюстей майского жука или хромосомы личинок майского жука, а затем, между мясным блюдом и - кто знает чем ещё - слушали сатирические стихи о подобных исследованиях. Сначала эти господа погружались в невероятную серьёзность, а потом смеялись. Да, нельзя сказать, что тут есть какое-то внутреннее отношение. Конечно, вы можете сказать, что мне не следовало бы извлекать такие крайности из нашей цивилизации. Но я всё же могу это сделать, поскольку это очень характерно. Просто в такой радикально-экстремальной форме выступает то, что сегодня представляется как связь между познавательным и художественным, а именно, отсутствие этой связи. Те, кто сочинял песни для этого банкета, разумеется, ничего не понимали из того, что эти господа зачитывали во время собрания естествоиспытателей. Обратное, пожалуй, не совсем верно, то есть, то, что уважаемые естествоиспытатели тоже ничего не поняли в этих стихах. Хотя поэты так и предполагали. Я в этом твёрдо убежден, поскольку они считали их очень глубокими. Но в таких стихах обычно есть не много, что можно понять, поэтому можно предположить, что даже это просветлённое собрание в основном поняло эти стихи, по крайней мере, до определённой степени!

Но это, как раз, самое важное для нашего времени, чтобы человек обращал внимание на то, как единая человеческая духовная жизнь стала расколотой на три части, и как это триединство распадается даже сегодня. Существует острая необходимость вновь обратиться к единству. Когда философ сегодня спекулирует о единстве и двойственности, монизме и дуализме, то, я бы сказал, дискуссия ведётся довольно нейтрально. Он приводит абстрактные понятия, с помощью которых утверждает одно, другое. Оба утверждения могут быть доказаны с одинаковой степенью обоснованности. Когда в те времена, о которых я вам говорил сегодня как стоящих к искусству так, как я вам описывал, о единстве и двойственности, например, каковы были формулировки в то время, или говорилось об одном без второго, и об одном со вторым, - тогда все силы души обострялись. Тот старый спор о том, обязан ли мир своему существованию единой форме, или являются ли добро и зло двумя

принципиально разными силами, тот спор между монизмом и дуализмом, в древности был художественно-религиозным вопросом, который пробуждал все силы человеческой души, от которых, как чувствовал человек, зависело его спасение и благо. От того, о чём человек говорит сегодня совершенно равнодушно, когда-то зависело его спасение и благо. Но без того, что в наше время снова войдёт дыхание того художественно-религиозно-познавательного душевного настроя, который был когда-то, мы не достигнем действительного импульса к искусству, к истинно великому художественному!

Но в те времена ощущалось и нечто другое. Видите ли, тогда говорили о *соме*, о том, что знали как солнечный свет, уловленный серебряной лунной чашей, которым человек проникается душевно, чтобы, благодаря этому напитку *сомы*, понять тайны космоса. Говорили об этом напитке *сомы* и знали, что тут человек имеет непосредственную душевную общность с космосом. Душа переживает это на Земле, но в то же время живёт в космосе, она в то же время внутри космоса, когда переживает подобное. И поэтому человек чувствовал: Да, боги являют себя через звёзды, через неподвижные звёзды, которые остаются в покое, через планеты, которые движутся. Через те отражения, которые образуются на Земле от форм созвездий и движений планет, душа переживает космическое. Когда душа пьёт *сому*, культово-художественно-познающим образом совершает жертву, она с жертвенными благовоениями, с религиозно-художественно-поэтическими словами посылает богам то, в чём они нуждаются, чтобы дальше формировать мир. Поскольку человек был создан богами не напрасно, а он находится здесь, на Земле, для того, чтобы то, что может быть полностью сформировано внутри него, в свою очередь, было забрано богами для дальнейшего сотворения мира. Да, человек находится на Земле потому, что боги в нём нуждаются, чтобы в нём мыслилось, чувствовалось и волилось то, что живёт в космосе. Тогда, если человек правильным образом мыслит, чувствует и волит то, что живёт в космосе, боги, в свою очередь, берут это и внедряют дальше в формирование мира, так что человек участвует в построении всего космоса, когда в жертве и в искусстве он снова отдаёт то, что боги открывают ему через звёздные миры. Таким образом, человек находится в связи с происходящим в мире, родственно-душевно переживая это происходящее в мире.

Если человек проникнется этим воззрением о душевном родстве человека с божественно-духовно-физическим ходом мира, то можно это воззрение применить и к настоящему. Да, тогда взглянем на современное познание, которое стремится постичь только то, что существует на Земле, и даже небесную химию ориентирует только на Землю, основывает расчёты звезд только на вычислительных операциях, которые познаются на Земле. Это познание, которое считается сегодня истинно научным, ценно только для хода самой Земли. Оно перестает иметь какое-либо значение в той мере, в какой Земля должна эволюционировать дальше в сторону Юпитера, Венеры и Вулкана. То, что сегодня называется наукой, имеет лишь земное значение; оно существует только для того, чтобы человек на Земле мог стать свободным, но боги не могут использовать это для продолжения космического строительства мира.

Мы пришли к крайней абстракции, к трупам духовного мира в наших абстрактных мыслях. То, что приводится научно, имеет значение только для Земли, действует на Землю как мысленное, разрушается, становится погребённым и не живёт дальше. И надо сказать, что когда бабушка поэта Адальберта Штифтера¹¹, Урсула Кари, говорила юному Штифтеру о закате¹², это более интенсивно относилось к космосу, чем то, что познавательным образом можно прочесть сегодня о закате в научных книгах. Если собрать всё, что говорится сегодня в научных книгах о солнечных лучах, которые так-то и так-то должны вести себя в облаках, чтобы получился закат, если собрать вместе все описанные там законы природы, то это будет

¹¹ Adalbert Stifter (1805–1868) - величайший австрийский рассказчик 19-го столетия.

¹² Адальберт Штифтер. Его жизнь в личных воспоминаниях, письмах и отчетах. Под редакцией Карла Привата, Берлин, без даты, глава «Дом и детство», стр. 30: «Часто мальчик смотрел на голубое небо и закат; тогда бабушка говорила ему, что это одежда Богоматери, которую она развешивает каждый вечер, и что у неё их очень много. Ребенок неустанно радовался всем краскам».

иметь только земное значение. Боги не черпают это снова на Земле, чтобы использовать в космосе. Бабушка Адальберта Штифтера говорила ему: Дитя, что такое закат? Дитя, когда появляется закат, божья мать развешивает свои одеяния, поскольку у неё много таких одеяний, чтобы каждый вечер развешивать их на небесном своде.

Бабушка Адальберта Штифтера учила мальчика, что закат - это развешенные одеяния божьей матери. Это речь, из которой боги могут черпать для дальнейшего развития мира. Сегодняшняя наука стремится как можно точнее запечатлеть в понятиях то, что есть сейчас. Но это никогда не должно стать будущим; это настоящее. Бабушка Адальберта Штифтера, которая ещё сохранила многое из того, что жило в душах древних, говорила нечто такое, над чем современный учёный может, естественно, только посмеяться. Возможно, он находит это прекрасным, но он ничего не знает о том, что это имеет для космоса большее значение, чем вся его наука, когда бабушка Адальберта Штифтера учит ребёнка, что закат - это одеяния Богоматери, развешенные на небе. Поскольку это черпают духовно-божественные силы, чтобы продолжать формировать настоящее космоса в будущее. И из того, что таким образом является полезным, что не создает представления из времени и пространства, а создает вечно деятельные представления, возникло все истинное искусство. Точно так же, как это высказывание бабушки Адальберта Штифтера, сделавшее его поэтом, соотносится с сухим, материалистическим взглядом, так и то, что Рафаэль создал в Сикстинской Мадонне, запечатлев момент как вечность, соотносится с тем, что мы видим, когда на физическом земном круге мы видим мать, сидящую с ребёнком.

Вот что я хотел вам ещё сказать, чтобы дополнить предыдущие рассмотрения, что, возможно, могло ещё немного углубить эти рассмотрения.

ШЕСТАЯ ЛЕКЦИЯ

Дорнах, 9 июня 1923 года

Сегодня я хотел бы добавить несколько замечаний к лекциям, которые я читал здесь в последние дни. В предыдущих лекциях я часто говорил о гении языка¹³. И вы уже знаете из моей книги «Теософия», что когда в связи с антропософией говорят о духовной сущности, имеется в виду действительная духовная сущность, то есть, что под тем, что обозначается как гений языка, имеется в виду действительная духовная сущность для отдельных языков, в которую вживается человек, и которая, некоторым образом, даёт ему из духовных миров силы выражать свои мысли, которые вначале имеются в нём как в земном существе как мёртвое наследие духовного мира. Поэтому, как раз, в связи с антропософией, вполне уместно в том, что выступает как формы в языке, искать смысл, который в определённой степени даже независимо от человека приходит из духовных миров.

Далее, я также уже обращал внимание, как своеобразно мы обозначаем собственно элемент художественного, прекрасного и его противоположность. Мы говорим о прекрасном и говорим о его противоположности в отдельных языках, о безобразном (Häßliche). Если бы мы красивое описывали так же, как и безобразное, то, поскольку противоположностью ненависти (Haß) является любовь, мы должны были бы говорить не о прекрасном (Schönen), а о любимом (Lieblichen). Тогда нам пришлось бы говорить «любимое» и «ненавистное». Но мы говорим о красивом и безобразном, и, благодаря гению языка, мы делаем значимое различие, обозначая одно и его противоположность таким образом. Das Schöne (красивое), если мы рассмотрим это сначала в немецком языке - для других языков нужно было бы найти

¹³ См., например, «Духовно-научные рассмотрения языка», GA 299.

нечто подобное, - как слово родственно с кажущимся (Scheinenden). То, что красиво (schön), scheint (кажется), то есть, выносит своё внутреннее на поверхность. В этом, ведь, и заключается существо прекрасного, что оно не скрывает, а выносит своё внутреннее на поверхность, во внешнюю форму, поэтому прекрасно то, что проявляет своё внутреннее в своей внешней форме, кажущееся (das Scheinende), то, что излучает Schein (видимое), так что это видимое проявляет излучаемое в мир, существо. Если бы мы хотели говорить о противоположности прекрасному в этом смысле, то мы должны были бы сказать: это скрытое, не кажущее себя, не видимое, то, что скрывает своё существо и в своей внешней оболочке не проявляет наружу то, чем оно является. Когда мы говорим о прекрасном, мы обозначаем нечто объективно. Если бы так же объективно говорили о противоположном прекрасному, то нам пришлось бы обозначить это словом, которое выражало бы то, что себя скрывает, что снаружи выглядит иначе, чем оно есть. Но здесь мы отходим от объективного, приближаемся к субъективному, и, определяя тогда наше отношение к тому, что себя скрывает, обнаруживаем, что, то, что скрыто, мы не можем любить, мы должны это ненавидеть. То есть, то, что показывает нам иное лицо, чем оно есть, - это противоположность красивого. Но мы определяем это, так сказать, не из тех же глубин нашего существа; мы определяем это, исходя из наших эмоций, как то, что нам ненавистно, поскольку оно себя скрывает, поскольку оно не проявляет себя.

Таким образом, если мы прислушаемся к языку, то нам, как раз, может открыться гений языка. И мы должны себя спросить: Что, собственно, мы хотим, когда посредством искусства стремимся к красоте, в самом широком смысле, конечно? К чему мы тогда, собственно, стремимся? Уже в том факте, что мы, исходя из гения языка, должны выбрать слово для прекрасного, которое выходит из нас - для противоположного мы не выходим из себя, мы остаёмся в себе, остаёмся со своими эмоциями, с ненавистью, - уже в том, что мы должны выйти из себя, мы показываем, что в прекрасном содержится некая связь с находящимся вне нас духовным. Поскольку, ведь, что кажется (scheint) (то есть, «показывается», прим. пер.)? Тому, что мы видим чувствами, нет нужды нам показываться (scheinen), это здесь. То, что нам показывается, то есть, излучается в чувственное, проявляет своё существо в чувственном - это духовное. Таким образом, говоря о красивом как о красивом объективно, мы с самого начала понимаем это художественное красивое как нечто духовное, которое проявляется в мире через искусство. Искусства должно постичь кажущееся, излучение, откровение того, что пронизывает мир и живёт в мире, как дух. И всё действительное искусство ищет это духовное. Даже если искусство, как это также может быть, хочет изобразить безобразное, отвратительное, то оно хочет изобразить не чувственно-отвратительное, а духовное, которое заявляет о своей сущности в этом чувственно отвратительном. Безобразное может стать прекрасным, если духовное кажущимся образом (scheinend) проявляется в безобразном (Häßlichen). Но так, как раз, и должно быть; всегда должна присутствовать связь с духовным, если художественное должно оказывать прекрасное воздействие.

Теперь, с этой точки зрения рассмотрим какой-нибудь отдельный вид искусства, скажем, живопись. Мы рассматривали её в последние дни, насколько эта живопись открывает духовно-существенное через краски, то есть, через кажущееся в цвете. Можно сказать, что в те времена, когда человек обладал действительным внутренним пониманием цвета, он также правильным образом поддавался гению языка, чтобы помещать цвет в мирские отношения. Если вы вернётесь в древние времена, когда имелось инстинктивное ясновидение этих вещей, то вы обнаружите, например, металлы, которые воспринимались так, что они раскрывали свою внутреннюю сущность в своем цвете, но не были названы согласно земному. Существует связь между названиями металлов и планет, поскольку человек, если можно так выразиться, постеснялся бы назвать то, что выражается через цвет, просто как нечто земное. Цвет рассматривался в этом смысле, как нечто божественно-духовное, которое относилось к земным вещам в том смысле, в котором я объяснял это здесь несколько дней назад. Когда человек воспринимал золото в золотом цвете, он видел в золоте не только нечто земное, но и Солнце, возвещающее о себе из космоса. Таким образом, также и тогда, когда

цвет воспринимался в какой-то земной вещи, человек видел в этом нечто, выходящее за пределы Земли. Только когда человек доходил до живых существ, он приписывал им их собственные цвета, поскольку живые существа приближаются к духу, то есть, тогда позволялось проявляться и духовному. И у животных, человек ощущал, что они имеют свои собственные цвета, поскольку духовно-душевное является в них непосредственно.

Теперь, однако, мы можем вернуться во времена, когда человек воспринимал художественным образом не внешне, а внутреннее. Видите ли, тут мы вообще не приходим к живописи. Не правда ли, покрасить дерево в зеленый цвет, нарисовать дерево, - это почти глупо сказать: нарисовать дерево. Нарисовать дерево и закрасить его в зелёный, это, ведь, не живопись, поскольку это не живопись уже по той причине, что - как бы талантливо вы не подражали природе, - природа всё же является более красивой, более сущностной. Природа всегда является более живой. Нет никакого повода подражать тому, что есть в природе снаружи. Но действительный художник этого и не делает. Действительный художник использует объект для того, чтобы — скажем, позволить освещать этот объект Солнцу, или чтобы наблюдать какой-нибудь цветовой рефлекс из окружения, - уловить жизнь света и тьмы на этом объекте. То есть, объект, который человек рисует, собственно, всегда является только поводом для художественного творчества. Конечно же, никогда не пишут, скажем, дерево, которое стоит перед окном, а всегда пишут свет, который светит в окно, и который человек видит сквозь это дерево. То есть, пишут, собственно, окрашенный свет Солнца. Это улавливается. А цветок является лишь поводом для улавливания этого света.

Когда подходят к человеку, это может быть даже ещё более духовным. Взять человеческий лоб и закрасить его в цвет, подходящий для человеческого лба, как полагают, так, что со стороны виден человеческий лоб, это, собственно, бессмыслица, это не живопись. Но то, как человеческий лоб подвергается воздействию солнечных лучей, как тут в глянцевом свете появляется приглушённый свет, как тут разворачивается игра светлого и тёмного, то есть, всё то, для чего объект даёт повод это уловить краской и кистью, - это задача художника, то, что в данный момент проходит мимо, и что теперь нужно связать с чем-то духовным.

Если человек имеет живописное восприятие, то для него, скажем, когда он видит интерьер, дело вовсе не состоит в том, чтобы смотреть на человека, который склоняется перед алтарём. Однажды я был с одним человеком на выставке. Там мы увидели на одной картине человека, стоящего на коленях перед алтарем. Его было видно со спины. Художник поставил перед собой задачу запечатлеть солнечный свет, льющийся через окно, именно так, как он падает на спину человека. Да, человек, который был со мной, взглянув на картину, сказал: Я бы предпочел увидеть этого человека спереди! — Да, не правда ли, это, ведь, лишь вещественный интерес, это не художественный интерес. Он хотел, чтобы художник выразил то, каким был тот человек и так далее. Но на это есть право, только если хотят выразить то, что можно воспринять через краски. Если я хочу изобразить какого-то человека в постели больным определённой болезнью, и я изучаю цвет его лица, чтобы то, как выглядит болезнь, уловить через чувственное, то это может быть художественным. Если также я хочу изобразить, скажем, во всей полноте, насколько представлен, раскрыт в человеческом инкарнате, в цвете человеческой плоти, весь космос, то это тоже может быть искусством. Но если я изображу господина Лемана, сидящего передо мной, то, во-первых, мне это не удастся сделать, не так ли, а, во-вторых, - это не художественная задача, а художественное состоит в том, как на него светит Солнце, как свет отклоняется, благодаря тому, что у него густые брови. То есть, важно то, как весь мир влияет на существо, которое я рисую. И средство, с помощью которого я этого достигаю, - это светлое-тёмное, это цвет, это удержание момента, который, собственно, проходит мимо, и для его фиксации я получаю оправдание тем способом, который я описал вчера.

Такие вещи, безусловно, ощущали, и в не столь уж далекие от наших времена, когда было просто невозможно изобразить Марию, Матерь Божию, без преображенного лица, то есть, без лица, переполненного светом, лица, превосходящего обычное человеческое

состояние, благодаря этой переполненности светом. Её нельзя было представить иначе, как в красном одеянии и синей мантии, поскольку только таким образом Матерь Божия могла быть должным образом помещена в земную жизнь; в красном одеянии со всем эмоциональным земного, в синей мантии - душевное, которое окружает её духовным, и в преображенном лице - пронизанность духом, которая переполняется светом как откровение духа. Но это не понимается по-настоящему художественным, пока человек ещё чувствует это только так, как я сейчас описал. Я сейчас, как бы, перевёл это в нехудожественное. Художественно это ощущается только в тот момент, когда процесс создания совершается из этого красного и этого синего и этого светового, когда свет в своём отношении к цветам и темноте переживается как мир в себе, так что, собственно, не остаётся больше ничего, кроме цвета, и этот цвет говорит так много, что из этого цвета и этого светлого-тёмного можно извлечь Деву Марию.

Но тогда нужно уметь жить с цветом; цвет должен быть чем-то, с чем человек живёт. Цвет должен быть чем-то, что эмансипируется от тяжело материального. Поскольку это тяжело материальное, собственно, сопротивляется цвету, если этот цвет использовать художественно. Поэтому писать красками из палитры противоречит всей живописи. Они всегда получаются такими, что при нанесении на поверхность всё равно ощущается тяжесть. Нельзя также и жить с цветами палитры. Можно жить только с жидкими цветами. И в той жизни, которая развивается между человеком и цветом, когда он имеет цвет в жидкой форме, и в тех особых отношениях, которые он имеет, когда наносит жидкие краски на поверхность, там развивается жизнь цвета, там человек понимает [жизнь] фактически, исходя из цвета, там из цвета создается мир. Только тогда создаётся живописное, когда в цвете человек ухватывает кажущееся (*das Scheinen*), открывающееся, излучающееся как нечто живое, и из этого излучающегося живого теперь только, собственно, на поверхности создаёт то, что должно получить форму. Из этого уже само по себе возникает мир. Поскольку, если вы понимаете цвета, то вы понимаете некий ингредиент всего мира.

Видите ли, Кант однажды сказал: Дайте мне материю, и я создам для вас из неё мир. - Ну, вы могли бы уже давно дать ему материю. Вы можете быть совершенно уверены в том, что он не создал бы из неё мир, потому что из материи мир создать невозможно. Но вы можете создать мир с помощью волнующегося инструмента цвета. Тут уже можно создать мир, поскольку каждый цвет имеет своё непосредственное, я бы сказал, персонально-родственное отношение с каким-либо духовным мира. И сегодня, собственно, за исключением тех примитивных начал, которые сделаны в импрессионизме и так далее, а именно, в экспрессионизме, которые, опять же, являются только началами, понятие живописи вообще, деятельность живописи, перед лицом всеобщего материализма времени более или менее утеряны. Поскольку в основном сегодня не пишут, а подражают формам посредством, своего рода, рисования, а затем закрашивают эти поверхности. Но эти закрашенные поверхности, это не живопись, это рождено не из цвета и светлого-тёмного.

Но не надо заблуждаться относительно этих вещей. Если кто-то просто без разбора наносит краски и думает, что он делает то, что я назвал преодолением рисования, то это совсем не то, что я имел в виду. Поскольку под преодолением рисования я не имею в виду отсутствие рисунка, а то, что этот рисунок должен быть извлечён из цвета, должен быть рождён из цвета. И цвет уже даст рисунок, надо только уметь жить в цвете. Эта жизнь в цветном приводит тогда настоящего художника к тому, что он может полностью игнорировать остальной мир и рождать свои произведения искусства из этого цветного. Вы можете, например, вернуться, скажем, к «Вознесению Марии» Тициана. Тут у вас произведение искусства, которое состоит, я бы сказал, в переключении (*Überschnappen*) старого принципа искусства. Тут уже больше нет того живого переживания цвета, который есть у Рафаэля, и даже ещё у Леонардо, но всё же ещё есть, своего рода, традиция, что из этой жизни в цвете человек вырастает не слишком сильно. Переживите это «Вознесение Марии» Тициана. Если вы взглянете на эту картину, то вы можете сказать, что тут кричит зеленый, кричит красный, кричит синий. Да, но затем взгляните на отдельные детали. Если

вы возьмёте, я бы сказал, общее выражение самих отдельных цветов у Тициана, у вас ещё будет впечатление о том, как он жил в цветах и как он в этом случае действительно получает все три мира из этого цветного. Взгляните только на чудесные ступени перехода этих трёх миров. Внизу апостолы, переживающие событие вознесения Марии. Взгляните, как он создаёт их из цветов. Из этих цветов видно, как они прикованы к Земле, но в нижней части картины Тициана не ощущается тяжести цветов, ощущается только темнота цветов, и в этой темноте переживается прикованность апостолов к Земле. Во всём обращении с цветом у Марии переживается междуцарствие. Внизу он ещё связан с Землёй. Если предоставится случай, посмотрите, как на этой картине приглушённо тёмное снизу вживается как цвет в окрашивание Марии, и как тогда берёт верх свет, как высшее, третье царство, уже в полном свете получает, я бы сказал, поднимая в полном блеске света, голову Марии, в то время как ступни и ноги внизу ещё скованы посредством цвета. Посмотрите, как нижнее царство, среднее царство и небесное высшее царство, этот приём Марии Богом-Отцом, действительно поступенчато представлены во внутреннем переживании цвета. Вы можете сказать себе, что для того, чтобы понять эту картину, надо, собственно, забыть всё остальное и на всё посмотреть только с точки зрения цвета, поскольку из цвета здесь получена трехступенчатость мира, не мысленно, не интеллектуально, а полностью художественно. И можно сказать: это действительно так, что для живописи необходимо этот мир излучающегося видимого, излучающего самооткровения уловить в светлом-тёмном и в цвете, чтобы, с одной стороны, выделить земное-материальное, чтобы выделить художественное от этого земного-материального и вместе с тем не дать ему подняться до духовного. Поскольку если дать ему подняться до духовного, то это уже была бы уже не видимость, а мудрость. Но мудрость - это уже больше не художественное; мудрость уже поднимает это в неоформленное царство божественного.



Тициан «Вознесение Марии»

Поэтому хотелось бы сказать: У действительного художника, который, как Тициан, представляет нечто вроде «Вознесения Марии» вверх, когда он видит этот приём Марии, а лучше сказать, головы Марии Богом-Отцом, возникает чувство, что теперь нельзя дальше работать со светом. Это находится, как раз, на переломе. В тот момент, когда начинаешь продолжать, всё обращается в интеллектуальное, то есть, в нехудожественное. Тут больше непозволительно делать, я бы сказал, ещё какой-то штрих помимо того, что выражено только в свете, - не в контуре. Поскольку в тот момент, когда слишком сильно входишь в контур, это

превращается в интеллектуальное, то есть в нехудожественное. Вверху картина становится действительно такой, что возникает опасность, что она станет нехудожественной. Художники после Тициана тут же и стали жертвами этой опасности. Посмотрите на ангелов до Тициана. Не правда ли, когда мы тут поднимаемся в небесную область, мы приходим к ангелам. Посмотрите, как тут художник тщательно избегает выхода из цвета. Тут вы ещё всегда можете сказать в отношении ангелов до тициановского времени, и даже в определённом смысле у Тициана: Может быть это тоже облака? - Если вы этого не можете сделать, если вы не можете быть между бытием и видимостью хотя бы в неясности, если вы уже полностью вошли в бытие, в бытие духовного, то это перестает быть художественным.

Когда вы приходите в 17-е столетие, всё сразу же меняется. Тут материализм действует уже вплоть до представления духовного. Тут вы видите все этих ангелов, - написанных, я бы сказал, с определённым не художественным, а рутинным пылом, со всевозможными сокращениями, - в отношении которых, однако, вы уже не можете сказать: Может быть это тоже облака? - Да, тут уже действует размышление, тут художественное уже прекращается.

И снова взгляните на Апостолов внизу, тогда у вас появляется чувство, что собственно художественным в этом «Вознесении Марии» является только Мария. Вверху начинается опасность, что это перейдёт в чисто полностью мудрое, бесформенное. Если этого достичь, что эта бесформенность ещё удерживается, что оно бесформенно, то это будет, как раз, я бы сказал, с одной стороны, с одного полюса, завершением художественного, поскольку это является смело художественным, поскольку тут художник доходит до пропасти, где искусство прекращается, где он позволяет краскам исчезнуть в свете, где, если идти дальше, можно начать лишь рисовать (zu zeichnen). Но рисовать - это не (живо)писать. Таким образом, вверху художник приближается к полностью мудрому. И человек является тем большим художником, чем больше он переводит это полностью мудрое в чувственное, чем больше, если выражаться конкретно, он имеет ту возможность, чтобы ангелы, которые он рисует, всё же могли, как сказано выше, стать облаками, которые так-то и так-то витают в свете, и так далее.

Но если двигаться снизу картины через собственно прекрасное, через саму Марию, которая теперь действительно всплывает в область мудрости, то Тициан способен придать ей прекрасную форму, поскольку она ещё не пришла, а только поднимается вверх. Тут всё предстает таким образом, что возникает ощущение, что если она поднимется ещё немного вверх, то она должна войти в мудрость. Тут искусству больше сказать нечего. Но если мы пройдем немного дальше вниз, мы придем к Апостолам, и об Апостолах я вам говорил: художник пытается с помощью красок изобразить прикованность Апостолов к Земле. - Но тогда ему грозит другая опасность. Если бы он поместил Марию ниже, он не смог бы представить её во внутренне себя саму несущей красоте. Поскольку, если бы Мария была ниже, - была бы непонятна цель, - сидела бы среди Апостолов, то она не смогла там выглядеть так, как она выглядит посередине между небом и Землёй. Она совершенно не могла бы так выглядеть. Поскольку, смотрите, внизу стоят Апостолы в своих коричневых тонах, - сюда Мария никак не подходит. Ведь, мы, собственно, не можем оставаться при том, что внизу Апостолы несут в себе тяжесть Земли. Должно вступить нечто другое. Тут начинает сильно вмешиваться элемент рисования. Это вы можете видеть, как раз, на этой характерной картине Тициана, - начинает сильно вмешиваться рисование. Почему же?

Да, в коричневом, что, собственно, выходит уже из цвета, нельзя изобразить красоту так, как в Марии; тут должно быть представлено нечто такое, что уже не совсем впадает в красоту. И оно должно быть прекрасным, благодаря тому, что проявляется нечто иное, чем то, что, собственно, прекрасно. Видите ли, если бы Мария сидела там, или, если бы Мария стояла среди этих Апостолов в том же цвете, то это было бы, собственно, оскорбительно. Это было бы ужасно оскорбительно. Я говорю сейчас только об этой картине, я не говорю, что везде, где Мария стоит на земле, это должно быть художественно оскорбительно, но в этой картине это было бы ударом по лицу для любого, кто смотрел бы на нее с художественной точки зрения, если бы Мария стояла там внизу. Почему? Видите ли, если бы она стояла там

внизу в тех же цветах, что и Апостолы, то надо было бы сказать, что Мария была изображена художником добродетельной. Именно так он представляет Апостолов. У нас не может быть никакого другого представления, кроме того, что Апостолы в своей добродетели смотрят вверх. Но мы не можем сказать этого о Марии. Для неё это настолько само собой разумеющееся, что мы не можем выражать её добродетель. Это было бы так же, как если бы мы захотели изобразить добродетельным Бога. Там, где есть нечто само собой разумеющееся, где есть нечто, что является самым бытием, это нельзя представлять во внешней видимости. Поэтому Мария должна воспарить, должна быть в регионе, где она возвышается над добродетелью, где в том, что тут является в цвете, о ней нельзя было сказать, что она добродетельна, как нельзя сказать о самом Боге, что он добродетелен. По крайней мере он может быть самой добродетелью. Но это уже абстрактное предложение, это уже переходит в философию. Это не имеет никакого отношения к искусству. Но с Апостолами внизу дело обстоит так, что мы должны сказать: Тут художнику удалось посредством самих красок представить в Апостолах добродетельных людей. Они добродетельны.

Попробуем теперь приблизиться к этой вещи через гений языка. Добродетель, что, собственно, означает, быть добродетельным? Быть добродетельным (Tugendhaft), значит быть способным (tauglich sein); поскольку добродетель связана со способностью. Быть к чему-то способным, значит быть зрелым для чего-то, обладать чем-то, быть способным на что-то, то есть, быть добродетельным. Но всё в конце концов, конечно, зависит от того, что имеется в виду под добродетельностью, как это, например, представил Гёте, говоря о тройственности: мудрость, видимость (Schein) и сила (Gewalt), то есть, добродетельность в этом смысле. Видимость = прекрасное, искусство. Мудрость = то, чем становится познание, бесформенное познание. Добродетель, сила = то, что действительно способно, что что-то может, чьё господство (Walten) что-то значит.

Видите ли, эта Троица так почиталась издревле. Я мог понять, когда много лет назад один человек сказал мне, что он устал от людей, говорящих об истине, красоте и добре, потому что каждый, кто хочет сказать где-нибудь фразу, идеалистическую фразу, говорит об истине, прекрасном и добре. Но можно указать на более древние времена, когда эти вещи переживались со всем человеческим участием, со всем человеческим душевным интересом. И потом, хотелось бы сказать, видно, но в манере прекрасного, художественного, в картине Тициана наверху - мудрость, но, опять же, не просто мудрость, а так, как она ещё кажется, видится, так, чтобы она ещё была художественной, что она (живо)писана. В середине красота, а внизу добродетель, то, что способно. Но теперь можно спросить о внутреннем существе, о значении способности, годности (Taugliche). Если заняться этими вещами, то через гений языка достигаешь глубины деятельности среди людей языковой души. Если подходить к делу только внешним образом, то кому-то может прийти в голову, что какой-то скрюченный человек был в церкви и слушал проповедь, где проповедник во внешней манере фраз объяснял своей пастве, как всё в мире хорошо, красиво и целесообразно. Этот скрюченный ожидал у дверей церкви и когда проповедник выходил, он спросил его: Вы сказали, что всё в мире по своей идее хорошо, я тоже хороший? Тогда священник сказал: Для скрюченного ты очень хорош! - Ну, да, не правда ли, если так внешне смотреть на вещи, то в глубину не проникнешь. И наш сегодняшний способ рассмотрения распространяется таким внешним образом на бесконечные области. Люди сегодня совершенно наполнены такими внешними характеристиками, а именно, такими внешними определениями, даже не зная, что они ходят по кругу со своими идеями.

В случае с добродетельностью речь идёт не о том, что мы способны вообще на что-то, а о том, что мы способны к чему-то духовному, что мы вставляем себя как человека в духовный мир. В правильном смысле добродетельный тот, кто является целостным человеком, благодаря тому, что он приводит к осуществлению духовного в себе, - не просто к проявлению, а к осуществлению через волю. Но тогда вы попадаете в регион, который, хотя и лежит в человеческом, которое входит также в религиозное, но который больше не лежит в области художественного, менее всего в области прекрасного. Всё в мире устроено полярно.

Поэтому, как раз, о картине Тициана можно сказать: Вверху, выше Марии, возникает опасность выйти из прекрасного. Тут картина у пропасти мудрости. Внизу - другая пропасть. Поскольку, как только мы представляем добродетельное, то, что человек посредством своей собственной мудрости должен осуществить из духовного, мы, в свою очередь, выходим из прекрасного, из художественного. Если попытаться написать собственно добродетельного человека, то мы сможем сделать это только посредством того, что мы как-то охарактеризуем добродетель во внешней видимости, скажем, в контрасте с пороком. Но художественное изображение добродетели, собственно, больше не проявляет искусство, в наше время это уже отход от художественного.

Но где же в наше время не выпадение из художественного, когда, я бы сказал, условия жизни передаются просто грубо-натуралистически, без действительной связи с духовным. Без этой связи с духовным нет искусства. Поэтому в наше время имеется это стремление в импрессионизме и экспрессионизме, снова вернуться к духовному. Даже если это во многом происходит неуклюже, даже если это во многом только начало, это все равно больше, чем то, что не художественно работает с моделью в грубо натуралистической манере. И если вы таким образом будете понимать понятие художественно-прекрасного, то вы сможете найти место, например, трагическому, вообще сможете уловить трагическое в его художественном вмешательстве в мир.

Человек, который ориентируется на свои мысли, ведёт свою жизнь интеллектуалистично, никогда не сможет стать трагичным. И человек, живущий полностью добродетельно, тоже, собственно, никогда не может стать трагичным. Трагическим может быть человек, который каким-то образом склонен к демоническому, то есть, к духовному. Какая-то личность, какой-то человек может стать трагическим, только если в нём каким-то образом в хорошем или плохом есть демоническое. Теперь мы стоим во времени становящегося свободным человека, где человек как демонический человек является, собственно, анахронизмом. В этом весь смысл пятой послеатлантической эпохи, что человек вырастает из демонического в свободного человека. Но при этом становлении человека свободным, так сказать, прекращается возможность трагического. Если вы возьмёте древние трагические фигуры, даже ещё большинство шекспировских трагических фигур, то вы будете иметь внутренне демоническое, ведущее к трагическому. Там, где человек представляет собой нечто демонически-духовное, где это демонически-духовное через него излучается, проявляется, где человек становится, как бы, медиумом демонического, - там было возможно трагическое. В этом смысле трагическое должно более или менее прекратиться, поскольку ставшее свободным человечество должно освободиться от демонического. Сегодня оно этого ещё не делает. Оно только по-настоящему впадает в это демоническое.

Но огромная задача времени, миссия времени состоит в том, чтобы люди выросли из демонического и вросли в свободу. Но если мы освободимся от внутренних демонов как тех фигур, которые делают нас трагическими личностями, нам будет тем труднее избавиться от внешне-демонического. Поскольку в тот момент, когда человек вступает во взаимоотношения с внешним миром, нечто демоническое начинает овладевать им, - это касается и современных людей. Наши мысли должны становиться всё более и более свободными. И когда, как я представил в своей «Философии свободы», мысли станут импульсами для воли, будет свободна и воля. Это тоже полярные противоположности, которые могут стать свободными, свободные мысли, свободная воля. Но между ними лежит прочее человеческое, связанное с кармой. И как демоническое когда-то вело к трагическому, точно так же, как раз, у современного человека, переживание кармы может вести к глубокому, наиболее внутреннему трагизму. Трагедия, однако, сможет расцвести только тогда, когда люди станут переживать карму. Пока мы остаёмся при наших мыслях, мы можем быть свободными. Когда мы облачаем мысли в слова, эти слова больше нам не принадлежат. Что может стать со словом, которое я высказал! Оно принимается другим. Тот окружает его другими эмоциями, другими ощущениями. Слово живёт дальше. Проходя через современных людей, слово становится силой, которая, однако, вышла из человека. Это его карма, посредством которой он связан с

миром, который, в свою очередь, может разрядиться на него. Тут уже через слово, которое проживает своё собственное бытие, поскольку не принадлежит нам, поскольку принадлежит гению языка, может прийти трагическое. Как раз, сегодня мы видим человечество, я бы сказал, повсюду, в предрасположенности к трагическим ситуациям из-за переоценки языка, переоценки слова. Народы делятся согласно языкам, хотят быть разделены согласно языкам. Это закладывает основу для колоссальной трагедии, которая обрушится на Землю уже в течение этого столетия. Это трагизм кармы. Если мы можем говорить об отжившем трагизме как о трагизме демонологии, то о трагизме будущего мы должны говорить как о трагизме кармы.

Искусствоечно, его формы изменяются. И если мы примем то, что повсюду через художественное есть связь с духовным, мы поймём, что это художественное всё же является чем-то таким, посредством чего человек, как созидая, так и наслаждаясь, помещает себя в духовный мир. Истинный художник может создать свою картину в одинокой пустыне. Ему всё равно, кто из земных людей смотрит на эту картину, смотрит ли на неё вообще кто-либо, поскольку он создал её в другом обществе, он создал её в духовно-божественном обществе. Боги смотрели из-за его плеча. Он творил в обществе богов. Какое дело истинному художнику до того, восхищается ли его картиной кто-нибудь из людей или нет? Поэтому художник может быть в полном одиночестве. Но, с другой стороны, нельзя быть художником, не выставляя собственное творение в мир, который он тогда также рассматривает согласно его духовности, так, чтобы в нём жить. Творение, которое человек помещает в мир, должно жить в духовности этого мира. Если эта духовная связь забывается, то меняется и искусство, но оно в большей или меньшей степени превращается в не-искусство.

Видите ли, художественное, собственно, можно создавать только тогда, когда произведение искусства находится в связи с миром. Древние художники, которые, например, писали свои картины на стенах церквей, осознавали это, поскольку тогда эти картины служили ориентирами для верующих. Художники тогда знали, что эти картины стоят в земной жизни, насколько эта земная жизнь пронизана духовным.

Вряд ли можно придумать что-то хуже, чем вместо этого творить для выставок. По сути, ведь, это самое страшное, пройти, например, через выставку картин или скульптур, где в беспорядке висит или стоит рядом всё возможное, не относящееся друг к другу, где, собственно, нет никакого смысла в том, чтобы одна вещь находилась рядом с другой. В ходе того, что живопись совершила переход от живописи для церкви к картинам для дома, уже здесь, я бы сказал, она теряет свой настоящий смысл. Когда пишешь картину в раме, можно хотя бы представить, что смотришь в окно, и то, что видишь, - снаружи, но это ещё ничего. Но писать картины специально для выставок! Об этом и сказать нечего. Не правда ли, время, которое вообще видит какой-то смысл в выставках, потеряло связь с искусством. И вы видите, что должно случиться с духовной культурой, чтобы снова найти путь назад к духовно-художественному. Выставки, например, надо, безусловно, преодолеть. Конечно, у некоторых художников есть отвращение в отношении выставок, но мы живём сегодня во времена, когда отдельный человек мало чего может достичь, если его суждение не погружено в мировоззрение, которое, в свою очередь, пронизывает людей в их свободе, в полной свободе, как когда-то, в не свободные времена, мировоззрения пронизывали людей и вели к тому, что возникали действительные культуры, тогда как сегодня у нас нет действительных культур.

Однако, над развитием действительных культур, а вместе с тем также над развитием действительно художественного, должно работать духовное мировоззрение, проявлять к этому высочайший интерес.

Антропософия и искусство

Антропософия и поэзия

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ

Христиания (Осло), 18 мая 1923 года

В рамках антропософского мировоззрения необходимо постоянно подчёркивать то, что посредством него возникает сознание единого источника искусства, религии и науки. В рамках этого антропософского мировоззрения часто подчёркивается, что в древние времена человеческого развития отдельных религии, искусства и науки вовсе не было, а было только единство всех трёх. Это единство всех трёх практиковалось в мистериях. Мистерии были, собственно, объединением того, что сегодня называется школой, церковью и институтом искусств. Поскольку то, что предлагалось в мистериях, не говорилось односторонним образом посредством слова. Слово, когда его произносил инициированный в виде слова познания, воспринималось как некое откровение самого духа, и сопровождалось демонстрацией культовых действий, обрядов освящения, которые в мощных образах раскрывали слушателям и зрителям то, что инициированный хотел провозгласить этим словом.

Таким образом, наряду с тем, что провозглашалось посредством земных знаний, стояло развитие религиозных культовых действий, через которые, отражалось в образе перед глазами слушателей и зрителей то, о чём догадывались и что, возможно, также видели как события, факты сверхчувственных миров. Религия и познание действовали как единое целое. Но в это представление, в это образное представление сверхчувственного, были привнесены красота, художественное, так что культовое действие и культовый образ были одновременно художественным выражением, художественным откровением. Человек ощущал в мистериях художественно-прекрасное. Его воля стимулировалась религиозными импульсами, которые давались в культовых действиях, и он становился внутренне просветлённым словом, которое сопровождало прекрасное, художественное культовое действие. Он становился внутренне просветлённым для познания. Сознание этого, я бы сказал, братского единства религии, науки и искусства должно быть в каждом истинном антропософском рассмотрении мира и исследовании мира всегда. И это получается не просто художественно, а получается само собой разумеющимся естественным образом.

Когда предаются познанию в смысле сегодняшней интеллектуально-материалистической науки, пытаются охватить мир мыслями познавательным образом. В конце концов человек имеет сумму мыслей, которая репрезентирует природные явления, существа природы в форме мыслей, представлений. Он высказывает природные законы мыслями. Но, как раз, во время последнего, собственно интеллектуально-материалистического периода возникла та особенность, что познание стало внутренне более или менее отчуждено от художественного восприятия. Когда человек сегодня предаётся обычной науке, он отдаётся мёртвым мыслям, и он также ищет эти мёртвые мысли в природных явлениях. Всё то, что мы высказываем в виде естественной истории и что мы сегодня с гордостью называем нашей наукой, - это мёртвые мысли, это мысли, которые являются трупами того, чем была наша душа до того, как она из сверхземного бытия спустилась в чувственное.

Видите ли, мои многоуважаемые присутствующие, когда мы видим человеческий труп, мы знаем из его формы, что он не мог принять такую форму посредством просто законов природы, как мы их знаем, а мы знаем сначала, что он умер. Сначала он был живым, а затем умер и таким образом стал трупом. Действительно познающий знает, что его мысли, которые находятся в нём, - это труп того живого душевного существа, в котором он жил до того, как спустился на Землю. Наши земные мысли - это труп нашей доземной духовной жизни. Это

обуславливает абстрактность мыслей, - то, что они, как раз, труп. И в процессе того, что в последние столетия эти абстрактные мысли становятся всё более и более предпочтительными, - они внедрились и в практическую жизнь, - люди всё больше уподобились своим абстрактным мыслям. В особенности уподобились им научно образованные люди во всей своей внутренней жизни, как раз, в высшей духовной жизни. Но это отчуждает от искусства. Чем больше человек погружается в чисто абстрактные мысли, тем больше он отчуждается от искусства, поскольку искусство хочет живого, а мысли - мертвы.

Противоположное состояние наступает для души тогда, когда человек действительно углубляется в познание, которое является антропософским. В то время как абстрактное интеллектуальное понимание через некоторое время приводит к потребности всё познавать логически и даже само художественное объяснять логически, антропософское познание в определённый момент порождает потребность в искусстве. Поскольку это антропософское познание, если оно настоящее, в определённый момент приводит к тому, что человек говорит себе: Да, то, что ты охватываешь своими мыслями, - это совершенно не вся живая действительность; тебе нужно что-то ещё. - Таким образом, поскольку вся духовная жизнь при антропософском познании остается живой, не умерщвлённой мёртвыми мыслями, возникает потребность воспринимать и переживать мир художественно. Когда живут в абстрактных, мёртвых мыслях, искусство становится, своего рода, роскошью, которой люди окружают себя, создавая её из своих иллюзий и снов как дополнение к жизни. Когда человек познаёт антропософски, он в определённый момент говорит себе: «Ах, твои мысли - это совсем не образы живой действительности; твои мысли подобны жестам. Своими мыслями ты только указываешь на живую действительность. Твои мысли - мёртвые жесты. - И в определённый момент ощущаешь, теперь надо начать действовать художественно, иначе нет никакой действительности. Таким образом антропософ в определённой точке своего познания чувствует, что должен перейти к искусству. И тогда он по-настоящему осознаёт, что невозможно полностью постичь содержание мира в рамках идей, и что к познанию мира надо добавить художественное.

Антропософия является для души действительно образцом как для художественного восприятия, так и для художественного творчества. Абстрактные мысли убивают художественную фантазию. Человек становится всё более логичным, тем самым убивая художественную фантазию, а затем начинает комментировать произведения искусства. Это ужасное явление, произошедшее в материалистическую эпоху, что учёные стали делать комментарии и научные объяснения к произведениям искусства. Эти учёные объяснения, эти комментарии к «Фаусту», комментарии к «Гамлету», эти учёные описания искусства Леонардо, Рафаэля и Микеланджело, - всё это гробы, могилы мертвецов для истинного художественного восприятия. В них убивается всё то, что является живым искусством. И когда вы берёте в руки какой-то комментарий к Фаусту, у вас, собственно, возникает чувство, что вы сейчас берёте в руки труп «Фауста», или, в случае с комментарием к «Гамлету», труп «Гамлета», поскольку абстрактные мысли убили это произведение искусства.

С антропософским познанием человек пытается, исходя из живого духа, приблизиться к тому, что представляет собой произведение искусства, как я это сделал для «Сказки о зелёной змее и прекрасной лилии» Гёте, где я написал не комментарий, а живое введение в непосредственно живое. В нехудожественное время возникло множество эстетик и учёных рассматриваний искусства. Эти эстетики являются, собственно, чем-то нехудожественным. Но когда всё это высказывается, - это осознаётся, - тогда по-настоящему учёные люди в свою очередь могут сказать: Да, но художественное постижение мира уводит от реальности; это не научно, постигать мир художественно. И тогда настоящие учёные заявляют: нужно подавлять фантазию, нужно выключить имagination, если хочешь постичь действительность, и нужно ограничиваться лишь логикой. - Да, это нельзя декламировать, это можно требовать. Но подумайте только, если действительность, если сама природа - художник, то бесполезно тогда, требовать от людей, всегда всё понимать только логически. Тогда невозможно постичь

природу с помощью просто логических понятий, если сама природа - художник. А природа есть художник. Это открывается, как раз, посредством антропософского познания в определённой точке этого познания. Нужно прекратить жить в идеях. Нужно начать даже думать в образах, чтобы быть в состоянии постичь природу, а особенно самое высшее в природе, физического человека в его формах. Никакая анатомия, никакая физиология не сможет постичь физического человека в его формах. Это может сделать только окрылённое художественным восприятием живое познание.

И поэтому вполне естественно, что это познание перетекло в художественное творчество, когда, например, возникла идея построить Гётеанум. Тут надо было то, что антропософия иначе породила бы в виде идей, выразить в художественных формах. Это было то же самое, только раскрытое по-другому. Но именно таким образом искусство, истинное искусство, развивалось в мире всегда. И Гёте, который был способен воспринимать действительно художественно, произнес прекрасные слова: Искусство - это манифестация тайных законов природы, которые никогда бы не раскрылись без него. - Он ощутил то, что должна ощутить, как раз, антропософия. Когда человек прорабатывается к познавательному пониманию мира, тогда возникает эта живая потребность, теперь не просто формировать идеи, а формировать художественно пластически, живописным образом, музыкально или поэтически. Тут, правда, иногда случается - простите меня за такое резкое слово - нечто по-настоящему ужасное. Пытаются, например, - как это делал я сам, - то, что нельзя высказать в идеях о существовании человека, передать в «Мистериальных драмах», как я это сделал в своих четырёх мистериальных драмах. Тогда находятся доброжелательные, но не полностью понявшие эти драмы люди, которые объясняют затем эти мистериальные драмы в идеях, пишут также, своего рода, комментарий к этому. Да, когда это происходит, это что-то ужасное, но это происходит, как раз, потому, что даже в антропософское движение часто вносится умерщвляющее абстрактных мыслей. В действительности внутри антропософского движения должно происходить непрерывное оживление абстрактных мыслей. Тогда это приводит к тому, что то, что больше нельзя пережить в мыслях, можно воспринимать посредством живых фигур, как они выступают в драме, иметь их перед собой, смотреть на них и действительно позволять этим фигурам драмы воздействовать на вас, а не объяснять их абстрактным образом. Настоящая антропософия в определённой точке приводит к истинному искусству, поскольку настоящая антропософия действует не умерщвляющим мысленным образом, а инспирируя и приводя художественный источник в человеческой душе (Gemüte) в состояние бурления.

Тогда человек не пытается формировать идеи символически или даже воссоздавать их аллегорически, а он пытается позволить всем идеям притекать к определённой точке и следовать чисто художественной форме. Так Гётеанум как архитектура возник, если можно так резко выразиться, совершенно безыдейно, просто из ощущения формы, но из ощущения, исходя из духа. И так надо и смотреть на Гётеанум, а не объяснять. Когда мне выпадала честь сопровождать гостей, пришедших в Гётеанум, я обычно предварял это сопровождение следующими словами: Конечно, вы пришли для того, чтобы я теперь мог объяснить вам этот Гётеанум, пока вас сопровождаю, но для меня это, собственно, нечто ужасно несимпатичное. Пока я буду вести вас, мне придётся предпринимать в ближайшие полчаса нечто по-настоящему несимпатичное, потому что Гётеанум здесь для того, чтобы на него смотреть, а не объяснять. - Это то, что я всегда подчеркивал, поскольку то, что там было, должно было жить в образе, а не в абстрактных, убивающих мыслях. Конечно, нужно было объяснять, но я старался давать объяснения так, чтобы они не были собственно абстрактными объяснениями, а чтобы эта экскурсия оказывала помощь, я бы сказал, в ощущении через формы, через образы, через цвета. Можно быть духовным не только в словах, но и формах, цветах, звуках и так далее. Только посредством этого переживается действительно художественное. Ведь, художественное - это всегда явление сверхчувственного в нашем чувственном мире. И мы можем осознать это во всех искусствах, когда эти искусства доступны нам в тех формах, в которых они действительно исходят из человеческой природы.

Возьмём вначале то искусство, которое больше всего сегодня служит внешней целесообразности, возьмём архитектуру.

Чтобы действительно чувствами понять архитектуру в её формах, надо художественно почувствовать самого человека, человеческую форму. И когда художественно чувствуешь человеческую форму, то в этом чувстве выступает также сильное ощущение того, что человек, собственно, покинул миры, которым он принадлежит. Когда я смотрю на медведя с его мехом, у меня возникает ощущение, что Вселенная его щедро одарила, поскольку она одела его в меха. И я ощущаю целое, когда воспринимаю медведя с его мехом или собаку с её мехом; я ощущаю нечто целое. Если я смотрю художественно на человека, то у этого человека мне что-то не хватает, если я смотрю на него только чувственно. Он не получил от универсума то, что имеют медведь или собака в своей шкуре, в своём мехе. Человек стоит тут в отношении своего чувственно воспринимаемого вида, как бы, голым в мире. Возникает потребность, вокруг него чисто в художественном восприятии, вместо физического иметь нечто образно духовное, его окружающее.

Сегодня это чисто художественное восприятие в архитектуре несколько прикрито, присутствует не ясно. Но возьмём ту исходную точку архитектуры, где архитектура достигла своих высот прежде всего, благодаря тому, что она создала покров для ушедших людей, для мёртвых. Взглянем на то, как в местах погребения были воздвигнуты памятники, склепы, насколько полны смысла они были. Когда человек покидал свою земную темницу, своё физическое тело, и становился голой душой, то для первобытного инстинктивного ясновидения этой голой душе не позволялось выходить в космическое пространство без того, чтобы её облачили в те формы, которыми она хочет быть принята. Нельзя же, - как говорили - просто выпустить душу в хаотичные потоки воздуха, в хаотично действующие друг на друга погодные условия. Это разорвало бы душу. Когда душа покинула тело, она хочет распространиться в мире посредством регулярных пространственных форм. Её облачают в погребальную архитектуру, поскольку там она ориентируется. Она не ориентируется в погодных бурях, в потоках ветра, с которыми она сталкивается, но она ориентируется в художественных формах, которые создаёт архитектор в виде склепа над местом погребения. Тогда для души образуются пути наружу, в мировые дали. Это данный душе из сверхчувственного покров, окружение, когда человек получает свою оболочку не так, как животное или растение через чувственно природные элементы.

Таким образом, я хотел бы сказать: Архитектура первоначально выражает способ, как человек хочет быть принятым далями космоса. - Если я нахожусь в доме, то таким должно быть и художественное восприятие. Я вижу поверхности, я вижу линии. Для чего они здесь? Для того, чтобы показать мне, что моя душа хочет смотреть в дали пространства в направлении этих линий. Но так душа хочет быть также защищённой от устремляющегося сюда света. И если рассматривать связь души с универсумом, с пространственным универсумом вокруг нас, то можно научиться понимать, как этот пространственный универсум правильным образом принимает человеческую душу, и тогда получается художественная форма архитектуры.

Но у архитектуры есть и художественный аналог. Человек, когда он выходит из мира, покидает своё физическое тело. Как душа он расширяется в пространственную форму. Всё архитектурное хочет проявить это отношение человека к видимому мировому пространству, к видимому космосу. Когда человек посредством рождения вступает в физическое бытие, он бессознательно имеет воспоминание о своём доземном бытии. Затем он погружается со своей душой в физическое тело. В сознании сегодняшнего человека нет ничего об этом погружении. Но в бессознательном, в глубине души, а именно там, где это ощущение становится наивно художественным восприятием, душа, погружаясь в тело, знает, что до этого, до того, как погрузиться в тело, она была другой. И тогда она не хочет быть такой, какой она является в теле, тогда она хочет быть такой, какой она была до погружения в тело.

Такое восприятие странным образом обнаруживается у примитивных людей. Они чувствуют художественно то, какими они, собственно, хотят быть в теле, и начинают себя

сначала украшать, а затем одевать. Цвета одеяния присутствуют потому, что человек хочет вынести своё душевное в свою телесность. Его телесности, в которую он погружается, ему не достаточно, он хочет стоять в мире в красках так, как он себя чувствует душевно. Если в художественном смысле взглянуть, как раз, на красочное одеяние примитивных людей, видно вырастание души в пространство так же, как видно вырастание души в пространство в архитектурных формах. Когда душа хочет раствориться в мировых далях, она следует архитектурным формам. Когда душа из глубочайшего внутреннего центра хочет раскрыться пространственно, тогда она развивает искусство одежды.

Это искусство одежды входит затем в прочую художественную жизнь. И это не всё равно, что в те времена, когда человек воспринимал гораздо более художественно, чем сегодня, картины художника, скажем, итальянского Возрождения выглядели таким образом, что Магдалина всегда имела совершенно специфическое, отличное от одежды Марии, платье. Сравните жёлтое, которое очень часто встречается в одежде Магдалины, с сочетанием синего и красного в одежде Марии, и вы увидите все душевные различия в том, как ещё полностью погруженный в художественный элемент художник, создаёт одежду, исходя из души, также ещё и в живописи.

Мы, предпочитающие одеваться в серое, тоже представляем во внешнем мире, как раз, просто ставшее мёртвым отражение своей души. В наше время мы не только мыслим абстрактно, но и одеваемся абстрактно. И - я могу заметить это только в скобках, - когда мы одеваемся не абстрактно, тогда, как раз, выбором цветов мы часто демонстрируем, насколько мало мы ещё имеем от того живого мышления, которые переживали до спуска на Землю. Когда мы начинаем сегодня одеваться не абстрактно, мы начинаем одеваться безвкусно. Нам должно быть ясно, что именно художественный элемент нуждается в улучшении всей нашей цивилизации, что человек должен вновь быть поставлен в мир живым, художественным образом. Но тогда надо также научиться всё существо мира и мировую жизнь видеть, в свою очередь, художественно. В исследовательских институтах надо не только устанавливать известный аппарат, похожий на виселицу, чтобы устанавливать угол наклона лица и как можно более абстрактно измерять расовые характеристики, а надо уметь с качественным углублением в человеческое существо, я бы сказал, ощущающим образом познавать форму.

Тогда можно будет удивительным образом узнать в выпуклости лба на человеческой голове, в выпуклости верхней части головы, не просто аллегорически сравнительно, но совершенно внутренне реально, копию над нами - даже если его там и нет, но он изгибается динамично, мощно, - небесного свода. Эта копия всей вселенной образует лоб и верхнюю часть головы, и это копия того, что мы проделываем, кружа вокруг Солнца, совершая с нашей планетой движение в горизонтальной плоскости вокруг этой звезды, участвуя в этом космическом движении, - и это художественно воспринимается в строении носа и глаз. Представьте себе: покой неба неподвижных звёзд в покоящемся своде лба и верхней части головы, движение кружения в космосе в подвижном взгляде глаза, во всём том, что внутренне переживается посредством носа и обоняния. И если мы действительно художественно будем изучать рот и подбородок, то мы получим в них отражение того, что вводит нас глубоко в само человеческое внутреннее. Рот с подбородком - это весь человек, как он душевно живёт в своём теле. Весь мир здесь в художественном. Во лбу и своде верхней части головы - покоящийся свод универсума; в глазах и носе, и верхней губе - движение через вселенную; во рту и подбородке - покой в себе самом.

Это теперь, не в абстрактных мыслях, а живо воспринимаемое в образе, вовсе не хочет оставаться в голове. Если действительно ощутить то, что я только что описал в отношении человеческой головы, то начинаешь чувствовать: ты, ведь, и так был терпимо умным человеком, у тебя были такие прекрасные идеи. Теперь, вдруг, твоя голова пуста. Ты при этом совершенно не можешь думать. Ты совершенно отчетливо чувствуешь свой лоб, свод головы, глаза, нос, верхнюю губу, рот, нижнюю губу. Но думать ты больше не можешь. Мысли покидают тебя. - И начинает пробуждаться остальной человек, а именно, руки и пальцы,

которые начинают становиться инструментами мысли, только там мысли живут в формах. И становишься пластиком, скульптором.

Только если хочешь стать скульптором, голова должна прекратить думать. Это самое ужасное, когда человек как скульптор думает головой. Это бессмыслица. Этого не может быть. Тут голова должна быть в покое, должна быть пуста, а руки и кисти должны начать строить, создавать формы, копировать мир. Особенно, когда хочешь формировать образ человека, эта человеческая форма должна истекать из собственных пальцев. Тут начинаешь также чувствовать, почему греки, имеющие очень художественное чувство, так странно сделали Афине верхнюю часть головы, даже надели на неё шлем, который образует часть головы, чтобы прочувствовать формирующее покоящегося пространства, мирового пространства. Это греки выразили ещё в покрытии головы.



И когда видишь это своеобразное изображение форм носа, как они примыкают ко лбу, особенно в греческих профилях, в этом чувствуется, как грек чувствовал переход, движение и как он через строение носа выражал участие в движении мира.

О, это прекрасно в художественном представлении греческой головы чувствовать, как этот грек стал пластиком, скульптором. И, видите ли, именно духовное чувство и духовное видение мира, - отнюдь не умственное мышление - ведёт к искусству и возбуждается, как раз антропософским воззрением, поскольку тут в определённом пункте приходишь к тому, что говоришь себе: Тут в мире нечто такое, что ты не можешь постичь своими мыслями, ты должен начать становиться художником, чтобы вообще проникнуть в это. - И тогда материалистически-интеллектуальная учёность предстает, как человек, который внешним образом ходит вокруг вещей и всегда описывает их логически, но все же ходит вокруг только внешне, тогда как антропософское познание повсюду требует погружения в сами вещи, воссоздание того, что создано космосом, в живой формирующей силе.

Так постепенно становится ясно: Если ты как антропософ приходишь к правильному пониманию физического тела, которое выпадает из космических пространственных форм и становится трупом, если ты приходишь к пониманию того, как душа, покинув физическое тело, хочет быть принятой пространственными формами, то ты становишься архитектором. Если ты поймёшь, чего хочет душа, желая поместить себя в пространство с бессознательными воспоминаниями доземного бытия, то ты - простите меня за то, что я использую это выражение, оно уже не очень распространено в наше время, поскольку человек совершенно отошёл от таких вещей, и, утерав сознание доземного бытия, потерял также и тот импульс, на который я указывал, - становишься художником по одежде. Это другой полюс архитектурного.

И человек становится пластиком, когда он действительно понимает человеческую форму, то, как она выделяется, формируется из мира. Если он научится понимать физическое тело со всех сторон, он становится в художественном аспекте архитектором. Если он познаёт эфирное тело - или тело образующих сил, как я называю его в антропософии, в его

внутренней живости, в его действительной жизни и функционировании, как это эфирное тело делает сводчатым лоб, формирует нос, как оно позволяет отступить рту, - поскольку всё это образующие силы, - тогда из действительного понимания этого эфирного тела он становится пластиком, скульптором. Скульптор не делает ничего иного, как воссоздаёт форму эфирного тела.

Если взглянуть на духовное во всей его жизни, то многообразный, красочный мир красок становится целостным миром. Тут постепенно человек интегрируется в то, что я бы назвал астральным постижением, пониманием мира. То, что проявляется в цвете, повсюду становится проявлением душевного в мире. Посмотрим на растение, как оно зеленеет. Когда растение зеленеет, мы не можем рассматривать зелёный цвет просто как нечто субъективное и в растении представлять себе вибрации, как это делает физик. Растение для нас пропадает, когда мы представляем себе эти вибрации в деревьях, которые, как предполагается, производят цвета. Это абстракции. В действительности мы не можем живо представить себе растения без зелёного, если мы их представляем себе живыми. Растение выделяет зелёное из самого себя. Хорошо, но как? В растении интегрированы мёртвые вещества. Но эти мёртвые земные вещества полностью оживлены. В растении есть железо, углерод, какие-то кремневые кислоты и так далее, в растении есть всевозможные земные вещества, которые мы находим также и в минеральном царстве. Всё это в растении, однако, перемешано и оживлено. И, глядя на то, как жизнь проникает в мёртвое, через мёртвое создаётся образ, а именно, образ растения, мы воспринимаем зелёное как мёртвый образ жизни. Мы повсюду смотрим на наше зелёное окружение. Мы знаем, что в растениях живут вещества Земли, мёртвые вещества Земли. Саму жизнь мы не воспринимаем. Мы воспринимаем растения, благодаря тому, что растения содержат в себе мёртвые вещества. Но, благодаря этому, они зелёные. Зелёное - это мёртвый образ жизни, который царит на Земле. Теперь взглянем на зелёное, имея в этом зелёном, как бы, своего рода, мировое слово, которое говорит нам, как в растении существует жизнь.

А затем взглянем на человека. Когда мы смотрим на природу, мы видим цвет, наиболее похожий на цвет здорового человека, в свежем цвете персика весной. Но никакого другого человеческого цвета, сходного с инкарнатом, в природе снаружи нет. Но мы также чувствуем, что в этом персиковом инкарнате выражается внутреннее здоровое человека. В инкарнате мы учимся постигать живое, наделённое душой здоровье человека. И мы чувствуем, что когда инкарнат спускается до зелёного, тогда человек болен; тогда душа не может найти правильный подход к физическому телу. Напротив, когда душа эгоистичным образом слишком сильно занята физическим телом, например, у скупца, человек становится бледным. Или, например, при страхе, душа слишком сильно занята физическим телом; тогда человек становится бледным, беловатым. Между беловатым и зеленоватым лежит здоровый, цвет жизни инкарната с оттенком цвета персикового цветка. И тогда мы чувствуем, - так же, как мы чувствуем зелёное растения как мёртвый образ жизни, - в инкарнате, в своеобразном цвете цветка персика здорового человека, живой образ души. Видите, теперь мир становится в цвете живым. Живое, посредством мёртвого, формируется в образ зелёного. Душевное формирует человеческую кожу в образ цвета персикового цветка, в инкарнат.

Смотрим дальше. Солнце мы воспринимаем беловатым. Беловатое мы ощущаем близко родственным свету. Когда мы просыпаемся ночью в чёрной темноте, мы чувствуем, что это не соответствующее нам человеческое окружение, где мы полностью можем чувствовать своё Я. Нам нужен свет между нами и окружающими предметами, чтобы быть способными полностью чувствовать своё Я. Нам, как бы, необходим свет между нами и стеной, чтобы эта стена могла на нас действовать из удаления. Тогда зажигается наше чувство Я. Когда мы пробуждаемся в свете, то есть, в родственном белому, тогда мы воспринимаем наше Я. Когда мы пробуждаемся в темноте, то есть, в родственном чёрному, мы чувствуем себя чужими в этом мире. Я говорю: свет. Я мог бы взять также и другие чувственные восприятия. И вы обнаружите некое кажущееся противоречие, поскольку рождённый слепым никогда не видит свет. Но речь идёт не о том, видит ли человек этот свет непосредственно, а о том, как он

(человек) организован. Человек, даже если он и слепорождённый, организован для света, и препятствия для Я-энергии, которые есть у слепого, есть у него из-за отсутствия света. Белое родственно свету. Если мы чувствуем белое, то есть, подобное свету в том смысле, что мы воспринимаем, как Я зажигается в пространстве на белом до своей внутренней силы, то мы можем сказать, оживляя теперь мысли, не абстрактно: Белое есть душевное проявление духа. - Поэтому мы также чувствуем повсюду, где сталкиваемся на картинах с белым: Да, тут имеется в виду дух.

Возьмём, напротив, чёрное. Когда мы видим чёрное, если мы где-то используем чёрное, то его легче всего можно использовать доля духовного образа мёртвого, как мы сами себя убиваем, чувствуем себя ограниченными, когда позволяем нашему духу оказываться при пробуждении в чёрной тьме. Таким образом, чёрное можно чувствовать как духовный образ мёртвого.

Представьте себе теперь, как можно жить в цветах. Человек переживает мир как цвет и свет, когда переживает зелёное как мёртвый образ жизни; цветки персика и человеческий инкарнат - как живой образ души; белое - как душевный образ духа; чёрное - как духовный образ мёртвого. Я действительно прихожу к некому заключению, когда это говорю. Поскольку, обратите внимание на то, как я описывал: Зелёное = мёртвому образу живого. Я остановился на живом. Цветок персика и инкарнат = живой образ души. Я остановился на душе. Белое = душевный образ духа. Я остановился на душе и поднимаюсь к духу. Чёрное = духовный образ мёртвого. Я остановился на духовном, поднимаюсь к мёртвому, но снова возвращаюсь, когда зелёное было мёртвым образом живого. Я снова вернулся к мёртвому. Я замкнул круг. Если бы я мог изобразить это для вас на доске, я бы изобразил это а схеме, и вы бы увидели, что, посредством этого, это живое бытие в цветном - в следующей лекции мы поговорим также о синем - становится действительно художественным после-переживанием астрального в мире.

Переживая этот художественный опыт, когда смерть, жизнь, душа и дух предстают перед вами, словно в колесе жизни, когда от мёртвого возвращаются к мёртвому через жизнь души и духа, когда смерть, жизнь, душа и дух предстают перед вами через свет и цвет, как я только что описал, тогда вы знаете, что с этим вы не можете оставаться в рамках пространства, вы должны покинуть пространство, перейти из пространства в плоскость. Там, на плоскости, вы должны разгадать загадку пространства, вы теряете пространственное представление. Как человек как скульптор утрачивает головное мышление, так теперь он теряет представление о пространстве. Всё устремляется для него к свету и цвету, он становится художником. Источник живописного открывается посредством такого воззрения сам по себе. Человек испытывает огромную внутреннюю радость, нанося тот или иной цвет, помещая рядом другой цвет, поскольку цвета тогда становятся живым откровением живого, мёртвого, духовного, душевного. Таким образом, преодолевая мёртвые мысли, он действительно достигает точки, где он ощущает непосредственное стремление больше не говорить словами, не думать идеями, а также больше не образовывать формы, а передавать в цвете и свете жизнь и смерть, дух и душу, как они возникают и живут в мире.

Видите ли, таким образом художественное творчество действительно внутренне стимулируется тем, что представляет собой антропософское познание, поскольку оно возвращает нас к жизни, а не отнимает её, как абстрактное, идеалистически-эмпирическое познание. Но почувствуйте, как при этом мы ещё остаёмся пока вне человека. Мы дошли у человека до поверхности, к его здоровому цвету, к персиковому цвету, или, если он слишком сильно посылает в физическое тело дух, - к бледности, белизне, или, если он не может наполнить своей душой физическое тело, то есть, нездоров, - к зеленоватости, но мы всё ещё остаёмся на поверхности человека.

Если мы теперь перейдём ко внутреннему миру человека, мы достигнем того, что в человеке внутренне противостоит внешнему мироустройству. Мы достигаем той чудесной гармонии ритма дыхания и ритма крови. Ритм дыхания передаётся нервным импульсам человека. Видите ли, это нечто такое, о чём физиология знает очень мало, что ритм дыхания

у нормального человека, - восемнадцать вдохов в минуту, - передаётся нервной системе. Он тонко-духовно содержится в нервной системе. Ритм крови приходит из системы обмена веществ. У нормального здорового человека он в четыре раза выше ритма дыхания. Четыре удара пульса соответствуют одному ритму дыхания = 72 удара пульса в минуту. Видите ли, дело обстоит так, что то, что живёт в крови, - а в крови живёт то, что соответствует Я, что соответствует Солнцу в человеке, - воздействует на дыхательную систему и, тем самым, на нервную систему.

Если вы каким-то образом погружаетесь в человека, например, в глаз, то там в глазу выходят кровеносные сосуды, они выходят так, что становятся необычайно тонкими. Пульсация крови встречается там с нервными потоками зрительного нерва, которые распространяются в глазу. Это чудесный художественный процесс, разыгрывающийся в кровообращении, которое воздействует на зрительный нерв. Зрительный нерв движется медленнее, в четыре раза медленнее, - это чудесный художественный процесс между кровообращением и зрительным нервом.

Но подойдём ко всему человеку, взглянем на его спинной мозг, на нервы, расходящиеся во все стороны, проследим вены, кровеносные сосуды, - происходит внутреннее воздействие всей кровеносной системы, которая, собственно, заложена в человеке Солнцем, на нервную систему, которая дарована человеку Землёй. Это греки воспринимали на свой лад художественным образом. У них было в человеке то, что соответствует Солнцу, воздействие крови на нервную систему, и когда они смотрели на бога Аполлона и на столб спинного мозга с чудесным образом выходящих из него струнами, они видели как это подобное Солнцу играет на лире, которая называлась лирой Аполлона.

Как с архитектурным, скульптурным, одежно-художественным, живописным мы сталкиваемся, когда подходим к человеку из внешнего мира, так с музыкальным, ритмическим, тактовым, мы сталкиваемся, когда подходим к внутреннему человеку, и следуем за чудесным художественным творчеством и деятельностью, которые разыгрываются между кровеносной и нервной системами.

По сравнению со всей внешней музыкой, музыка, которая исполняется в человеческом организме между кровяной системой и нервной системой, является чем-то гораздо более возвышенным. И когда музыкальное переходит в поэтическое, мы чувствуем, как в слове эта внутренняя музыка, которая звучит между кровью и нервами, высвобождается наружу. И тогда, например, в гексаметре, в греческом стихе, состоящем из трёх долгих слогов и цезуры, мы чувствуем, как дыхание проходит половину гексаметра, пока не достигнет цезуры (паузы), принимает в себя эту цезуру, и как кровь играет воздействует на дыхание, вставляя четыре слога. Удары пульса вкладывают четыре слога в дыхание; тут у вас половина гексаметра. И если мы правильно скандируем половину гексаметра, то, как раз, в этом скандировании гексаметра мы даём меру, с которой наша кровь ударяет в нашу нервную систему.

Когда мы начинаем декламировать и рецитировать, мы стремимся разгадать во вне внутреннего божественного художника в человеке. Подробнее я хотел бы обсудить это на следующей лекции. Но вы видите, когда мы извне - из архитектуры, скульптуры и живописи - проникаем во внутреннее человека и достигаем музыкально-поэтично-художественного, тогда повсюду живое понимание мира и человека переходит в художественное восприятие и в побуждение к художественному творчеству.

Когда человек тогда чувствует, ты спущен в мир и не исполняешь в рамках этого земного того, что заложено в этом праяобразе, - твой праяобраз получен, собственно, на небесах, - тогда, если это ощущается художественно, возникает потребность в создании также внешней копии этого праяобраза. Видите ли, тогда сам человек становится инструментом, который приводит к выражению отношение человека к миру через самого себя. Человек становится эвритмистом. Эвритмист, по сути, говорит: Всё, для чего я здесь, на Земле использую движения человеческих конечностей, не полностью соответствует движущемуся праяобразу человека. Мне нужен идеальный праяобраз человека, но вначале я должен научиться

вписывать себя в движения этого идеального человеческого пробраза. Это движение, которым человек, как бы, и пространственно хочет подражать движениям своего небесного пробраза, находит своё выражение в эвритмии. Поэтому эвритмия не может быть ни просто искусством жестов, ни просто танцем. Она стоит посередине между танцем и искусством жеста, мимическим искусством. Мимическое искусство существует, как бы, только для поддержки сказанного слова. Когда человек должен в какой-либо связи выразить что-то такое, для чего ему недостаточно слов, тогда он поддерживает слова жестами, тогда присоединяется мимическое искусство, которое выражает то, для чего не хватает просто слов. Поэтому мимическое искусство - это некий поясняющий жест.

Искусство танца выступает тогда, когда слово вообще уже больше не входит в рассмотрение, когда воля проявляется так сильно, что душа выходит из самой себя и следует своему телу, которое диктует ей движения. Это необузданный жест (*ausschweifende*), искусство танца.

Таким образом, мы можем сказать: Мимика, мимическое искусство = поясняющий жест; искусство танца = необузданный жест. Посередине между ними стоит действительный язык эвритмии, который является ни поясняющим жестом, ни безудержным жестом, а является выразительным жестом, как само слово является выразительным жестом, поскольку слово — это, ведь, лишь воздушный жест. Когда мы формируем слово, мы выпрессовываем воздух в определённом жесте. Тот, кто чувственно-сверхчувственно может видеть то, что при этом формируется, выходя из рта человека, видит в воздухе жесты, которые тогда делаются, - это слова. Если формировать согласно этим словам, получается эвритмия, которая является наполненным выражением видимым жестом, так же, как воздушный жест в речи является невидимым жестом, в который входит мысль. Внутри жеста создаются волны, которые позволяют всё слышать. Эвритмия - это преобразование воздушных жестов в видимые жесты конечностей, выразительные жесты.

Но об этих вещах, в дополнение к теме «Антропософия и искусство», я всё же должен буду говорить в следующей лекции об «Антропософии и поэзии». Всё это можно затронуть, если говорить об антропософии и поэзии специально. Сегодня моя главная цель заключалась в том, чтобы показать, что антропософское познание, в отличие от интеллектуалистически-материалистического, не убивает человека мыслями, превращая его в комментатора искусства и, тем самым, хороня это искусство, а, наоборот, что антропософское познание позволяет бить полному фантазии художественному источнику. Оно само делает людей либо ценителями художественного, либо творцом искусства, тем самым подтверждая и сегодня то, что необходимо подчеркивать снова и снова: что искусство, религия и наука когда-то были братьями, которые просто отдалились друг от друга, но которые, если человек хочет воспринимать и чувствовать себя целым человеком, должны снова объединиться в своих братских отношениях, чтобы учёный высокомерно ни признавал произведение искусства только тогда, когда может его комментировать, а иначе, просто сухо отворачивался бы от него, а чтобы этот учёный говорил себе: То, что я могу интерпретировать с помощью мысленных жестов, как раз, и ведёт к живой потребности формировать это художественным, архитектурным, скульптурным, живописным, музыкальным, поэтическим образом.

Слова Гёте станут истиной: Искусство - это, своего рода, познание, поскольку другое познание не является полным познанием мира. Для действительно полного познания мира к познанному абстрактно должно добавиться искусство. И остаётся истиной то, что когда появиться такое познание, которое проникает вплоть до формообразования, глубоко входя в человеческую душу, тогда это слияние искусства и науки даст также и религиозное настроение. Поэтому, поскольку это и было целью Гётеанума, не немецкие, а, как раз, друзья вне Германии потребовали, чтобы это здание в Дорнахе называлось «Гётеанумом», поскольку сам Гёте говорил:

«Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion;

«Кто владеет наукой и искусством,
Владеет и религией;

Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion.»

Кто не владеет ими,
У того есть религия.

Поскольку из истинной науки и истинного искусства, если они сливаются живым образом, получается религиозная жизнь. Религиозной жизни не нужно отрицать ни науку, ни искусство, - действительность стремится к обоим со всей энергией и всей жизнью.

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ

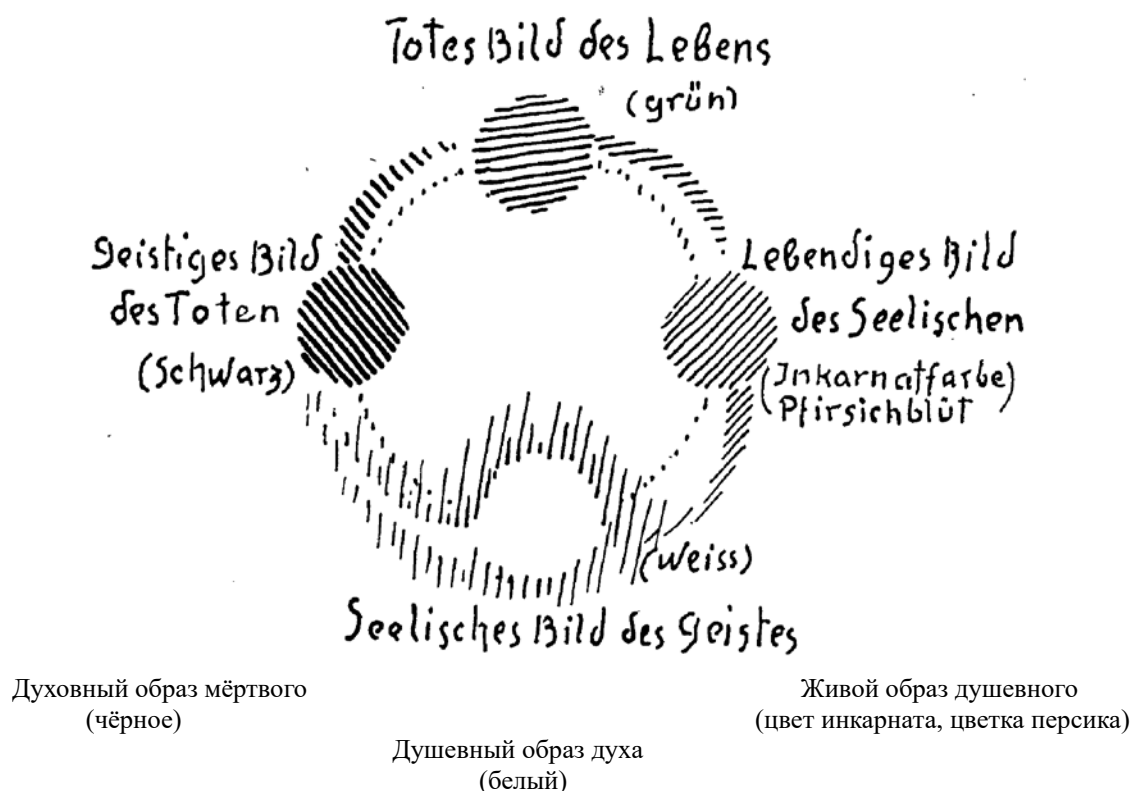
Христиания (Осло), 20 мая 1923 года

Позавчера я попытался показать, как антропософское познание, которое одновременно является внутренней жизнью души, не уводит от искусства, художественного восприятия и художественного творчества, а что, наоборот, тот, кто полностью принимает антропософскую жизнь, фактически открывает в себе источник художественного восприятия и творчества. Я попытался указать на некоторые моменты, направленные на то, чтобы в различных областях искусства отделить жизнь от тех средств, которыми это искусство пользуется.

Наряду с архитектурным, художественно облачающим - если мне снова будет позволено использовать эти парадоксальные слова, - и пластическим, я попытался показать действительное переживание цветов в живописи, попытался показать, что цвета — это не просто нечто такое, что, как бы, нанесено на поверхности вещей и существ, а то, что излучается изнутри, из действительно существенного мира, проявляя его существо. И затем я подошёл к тому, чтобы показать, как зелёное является действительным образом жизни, так что растительный мир проявляет в зелёном свою собственную жизнь. Я обозначил зелёное как происходящее из минерального, то есть, из мёртвых включений, мёртвых вещественных составляющих живого. Это живое открывается нам в растениях через зелёное в мёртвом образе. Как раз, это и завораживает, что живое проявляет себя в мёртвом образе. Нам достаточно подумать о том, как в этом мёртвом образе скульптуры нам является человеческая форма, и что это завораживающее заключается именно в том, что в пластическом может появиться мёртвый образ живого, что жизнь может быть выражена в мёртвых, застывших формах. То же самое и в цветном с зелёным. Завораживающее этого природного зелёного заключается именно в том, что зелёный, не претендуя на то, чтобы самому быть жизнью, предстает как мёртвый образ жизни.

Я повторяю это из последней лекции, чтобы показать, как мировое течение фактически повторяется и затем возвращается к самому себе, показывая в красках свои различные элементы: живое, душевное, духовное. И я говорю уже в последний раз, что я хочу вам сегодня набросать этот замкнутый в себе круг космического в мире цвета. Таким образом, мы можем сказать: Зелёное является как мёртвый образ жизни.

Мёртвый образ жизни (зелёное)



В зелёном скрывается жизнь. - Если же мы, напротив, взглянем на цветное, представляющее собой цвет инкарната человека, который ближе всего к цвету свежего цветка персика весной, то в этом цветном мы получим живой образ душевного. Я, разумеется, могу использовать цвета - приблизительно - лишь так, как они здесь имеются. То есть, мы получаем в цвете инкарната живой образ душевного. В белом, которому мы отдаёмся художественно, мы имеем, как я говорил позавчера, душевный образ духа, который скрывается там как таковой. И в чёрном, если я воспринимаю его художественным образом, я имею тогда духовный образ мёртвого. Круг замыкается.

Я рассмотрел четыре цвета - зелёный, цвет инкарната, белый и чёрный - в их художественном проявлении, и в них нам является замкнутая в себе жизнь космоса в пределах мира цвета. Если мы художественно рассмотрим, как раз, эти цвета, которые здесь образуют, как бы, форму замкнутого круга, то мы сможем, исходя из нашего восприятия, осознать то, что у нас есть потребность, собственно, всегда получать эти цвета в образе, в замкнутом образе.

Конечно, действуя художественно, я должен также всегда опираться не на абстрактный разум, а на художественное восприятие. Художественное надо познавать художественно. Поэтому я не могу с помощью какого-либо понятийного доказательства указать здесь на то, что при зелёном, цвете персикового цветка, белом и чёрном есть потребность иметь замкнутый образ. Хочется иметь контур, и внутри этого контура - замкнутый образ. В этих четырёх цветах всегда содержится что-то от тени. Белое - это, как бы, самая светлая тень, поскольку белое - это затенённый свет. Чёрное - это самая тёмная тень. Зелёное и цвет персикового цветка, - это образы, то есть, насыщенные в себе поверхности, то, что даёт поверхности нечто тенеобразное. Таким образом, в этих четырёх цветах мы имеем образные цвета и теневые цвета. И мы хотим воспринимать эти цвета как образные цвета и теневые цвета одновременно.

Совсем по-другому будет, если с нашим восприятием мы перейдём к другим цветам. Эти другие цвета, если я выделю из них три нюанса, это красное, жёлтое и синее. С этими

цветами, красным, жёлтым, синим, если мы будем исходить из своего непредвзятого художественного восприятия, у нас не будет потребности иметь их в замкнутых контурах, а у нас будет потребность, чтобы поверхность блестела этими цветами, чтобы нас встречал глянец красного, или, чтобы на нас оказывало успокаивающее воздействие матовое синего, или чтобы нас встречал глянец жёлтого. Таким образом четыре цвета, инкарнат зелёный, чёрный, белый, можно назвать образными цветами или теневыми цветами; напротив, синее, жёлтое, красное, - гляцевыми цветами, которые сияют нам из образа теневого. И, если мы следуем своему восприятию в том, как мир в этих трёх цветах, красном, жёлтом и синем, становится гляцевым, мы, в свою очередь, приходим к тому, чтобы сказать себе: в глянце этого красного мы предпочтительно хотим видеть живое. Это живое хочет открыться нам, когда мы сталкиваемся с красным, активно красным, так что мы можем назвать этот красный глянец живого. Когда дух хочет открыться нам не просто в своем абстрактном безразличии как белое, а обращаться к нам интенсивно внутренне, тогда он хочет - то есть, его хочет принять наша душа - сиять жёлтым. Жёлтое - это глянец духа. Когда душа хочет быть действительно внутренней и хочет привести это к художественному откровению в цвете, тогда она стремится вывести себя за пределы внешних проявлений, хочет быть заключенной в себе. Это даёт нежное свечение синего. И поэтому это нежное свечение синего - это глянец душевного. Мы приходим к тому, чтобы воспринимать эти три гляцевых цвета так, что красное - это глянец живого, синее - глянец душевного, а жёлтое - глянец духовного.

Видите ли, тогда мы живём в цвете, тогда мы понимаем цвет своим восприятием, своим чувством, когда мы повсюду имеем восприятие того, как мир составляется из образных цветов, персикового цветка, зелёного, чёрного, белого и гляцевых цветов, которые, в свою очередь, придают образным цветам соответствующий вид откровения: красное, жёлтое, синее. Когда человек таким образом вживается в глянец и образность мира цвета, он становится внутренне, исходя из душевного, художником, поскольку он учится жить с цветом. Например, он чувствует, что хотят сказать отдельные цвета. Синее - это глянец душевного. Если мы закрашиваем какую-то поверхность синим, мы чувствуем себя, собственно, удовлетворёнными, когда это синее мы наносим так, что по краям синее наносится сильнее, а в середине слабее.

Если же мы, напротив, наносим жёлтый цвет и хотим позволить сказать нам что-то самому цвету, то нам нужен насыщенный жёлтый в центре и ненасыщенный светлый жёлтый по краям. Этого требует сам цвет. Благодаря этому, постепенно становится говорящим то, что живёт в цветах. Мы приходим к тому, чтобы из цветов рождалась форма, то есть, писать, исходя из мира цвета.

Если мы таким образом переживаем мир как цвет, то когда мы хотим изобразить на картине, например, светящуюся белую фигуру, то есть, живущую в духе фигуру, нам не придёт в голову показать её в каком-либо цвете, кроме жёлтого, переходящего в светло-жёлтый к краям. Нам не придёт в голову изобразить на картине чувствующую душу, даже если мы можем выразить это только через одежду, как-то иначе, чем используя синий цвет, переходящий в мягкий синий к центру. Если с этой точки зрения вы ещё будете смотреть на художников эпохи Возрождения, Рафаэля, Микеланджело, даже Леонардо, то вы повсюду обнаружите, что они действительно ещё жили художественно в цвете.

Прежде всего, там ещё присутствовало одно, присутствующее в почти полностью исчезнувшей для нашего времени живописи, но находящееся ещё в созвучии с живописью эпохи Возрождения: внутренняя перспектива картины, которая живёт в цвете. Тот, кто, например, действительно чувствует глянец красного, всегда будет ощущать, как это красное выходит из картины, как то, что оно отражает, приближается к нам, тогда как синее, то, что в нём изображено, уносит в даль. И мы пишем на поверхности красно-синим, когда мы одновременно пишем перспективу: красное вблизи, синее вдали. Мы пишем цветную перспективу, внутреннюю перспективу. Это та перспектива, которая жила ещё в душевно-духовном.

Только в материалистическую эпоху - что учитывается мало - пришла пространственная перспектива, перспектива, которая теперь считается с пространственными величинами, которая не погружает дальше в синее, а делаем это маленьким, которая не позволяет сиять красному вблизи, а делает это большим. Эта перспектива - всего лишь нововведение материалистической эпохи, которая жила в пространственно-материальном и стремилась также писать в пространственно-материальном.

Сегодня мы снова находимся во времени, где нам надо вернуться к естественному в живописи, поскольку к материалу живописи принадлежит и поверхность. Прежде всего мы имеем поверхность. И то, что человек работает на поверхности, относится к материалу живописи. А художник должен прежде всего иметь чувство материала. Например, он должен иметь настолько острое чувство материала, что он знает, что если он хочет выработать из дерева нечто пластическое, то он должен, например, вырезать из дерева глаза человека. Прежде всего, он должен включить в своё художественное видение и выдолбить то, что вогнуто. Скульптор, работающий с деревом, выдалбливает древесину. Скульптор, работающий с мрамором или другим материалом, твёрдым материалом, не учитывает то, как входит глаз. Он не выдалбливает, а обращает внимание на то, как из этого глаза выходит лоб. Он наносит. Он принимает во внимание выпуклость. Человек, работающий с мрамором, даже работая с пластилином или другим материалом, глиной, должен полностью погрузиться в свой материал. Человек, работающий с мрамором, наносит. Человек, работающий с деревом, выдалбливает. Необходимо быть в состоянии жить в своём материале. Материал должен вести для художника живую речь.

Так должно быть и для цветного. И так должно быть прежде всего с тем фактом, что как художник человек имеет в качестве материала поверхность. Поверхность ощущается только тогда, когда стирается третье измерение. Человек стирает его тогда, когда он ощущает качественное на поверхности как выражение третьего измерения, когда он ощущает синее как уходящее назад, красное - как приближающееся, то есть, когда в цвета вживается третье измерение. Тогда материальное действительно возвышается, в то время как в пространственной перспективе человек лишь подражает материальному. Разумеется, я ничего не имею против пространственной перспективы. Во времена, которые начались примерно в середине 15-го столетия, она была естественной и добавила нечто огромное к старому художественному в живописи. Но существенным всё же является то, что после того, как мы некоторое время художественно проходили материализм, который выражается также и в пространственной перспективе, мы должны быть в состоянии снова вернуться к более спиритуальному пониманию в том числе и живописного, чтобы снова прийти к цветовой перспективе.

Видите ли, когда говорят об искусстве, нельзя теоретизировать. Надо всегда оставаться в средстве искусства. И то, что должно быть в распоряжении человека, говорящего об искусстве, - это чувство. Когда говорят о математике, механике или физике, нельзя опираться на чувства, нужно опираться на разум. Однако, об искусстве нельзя говорить, исходя из разума. Хотя эстетики 19-го столетия это и делали. Тогда один художник в Мюнхене рассказал мне однажды, что он и его коллеги, когда были молоды, пошли в коллегии одного эстетика, даже очень известного в то время эстетика, чтобы узнать, могут ли они чему-то научиться у этого теоретизирующего эстетика. Но никто из них не вернулся туда во второй раз, и всё, что у них от этого осталось, это выражение «хрюканье эстетического блаженства» («ästhetischer Wonnegrünzer»). Художники называли это «хрюканьем эстетического блаженства». Возможно, в этом выражении можно понять художественную иронию, отрицающую этого теоретика.

Теперь то же самое, что можно представить в таком живом движении красок, можно представить и из движения звуков. Только здесь, как я уже указывал позавчера, с миром звуков, с музыкальным элементом, мы приходим во внутреннее человека. Будучи скульптором, живописцем, человек выходит наружу, в пространство, даже если он как художник редуцирует пространство до двух измерений, он всё же представляет в нём то, что

эфирно, в цвете, живёт и проявляется в пространстве. С музыкальным мы входим в непосредственное внутреннее человека, и это очень важно, когда мы рассматриваем в рамках хода развития человечества, как раз, музыкальное.

Те из уважаемых присутствующих и друзей, которые уже часто слышали мои лекции или знакомы с антропософской литературой, знают, что в ходе развития человечества мы возвращаемся вплоть до тех времён, которые мы называет атлантической эпохой человеческого развития, когда на Земле был ещё совсем другой человеческий род, владеющий первобытным инстинктивным ясновидением, которое в бодрствующих сновидениях за чувственным видело духовное. В эти времена, когда люди ещё обладали инстинктивным ясновидением, за чувственным инстинктивно видели духовное, и параллельно с этим видением имело место также другое восприятие музыкального. При восприятии этого музыкального в те времена человек инстинктивно чувствовал себя вне своего тела. Поэтому в те древние времена людям нравились, как бы парадоксально это ни звучало для нынешних людей, в основном септаккорды. Они играли и пели в септимах, что сегодня уже не воспринимается как полноценная музыка. Но люди чувствовали себя в наслаждении септаккордами полностью перенесёнными из человеческого в божественное.

Это чувство постепенно ослабевало со временем, по мере того как был найден переход от переживания септим к шкалам квинт. В восприятии квинты, в подчеркивании квинты в музыкальном, ещё сохранялось ощущение того, что с музыкальным человек, собственно, высвобождает в себе божественное из физического. Но по мере того, как человек выходил из септим, он чувствовал себя полностью оторванным от духовного, его восприятие ограничивалось квинтой, как раз, вплоть до предела его физического. Он воспринимал своё духовное на границе своей кожи, - восприятие, которое современный человек сегодня больше не может осуществить в своём обычном сознании.

Затем, как вы знаете из истории музыки, наступило время терций, время больших и малых терций. Это время терций означает, что музыкальное, переживаемое вне человека, как, своего рода, человеческое духовное отсутствие, полностью вошла в человека. Терция, как большая, так и малая, и обусловленные ими мажорные и минорные тональности, переносят музыкальное внутрь человека. Поэтому в новое время, когда время квинт переходит во время терций, возникает феномен, когда человек воспринимает музыку исключительно внутренне, как бы, в пределах своей кожи.

Мы видим параллельный переход: с одной стороны, пространственная перспектива, которая хочет художественно проникнуть в пространство; с другой стороны, тональность терции, которая проникает в эфирно-физическое тело человека, то есть, в обоих направлениях двигаясь к натуралистическому пониманию. С одной стороны, в пространственной перспективе - внешний натурализм; с другой стороны, в музыкальном восприятии терции - внутренний человеческий натурализм. Повсюду, где мы ухватываем действительное существо вещей, мы неизбежно продвигаемся к пониманию всего положения человека по отношению к космосу. Следующим развитием, также и в музыкальном, станет некое возвышение, некая спиритуализация. Она будет заключаться в том, что мы научимся познавать отдельный тон в его особом характере. Отдельный тон, который мы сегодня добавляем к гармонии или мелодии, чтобы вместе с другими тонами он раскрывал секрет музыкального, мы больше не будем познавать просто в его отношении к другим тонам, то есть, постигать его, как бы, в плоскостном измерении, а будем постигать его в своём глубинном измерении; мы будем проникать в отдельный тон, и тогда внутри этого отдельного тона всегда будет являться зачаток скрытых соседних тонов. Человек научится чувствовать: если погрузиться, если углубиться в тон, то этот тон раскроет три, пять или даже больше тонов, и вместе с этим тоном, в который он погружен, когда сам этот тон расширяется в мелодию, в гармонию, он проникает в спиритуальное. - Некоторые современные музыканты начали исследовать это проникновение в более глубокие измерения звука, но сегодня в музыкальном восприятии людей только сейчас, я бы сказал, появилась тоска к постижению

тона в его духовной глубине и тем самым к тому, чтобы всё больше проникать в этой области из натуралистического в спиритуальное искусства.

Этот факт, что в художественном выражается особое отношение человека к миру, становится особенно заметным, когда мы переходим от искусств внешнего мира, архитектуры, искусства одеваться, скульптуры, живописи, через более внутренние искусства, музыкальные искусства, к искусству поэзии. И тут, мои многоуважаемые присутствующие, я должен принести сожаление, что не могу осуществить свой первоначальный замысел: чтобы то, что в завершении этого художественного рассмотрения я хочу сказать о поэзии, могло быть проиллюстрировано декламацией и рецитацией госпожой доктором Штайнер. К сожалению, она до сих пор не оправилась от простуды, которая длилась несколько недель, и поэтому не осмеливается сегодня выступить перед вами с декламацией и рецитацией. Поэтому, к моему большому сожалению, эту иллюстрацию того, что я хочу вам сказать, приходится опустить. Мы не осмелились добавить к несколько нехудожественному хрипу, к которому я был вынужден прибегнуть из-за собственной простуды во время этого норвежского курса, ещё и не полностью оправившийся голос госпожи доктора Штайнер, поскольку в художественном можно ещё меньше осмеливаться превращать речь в хрип, нежели в обычной лекции.

Когда мы проникаем в поэтическое, мы чувствуем себя поставленными перед огромным вопросом. Поэтическое выходит из фантазии. Фантазия представляет людям обычно только недействительное, то, что выдуманно, чего нет. Но какая сила, собственно, выражается в фантазии?

Чтобы понять силу воображения, рассмотрим детство. Дети еще не обладают фантазией. Самое большее, у них есть сновидения. Свободная, творческая фантазия ещё не живёт в ребёнке. Она не живёт открыто. Но это не нечто такое, что внезапно в определённом возрасте возникает из ничего. Фантазия всё же в скрытом виде присутствует в ребёнке, хотя и не проявляется, и ребёнок, собственно, полон фантазии. Но что же делает эта фантазия в ребенке? Да, тому, кто способен непредвзято наблюдать за развитием человека духовным зрением, видно, насколько в нежном детском возрасте не пластичен по сравнению с более поздним видом мозг, да и весь организм в целом. Ребёнок является внутренне самым невероятным, самым значимым пластиком в формировании своего собственного организма. Никакой скульптор не в состоянии так чудесно создавать мировые формы из космоса, как это делает ребёнок, когда во время между рождением и смены зубов он пластически придаёт форму мозгу и прочему организму. Ребёнок - прекрасный скульптор, только пластическая сила работает в органах как внутренняя формирующая сила и сила роста. Ребёнок является также музыкантом, поскольку он музыкальным образом настраивает свои нервные волокна. Сила фантазии, в свою очередь, является силой роста, силой настройки самого организма.

Видите ли, когда мы постепенно приближаемся к возрасту, когда происходит характерная смена зубов, примерно к семи годам, а затем к периоду полового созревания, тогда нам уже больше не надо столько пластическо-музыкальной силы внутри нас в виде сил роста, формирующих сил, как прежде. Тогда что-то остаётся. Тогда душа может, в некотором смысле, оттягивать что-то из этих сил формирования и роста. То, что душе, по мере взросления ребёнка, постепенно перестаёт быть необходимым для того, чтобы обеспечивать своё собственное тело силами роста, остаётся как сила фантазии. Сила фантазии - это лишь метаморфозированная в душевное естественная сила роста. Если вы хотите узнать, что такое сила фантазии, изучайте сначала живую силу в формах строения растений, изучайте живую силу в формах чудесного внутреннего строения организма, которые позволяют появиться Я, изучайте всё то, что формирующим образом действует в далях вселенной, что формирующим и способствующим росту образом действует в бессознательных регионах космоса, - тогда вы получите некоторое понятие о том, что остаётся, когда человек продвигается в формировании своего собственного организма так далеко, что он больше не нуждается в полной мере в своей силе роста и формирующей силе. Тогда часть её поднимается в душу и становится силой фантазии. И только тогда, последнее, что остаётся сверх того, - я не могу сказать

осадок, поскольку осадок находится внизу, - поднимается вверх, и становится силой разума. Это полностью процеженная сила фантазии, последнее, что остаётся, я не могу сказать осадок, а выделение, которое поднимается наверх, есть разум.

Разум - это процеженная фантазия. На это люди не обращают внимание, поэтому они считают разум намного большим элементом действительности, нежели фантазия. Но фантазия - это первый ребёнок самих природных сил формирования и роста. Поэтому фантазия не выражает чего-то непосредственно действительного, поскольку пока силы роста работают в действительном, они не могут стать фантазией. Для души остаётся что-то лишнее в виде фантазии, когда обеспечено действительное. Но внутренне, согласно качеству, согласно существу, фантазия является тем же самым, что и силы роста. То, что позволяет становится нашей руке больше по сравнению с нашей рукой в детстве, это та же сила, которая действует в нас поэтически в фантазии, и вообще художественно действует в фантазии в душевном преобразовании. Это надо, в свою очередь, понимать не теоретически, а внутренне чувственно-волевым образом. Тогда перед явлением фантазии вы получите также необходимое благоговение, и в определённых условиях также необходимое чувство юмора. Короче, это создаст стимул для того, чтобы в фантазии люди могли воспринимать господствующую в мире божественную силу. Эту господствующую в мире божественную силу, которая выражает себя через людей, воспринимали прежде всего люди в те древние времена, на которые я указывал в предыдущей лекции, когда искусство и познание ещё были едины, когда в древних мистериях то, что надо было познать, ещё представлялось через прекрасные, то есть, художественно понимаемые культовые действия, а не через абстракции лабораторий и клиник, когда врач ещё не посещал зал анатомии, чтобы узнать человека, а посещал мистерии, и тайны больной и здоровой человеческой жизни ему открывались в мистерияльных церемониях и, благодаря этому, он внутренне получал доступ к человеческому существу.

В это время чувствовалось, что бог, который жил и действовал в ком-то, когда тот рос, пластически и музыкально оформляясь, продолжал жить и в фантазии. Поэтому в древние времена, когда ощущалась глубокое внутреннее родство между религией, искусством и наукой, было ясно, что фантазия не может быть осквернена, или профанирована, собственно, только в том случае, если человек сохранял сознание того, что нужно каким-то образом найти свой путь к божественному, или позволить божественному войти в людей, когда они хотят раскрыть себя поэтически. Если в эти древнейшие времена в драматических произведениях никогда не изображался внешний человек, то это происходило по той причине, - это опять же звучит парадоксально для людей современности; антропософский исследователь, конечно, знает это и должен это сказать, он знает возражения, которые могут быть выдвинуты, так же, как их знают противники, но всё же этот парадокс необходимо высказать, - что древнейшая драматическая фантазия человечества нашло бы это абсурдным ставить на сцену обычных людей, которые говорят всякие вещи и обмениваются всяческими жестами. Зачем им это делать? - Вот что сказал бы себе грек дософокловского [времени], особенно времени до Эсхила: Зачем? Это и так присутствует в жизни. Нам надо только выйти на улицу, и мы сможем увидеть, как люди разговаривают друг с другом, как люди обмениваются жестами. У нас это всегда перед глазами. Почему мы должны ещё дополнительно выставлять это на сцене? - Самым древним грекам показалось бы глупостью выводить на сцену обычных людей, действия которых мы видим каждый день. То, к чему стремились, это постичь Бога в человеке. Когда на сцену ставили людей, они должны были олицетворять Бога в человеке, а именно Бога, поднимающегося из глубин Земли и дающего людям их волю. Наши древние предки, ещё древние греки, с определённым основанием рассматривали дар воли как то, что поднималось в человеческую натуру из земного. Люди древних времён хотели видеть на сцене дионисийских богов, богов глубин, которые поднимались в людей, чтобы дать им волю. Человек был, как бы, лишь оболочкой дионисийского божества. Человек, который выступал в древнейших драматических представлениях мистерий, был человеком,

полностью принимающим в себя бога, позволяющим одухотворять себя богу. Человеком, принявшим в себя бога, был тот, кто выступал как драматическая персона.

Человек, поднявшийся к богу высот, или, лучше сказать, к богине высот, - поскольку в древние времена мужские божества видели внизу, а женские божества в высотах, - тот, кто поднялся к высотам, чтобы достичь божественного, чтобы оно опустилось к нему, становился эпическим поэтом, который хотел хотел говорить не сам, а хотел позволять говорить внутри него божеству. Человек отдавался тому, чтобы быть оболочкой богинь высот, чтобы они могли через него видеть события мира, то, что делали и Ахиллес, и Агамемнон, и Одиссей, и Аякс. То, что об этом хотел сказать человек, древние эпические поэты выражать не хотели. То, что люди говорили о героях, можно было слышать и на торговой площади. Но то, что хотела сказать богиня, когда человек отдавался ей, о земном-человеческом, - это было эпическим поэтическим искусством. «Пой мне, о Муза, о гнев Пелеиды Ахилла», - так Гомер начинает «Илиаду». «Пой, о Муза» - это значит: о, Богиня, - «о человеке, о много путешествовавшем Одиссее», - так начинает Гомер в Одиссее. Это не фраза, это глубокая внутренняя исповедь истинного эпика, который позволяет богине говорить внутри себя, который не хочет говорить сам, который в свою фантазию, которая является ребёнком космических сил роста, впитывает божественное, чтобы это божественное говорило внутри него о событиях мира. Когда затем время стало более натуралистическим и материалистическим, но когда Клопшток ещё с неким, я бы сказал, определённым художественным чувством писал свою «Мессиаду», он уже больше не осмеливался говорить, поскольку на богов уже не смотрели так, как в древние времена, что-то вроде: Пой, о Муза, об искуплении грешных людей, которое Мессия в своем человечестве завершает на Земле. - Этого Клопшток уже больше не осмеливался говорить в 18-ом столетии. Поэтому он сказал: «Пой, бессмертная душа, во спасение грешных людей». Но он также ещё в начале хотел иметь что-то возвышенное о человеке. Это ещё, пусть и стыдливое, чувство того, что в древности было полностью действенным: «Пой мне, о Муза, о гнев Пелеиды Ахилла».

Поэтому драматург чувствовал себя так, будто к нему из глубин поднялся бог, и он должен был быть оболочкой этого бога. Так эпический поэт чувствовал, что Муза, богиня, спустилась к нему и высказывала свои суждения о земных условиях. Поэтому также грек в древности, как актёр, как воплощение драматического, стремился избегать выступления непосредственно индивидуального человеческого. Он стоял на возвышениях своих ног, своих ступней. У него было что-то вроде легкого музыкального инструмента, посредством которого звучал его тон. Поскольку он хотел то, что представлялось драматически, возвысить над тем, что было индивидуально лично человеческим. Опять же, я ничего не говорю против натурализма, который для определённой эпохи был само собой разумеющимся и естественным. Поскольку в то время, когда Шекспир представлял своих драматических персонажей в своём сверх совершенстве, человек дошёл до того, чтобы желать понять человеческое по человечески; это было определённо другое стремление, нечто иное, чем художественное восприятие. Но сейчас мы должны снова, также и в поэтическом, найти путь назад, в спиритуальное. Представлять образы, в которых сам человек, который также, наряду с телесным, является духовным существом, может двигаться среди духовных событий мира, которые повсюду пронизывают этот мир.

Я попытался сделать это в своих мистериальных драмах, - первая, слабая попытка. Там выступают люди, но они не говорят то, что можно услышать на торговой площади или на улице, они говорят друг другу то, что переживается между человеком и человеком, когда между ними разыгрываются более высокие духовные импульсы, когда между ними разыгрывается не то, что является только инстинктами, желаниями, страстями, а то, что проходит в желаниях и страстях как пути судьбы, пути кармы, как они разыгрываются столетия и тысячелетия в повторяющихся человеческих жизнях.

Таким образом, речь идёт о том, чтобы мы во всех областях вернулись назад к спиритуальному. Мы должны уметь хорошо использовать то, что дал нам натурализм, мы не должны потерять то, что приобрели веками поисков художественного идеала в подражании

природному. Это плохие художники, как и плохие ученые, которые смотрят на материализм с насмешкой и презрением. Материализм должен был быть. Речь идёт не о том, чтобы мы кривили губу в отношении более низких, приземлённых, материальных людей, в отношении всего материального мира. Важно, чтобы у нас была воля действительно проникнуть в этот материальный мир также и духовно. Таким образом, мы не должны презирать то, что научно нам принёс материализм, а художественно - натурализм. Но мы должны, в свою очередь, найти путь к спиритуальному не тем, что мы будем практиковать сухой символизм или соломенный аллегоризм. Символизм и аллегоризм - не художественны. Только непосредственная стимуляция художественного восприятия из источника, из которого происходят идеи антропософии, может стать отправной точкой для нового искусства. Мы должны стать художниками, а не символистами и аллегористами, благодаря всё большему и большему восхождению в духовные, в спиритуальные миры, как раз, посредством духовного познания. Но это может развиваться совершенно особым образом, если мы также и в искусстве декламации¹⁴ и рецитации¹⁵ выйдем за рамки простого натурализма и придём к, своего рода, духовности. Видите ли, тут надо снова и снова подчёркивать, что такие настоящие художники, как, например, Шиллер, сначала имели в душе некую неопределенную мелодию или, как Гёте, некий неопределенный образ, нечто пластичное, прежде чем они конкретизировали буквальное. Сегодня при чтении и декламации основной акцент зачастую делается на прозаическом выделении мысли (*Pointierung*). Но то, что мы должны использовать прозу для того, чтобы выразить поэтическое слово, - это суррогат. В стихах прозаическое содержание не играет никакой роли. Важно не то, что в стихотворении лежит в словах, а то, как это действительно поэтическим художником оформлено. Среди тех, кто пишет стихи, нет даже одного процента действительно художников; больше 99-ти процентов пишущих стихи, - это совсем не художники. Важно то, что поэт достигает посредством музыкального, посредством ритмического, посредством мелодического, посредством тематического, посредством имажинативного, посредством оформления звуков, - не дословное. Через дословное мы даём прозаическое содержание. Содержание поэзии в первую очередь зависит от того, как мы её обрабатываем, например, выбираем ли мы быстрый ритм. Если мы используем быстрый ритм и что-то выражаем, то мы можем передать радостное волнение. Для поэзии совершенно всё равно, говорит ли кто-то: «Герой был в радостном возбуждении» - это проза, даже если она выступает в поэзии. Но существенное в поэзии заключается в том, что тогда выбирается ритм, который быстро скользит в этом направлении. Если я скажу: «Эта фрау была охвачена грустью до глубины души», то это проза, даже если это включено в стихотворение. Если я выбираю ритм, который протекает мягкими, медленными волнами, я выражаю эту грусть. Здесь важно оформление, ритм. Или, если я говорю: «Герой нанёс мощный удар» - это проза. Если же, после использования обычного тембра, я затем повышаю его, если поэт уже готов использовать более полный звук «у», более полный звук «о» вместо звуков «е» и «и», то в оформлении языка (*in der Sprachgestaltung*), в обращении с языком он выражает то, что, собственно, должно было быть выражено. И это формирование языка, это обращение с языком, и важно в действительно поэтическом искусстве.

При декламировании и рецитации важно также научиться оформлять речь, придавать форму мелодическому, ритмическому и такту, а не заниматься прозаическим пояснением мысли, или также научиться имажинативно оценивать воздействие глухого звука на предшествующий ясный и наоборот, и тем самым выражать внутреннее переживание души в обращении со звуком. Слова - это всего лишь лестница, на которой, собственно, и должны развиваться рецитативное и декламационное. Это искусство рецитации и декламации,

¹⁴ Декламация (лат. *declamare* означает «громко говорить, упражняться») относится к художественному изложению драматических текстов или речей, часто с пафосом и сильным акцентом. Прим. пер.

¹⁵ Рецитация (лат. *recitare* означает «чтение, чтение наизусть»), означает более умеренное, эмоционально направленное, но менее театральное исполнение поэзии, при котором голос следует идеям поэта, не впадая в крайнюю страсть. Прим. пер.

которые мы пытаемся развивать. Фрау Доктор Штайнер годами пыталась развить, как раз, это искусство рецитации. Сегодня оно понимается ещё плохо. Но если снова вернуться к художественному восприятию, то в этой области, по сравнению с сегодняшним прозаическим изложением, - в которое не должно быть брошено ни одного камня, против которого не должно быть сказано ни одного слова, это мы должны оставить, мы достигли его, благодаря натурализму, мы стали, благодаря нему человеческими, но мы снова должны снова стать душевными и духовными, поскольку через содержание слов мы никогда не сможем выразить это душевное и духовное, - мы снова вернёмся к обработке речи. По праву поэт говорит: Когда говорит душа, она говорит так... ах, уже нет души. - Он имеет в виду, что когда мир души переходит к подбору слов в прозе, когда душа говорит в прозе, она перестаёт быть душой. Душа присутствует, пока выражается в такте, в ритме, в мелодии, в образе, который содержится в оформлении звуков, пока она выражает своё внутреннее движение, свой внутренний взлёт и падение.

Я всегда говорю декламация и рецитация, поскольку это два различных вида искусства. Декламатор всегда больше дома на Севере. У него в основном речь идёт о том, чтобы действовать посредством веса слогов - высокий тон, низкий тон - и в этом искать оформление речи (*Sprachgestaltung*). Художник рецитации всегда больше дома на Юге. Он в своей рецитации выражает меру, не столько вес, сколько меру слогов: длинные, короткие слоги. Остро выражающиеся греческие рецитаторы переживали гекзаметр, пентаметр, точно зная, что своей рецитацией они ставят себя в отношения между дыханием и циркуляцией крови. Дыхание проходит так: 18 дыханий в минуту; в среднем 27 ударов пульса приблизительно в одну минуту; дыхание, удары пульса звучат друг в друге, - поэтому гекзаметр: три длинных слога, четвёртый - пауза: это соотносится с одним дыханием и четырьмя ударами пульса. Это соотношение одного к четырём, которое измерительно-скандирующим образом выступает в гекзаметре, - самое внутреннее человека в скандировании выносится на поверхность, это тайна, которая разыгрывается между дыханием и кровообращением.

Этого, конечно, нельзя достичь разумно теоретически, это должно достигаться совершенно инстинктивно, интуитивно художественно. Но такие вещи можно сделать наглядными, - как мы часто делали, и как это также произошло бы, если бы фрау Доктор Штайнер могла сегодня декламировать и рецитировать, - если, например, дать слово двум персонажам, через которых нам подается «Ифигения» Гёте. Гёте, до того, как посетил Италию, как северный художник, как позднее его назвал Шиллер, написал «Ифигению» так, что написанное могло воспроизводиться только через искусство декламации - высокий тон, низкий тон - где, как бы, перевешивает жизнь крови, поскольку это зависит от высокого и низкого тонов. Таким образом, Гёте написал свою «Ифигению» сначала. Прибыв в Италию, он её переписал. Этого часто не замечают, но если иметь тонкое художественное восприятие, можно точно различить немецкую «Ифигению» от римской «Ифигении». Гёте повсюду пытался внести рецитативное в своё северное, декламативное «Ифигении». И тогда итальянская «Ифигения», римская «Ифигения» стала такой, что её надо было читать только рецитативно. Если прочесть их поочерёдно, то обнаружится чудесная разница между декламацией и рецитацией. В Греции рецитация была у себя дома, там дыхание обуславливало более быстрое кровообращение. На Севере была более распространена декламация; там человек жил в своём самом глубоком внутреннем. Кровь - это особый сок, поскольку это сок, который содержит в себе самое внутреннее человеческое. Там, в крови, в личности, жил человеческий характер. Там поэт становился декламатором.

Пока Гёте знал только северное, он был художником-декламатором, писал декламаторскую немецкую «Ифигению». Он её преобразовал, когда смягчил её до меры перед лицом воспринятым им как греческое итальянским искусством Ренессанса. Я не хочу развивать теории, я хочу вам лишь описать восприятие, но такое восприятие, которое пробуждается для художественного, когда становишься антропософом. И, таким образом, мы вообще снова приходим к правильному художественному восприятию всего.

В заключение я хочу упомянуть ещё одно. Как мы ведём себя сегодня на сцене? Стоя в задней части сцены, мы думаем о том, как бы человек вел себя, если бы шёл по улице и делал бы то же самое. На сцене человек ведет себя точно так же, как он вёл бы себя на улице или в гостиной. Но это хорошо, если человек это может, если человек может внести это личное. Но это уводит от действительного стилистического искусства, которое может заключаться лишь в постижении также и духа сценической формы, режиссерской формы. Нужно помнить, что на сцене, собственно, невозможно быть натуралистичным, поскольку перед сценой сидят зрители. Художественное наслаждение, по существу, погружено в бессознательное, в инстинкты. Это совершенно различные вещи, начинаю я смотреть на что-то левым глазом, и это проходит мимо меня, двигаясь справа налево, то есть, для меня слева направо, или же оно движется в противоположном направлении. Я воспринимаю это совершенно по-разному. Это говорит мне совершенно различные вещи. Я должен, в свою очередь, учиться, какое внутреннее духовное значение имеет то, движется ли какая-то персона на сцене слева направо или справа налево, или из глубины сцены вперёд, или наоборот. Я вырабатываю в себе восприятие того, что недопустимо, когда, готовясь к длинной речи на сцене, я с самого начала стою прямо у суфлёрской будки. Когда я готовлюсь к речи, я произношу первые слова, находясь как можно дальше в глубине сцены, шагаю вперёд и делаю жест, как бы, охватывая зрителей, обращаясь к тем, кто находится слева и справа от меня. Каждое отдельное движение можно воспринимать духовно, исходя из общей картины, а не просто как натуралистическую имитацию того, что можно делать в гостиной или на улице. Но это означает, что необходимо заново изучать с художественной точки зрения, что значит передвигаться на сцене назад-вперед, справа налево, слева направо, что вообще духовно означает для общей картины каждое отдельное движение актера. Сегодня это никому изучать не интересно. Сегодня привыкли к удобству. Материализм позволяет удобство. Я всегда удивлялся, почему люди, требуя полного натурализма - а такие художники есть - не понимают, что им надо было бы построить «четвёртую стену», ведь полный натурализм требует наличия четвёртой стены; ни в одном помещении нет трёх стен, поэтому четвёртая стена была бы необходима. Я не знаю, сколько было бы продано театральных билетов, если бы актёры играли в четырёх стенах, и имели бы ещё зрительный зал. Но в любом случае, чтобы быть полностью натуралистичным, нужно было бы убрать даже эту открытую сторону «четвёртой стены».

Это звучит парадоксально, но посредством таких парадоксов надо обращать внимание на то, что сегодня надо заново открыть как подлинно художественное, в противоположность простым имитациям, в противоположность простому принципу подражания. После того как натурализм показал нам - поскольку я, ведь, в этом отношении не филистер и не педант, и могу оценить даже то, что мне не симпатично, - грандиозный путь от натуралистической сценографии к кино, мы теперь должны найти путь обратно от кино к представлению духовного, которое, по сути, является представлением настоящего, действительного. Мы должны в искусстве заново открыть божественно-человеческое. Но мы сможем найти это только в том случае, если также найдем путь обратно к божественно-духовному познавательно, то есть, наглядно (anschaulich).

В этом отношении антропософия, примером которой служит, к сожалению, утраченное здание Гётеанума в Дорнахе, стремится найти путь к духовному в области изобразительного искусства. Она также стремится найти его на пути эвритмического искусства, как я уже упоминал позавчера. Но она также хотела бы следовать этим путем, например, в области декламации и рецитации. Сегодня действуют натуралистическим образом: устанавливают дыхание, манипулируют человеческим организмом. Действительно правильное заключается в том, чтобы настроить собственный организм на произносимое предложение, которое разворачивается действительно ритмично, когда человек слушает себя самого, то есть, в процессе обучения речи учиться дышать. Эти вещи требуют новых форм. Но они не могут прийти из теоретического, прокламационного, агитаторского, а единственно и только из

действительно спиритуального практического взгляда на истинные факты жизни, а к ним принадлежат не только материальные, но и духовные факты.

Искусство всегда было сестрой божественного. Если оно, после того, как оно некоторым образом испытало отчуждение от божественного, снова найдёт путь назад, так что оно снова будет принято божественным как дитя, тогда искусство вновь сможет стать для всего человечества тем, чем оно не только должно быть во всей цивилизации и культуре, но и обязано быть.

Я смог лишь в общих чертах указать на то, что хочет человек для искусства, исходя из антропософии. Но, как раз, с помощью этих указаний я хотел бы показать, что антропософия хочет развернуть правильный элемент на любой почве, что она хочет не теоретизировать на почве искусства, поскольку искусство - это не теория, а хочет жить исключительно в элементе художественного восприятия, также если она хочет ориентироваться в отношении искусства. И такое ориентирование не может вести просто к обсуждению искусства, а, как раз, - к действительно художественному наслаждению и художественному созиданию. Вот что важно, если искусство должно пережить возрождение, исходя из какого-либо мировоззрения. Художественное всегда возникало из мировоззрения. Если, например, говорят: «Мы не смогли понять ничего из того, что выступило нам в формах здания в Дорнахе», то можно ответить: Разве те, кто никогда не слышал о христианстве, могут понять Сикстинскую Мадонну Рафаэля? Искусство всегда возникало из внутреннего переживания мира. Истинное искусство всегда будет возникать из внутреннего переживания мира. Антропософия хотела бы вести человеческую цивилизацию и человеческую культуру к честному, но в то же время духовному, переживанию мира.