

**GA-276**

**РУДОЛФ ЩАЙНЕР**

**ИЗКУСТВОТО  
И  
НЕГОВАТА  
СВЕТОВНА  
МИСИЯ**

**ГЕНИЯТ НА ЕЗИКА  
АНТРОПОСОФИЯ И ИЗКУСТВО  
АНТРОПОСОФИЯ И ПОЕЗИЯ**

**Цикъл от 8 лекции изнесени в Дорнах  
от 27. 05. до 09. 06. 1923  
и в Кристияния /Осло/  
на 18. 05. и 20. 05. 1923 г.**

**Превод от немски: ДИМИТЪР ДИМЧЕВ**

# С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

СТР.

1. Първа лекция, Дорнах, 27 Май 1923.....4  
Промените в душевното устройство на човека през отделните периоди от еволюцията. Особени белези на древно-индийската, древно-персийската, египетско-халдейската и гръцката културни епохи. Задачите на антропософската Духовна наука.
2. Втора лекция, 1 Юни 1923.....16  
Същност на натурализма. Произход на архитектурата. Изкуството да се обличае. Азгард, замъкът на Боговете. Мидгард, земната родина на човека. Йотунхайм, родината на Великаните. Формите на главата и тяхната космическа метаморфоза.
3. Трета лекция, 2 Юни 1923.....28  
Трите измерения в архитектурата, двете измерения в живописата, едното измерение в музиката. Епическа та поезия. Омир. Горните и долните Богове. Художественият елемент като условие за утвърждаването на антропософията.
4. Четвърта лекция, 3 Юни 1923.....40  
Изкуството материално проявление на свръхсетивно съдържание във форми, цветове, думи и звуци. Художественото творчество човешката борба за хармония между Дух и материя. Епохата на Гьоте и Шилер. Романтика и класика в изкуството.
5. Пета лекция, 8 Юни 1923.....52  
Човешкият говор първичното изкуство на човечеството. Възникване на древната поезия. Перспективата с оглед на пространството и на цветовете. Сикстинската Мадона на Рафаело.
6. Шеста лекция, 9 Юни 1923.....62  
Духът и неговата противоположност в живописата. Вътрешният живот на цветовете. Геният на езика. Мъдрост и добродетели.

7.Седма лекция, Кристиания (Осло), 18 Май 1923.....75

*Антропософия и изкуство*

Древните Мистерии и някогашното единство между религия, изкуство и наука. Едно Гьотево изказване за същността на изкуството. Архитектура, пластика и музика. Рецитация и декламация. Евритмия. Мимика и танц. Гьотеанумът.

8.Осма лекция, Кристиания (Осло), 20 Май 1923.....89

*Антропософия и поезия*

Вътрешният живот на цветовете. Музикалният елемент в хода на общочовешката еволюция. Септима, квинта и терца. Силата на човешката фантазия. Мистерийните драми на Рудолф Щайнер. Немската и италианската „Ифигения“ на Гьоте. Дишане и кръвообращение.

9. Бележки.....105

## *Указания относно публикуването на езотеричните лекции от Рудолф Щайнер*

За характера на тези частни издания Рудолф Щайнер (1861-1925) казва следното в своята автобиография „Моят жизнен път“ (Събр. Съч. №28, гл.35):

„Съдържанието на тези издания бе предвидено да се изнесе под формата на устни, непредназначени за издаване съобщения...

Никъде и в ни най-малка степен не е споменато нещо, което да не представлява чист резултат от изграждащата се антропософия... Читателят може напълно да ги приеме за това, което Антропософията има да каже. Ето защо... първоначално тръгнахме от условието, те да бъдат разпространявани само всред членовете на Антропософското Общество. Нека обаче се има предвид, че в тези непрегледани от мен ръкописи, има и непълни неща.

Право за оценка на подобно частно издание обаче се признава само на онзи, който знае какво е условието за такава оценка. А за повечето от тези издания условието се състои поне в антропософското познание за човека и космоса, доколкото същността им е изложена от антропософията и в познанието на това, което под формата на „антропософска история“ се съдържа в съобщенията от духовния свят."

### *ПЪРВА ЛЕКЦИЯ*

*Дорнах, 27 Май 1923*

Във връзка с темите, които напоследък изложих пред Вас, днес бих желал да продължа моето изследване върху еволюцията на човечеството през следхристиянските епохи и да насоча Вашето внимание към някои подробности, които ще се окажат доста съществени, именно като добавка към моите предишни лекции.\*1

Когато се вгледаме назад в еволюцията на човечеството, ние трябва да сме наясно: Епохите, за които ни говори антропософията\*2, в желанието си да разшири нашето познание за общочовешката еволюция, се формират от особените качества на съответните човешки души, живеещи в тези епохи. И напълно естествено, тези душевни качества са твърде различни за отделните епохи. Само че нашите съвременници далеч не са склонни да нарушават удобните си представи за днешната конфигурация на човешката душа и разглеждат еволюцията на човечеството по такъв начин, сякаш в хода на историческите епохи, в хода на различните цивилизации, описани в съответните документи, човешките души, общо взето, са останали едни и същи, и самото устройство на човешката душа не е претърпяло никаква промяна. Обаче в действително ст това душевно устройство се е променило значително и ние лесно можем да посочим онзи момент, в който тези промени са ясно забележими дори и външно.

Последния от тези моменти имаме в лицето на често споменавания 15 следхристиянски век. А преходния момент имаме в лицето на 8 предхристиянски век, като по този начин бихме могли да се върнем и още по-назад в миналото. В нашите кръгове често сме изтъквали, колко прав е всъщност един историк като Херман Грим\*3 който твърди, че фактически цялостното разбиране, цялостното историческо разбиране на съвременния човек е възможно само до епохата на древния Рим. Защото тъкмо тогава в човешките души се утвърдиха същите представи, или поне приблизително същите представи, които са валидни и днес, макар и в недобър смисъл, след което бяха, така да се каже, унаследени от следващите поколения, какъвто е например случаят с римските понятия за правото, които вече не отговарят на нашия социален живот и така нататък. Но все пак, според начина, по който съвременният човек се вражда в общия социален живот, той е запазил известно разбиране за всичко онова, което се простира назад до Римската епоха.

Ако обаче се върнем още по-назад, към епохата на древна Гърция, чиито външни исторически описания са направени според сравнително по-пълни източници, ние ще установим, че изобщо не сме в състояние да вникнем в душевната същност на древните гърци. И Херман Грим има пълно право, когато казва: Човешките образи, които историята обикновено описва като гърци, са твърде далеч от истината. С обикновеното съзнание\*4 днешният човек вече не може да проникне нито в тогавашните души, нито в социалния по-рядък, на който те са били подчинени. Много по-различен от нашия душевен живот е бил този на хората от Египетско-халдейската епоха, която обхваща периода преди 8 предхристиянски век, още по-различен е бил душевният живот през Древно-персийската епоха, както я наричам в моята „Тайна наука“, а съвсем различен от това, което усещаме като душевни същества от пробуждането сутрин до заспиването вечер е бил душевният живот през Древно-индийската епоха, първата културна епоха след голямата Атлантска катастрофа.\*5

Обаче с помощта на Духовната наука е напълно възможно да открием основните различия във всяка една от тези епохи. И тогава трябва да признаем следното: нашето днешно разбиране за човека ние сме получили ли именно от Четвъртата следатлантска епоха. От Четвъртата следатлантска епоха сме получили и общоприетия днес навик да разглеждаме човека като съставен от тяло, душа и Дух, както и да търсим вътрешните връзки между него и планетата Земя. Обаче животът стана такъв едва в хода на времето. Да, едва напоследък той се „приземи“ до такава степен, че човекът усеща единствено връзките си със Земята, но не и с Космоса, и гледа звездите и техните движения, а вече дори и облаците като нещо чуждо, което се намира извън неговия Земен дом и няма никакво съществено значение за него самия. Цялото светоусещане, дори волевите импулси на хората,

живели преди Гръцко-латинската епоха, са били, ако ми разрешите да си послужа с този израз, елементарно-космически. Човекът не се нуждаеше от никаква философия, за да усети себе си като част от цялата Вселена, като част от цялата видима Вселена. За човека беше нещо естествено, нещо самопонятно, да усеща себе си не само гражданин на Земята, но и част от целия Космос.

И особено в първата, Древно-индийската епоха, следователно след като се върнем до 7, 8 хилядолетие преди нашата ера, ние установяваме, че човекът усещаше тук аз не бих могъл да кажа „говореше“, а именно „усещаше“ нещо коренно различно от това, което днес ние изразяваме с думата „Аз“.\*6 Разбира се, тогавашните хора не са се произнасяли за нещата по този начин, понеже човешкият език не е бил така развит, обаче ние трябва да ги назоваваме с нашия днешен език. И така, бих искал да кажа, че представителите на Древно-индийската епоха съвсем не говореха за Азът така, както правим това ние, приемайки че той представлява един вид обединяващ център за душевните изживявания; когато древните индийци говореха за Азът, за тях беше нещо самопонятно, че Азът има твърде малко допирни точки със Земята и нейните процеси. Усещайки себе си като един Аз, човекът усещаше, че принадлежи на звездното небе, а не на Земята. От небето на неподвижните звезди той черпеше усещането за устойчивост на своя Аз; от небето на неподвижните звезди той черпеше усещането, че изобщо притежава един Аз. И този Аз съвсем не беше усещан като някакъв човешки Аз. Човекът беше човек само благодарение на това, че слизайки на Земята, разполагаше с обвивката на своето физическо тяло. Той беше Земен гражданин само благодарение на тази обвивка. Обаче в условията на Земния свят Азът винаги беше възприеман като нещо чуждо. И ако днес бихме искали да посочим подходящия израз за тогавашното възприемане на Азът, би трябвало да кажем: Тогавашният човек усещаше божествения Аз, а не човешкия Аз.

Представете си как тогавашният човек насочва погледа си към външния свят, към всички заобикалящи го скали, дървета, планини и казва: Да, ако на Земята съществуваша само камъните, скалите, реките, планини те, тогава ние, хората, не бихме могли да притежаваме никакъв Аз. Защото всичко онова, което гарантира съществуването на Земените предмети и същества, изобщо не би могло да гарантира съществуването на Азът. В себе си човекът усещаше не един човешки Аз, а един божествен Аз. За него божественият Аз беше като една малка капка от морето на божествения свят. И ако искаше да говори за Азът казвам това с оглед на разграниченията, които направих току-що -, той не можеше да се избави от усещането, че Азът е създаден от небето на неподвижните звезди. Той възприемаше небето на неподвижните звезди като единственото нещо, чието битие е сходно с битието на Азът. И само защото битието на Азът

беше сходно с битието на звездите, той можеше да каже по отношение на себе си: Аз съм! Ако Азът би могъл да съди за се бе си само според това, което съществува в растенията, скалите, планините и т.н., той никога не би имал правото да заяви: Аз съм! Само защото Азът е от звездно естество, той може да заяви: Аз съм! Са мо защото това, което живее в звездите, живее и в Азът, той може да заяви: Аз съм! Хората от онези древни епохи виждаха как реките текат и как вятърът раздвижва клоните на дърветата. Ако обаче те възприе маха човешкия Аз като обитаващ човешкото физическо тяло и носещ в себе си импулса да се придвижва в една или друга посока, ако те сравняваха неговата двигателна активност с движенията на едно растение или дърво, тогава древните хора не биха имали никакво право да приписват на Азът някакъв двигателен импулс.

Йерофантът в древните Мистерии би казал на своите ученици следното: Ето, вие виждате как вятърът движи дърветата, как реките текат и как морските вълни се разбиват в брега. Обаче от движението на дърветата, реките и морето Азът никога не би могъл да извлече онези двигателни импулси, които човекът трябва да развие през своя Земен живот. Азът никога не би могъл да ги извлече от физическите събития и процеси, които протичат на Земята. Азът би могъл да ги извлече само от движенията на планетите, само от звездното небе, защото фактически той произлиза от звездите.

Азът може да усвои едно или друго движение, само ако се обърне към Марс, към Юпитер, към Венера. И когато Азът съзнателно се придвижва по Земята, той осъществява един процес, който всъщност принадлежи на подвижния планетарен свят.

И по-нататък, за един човек от тази древна епоха би изглеждало съвсем непонятно, ако някой би казал: Ето виж, сега от твоя мозък се отделят мисли. Да, ако днес някой би се пренесъл назад в душевната същност на хората от онова време, а това е възможно, понеже ние сме живели също и в Древно-индийската епоха, и я съпостави с душевната същност на днешния човек, който смята, че мислите произлизат от мозъка, той би окачествил последното становище за нещо напълно безсмислено. Защото древният човек знаеше, че мислите никога не могат да произлязат от мозъчната тъкан. Той знаеше, че именно Слънцето раздвижва мислите, а Луната е онази, която отново ги успокоява. Той разглеждаше своя собствен мисловен живот като последица от взаимодействието между Слънцето и Луната. И така, през Първата следатлантска епоха, през Древно-индийската епоха божественият Аз беше считан за нещо, което принадлежи на звездното небе, на планетарните движения, на взаимодействието между Слънцето и Луната. Фактически хората усещаха Земното участие в природата на Азът като един вид събития, които минават покрай космическия божествен Аз, а самата същност на Азът за тях за тях си

оставаше от космическо-божествен произход.

В моята „Тайна наука“ аз обозначавам Втората епоха като Древно-персийска епоха. През тази епоха възприемането на космическия Аз не беше толкова непосредствено и живо, както през Древно-индийската епоха. То беше, така да се каже, заглушено. Обаче в замяна на това човекът започна да съизживява годишните времена, годишния цикъл много по-интензивно, отколкото досега, нещо, за което напоследък често съм говорил тук.\*7 Всъщност днешният човек се е превърнал в същински дъждовен червей естествено, това е само една метафора той се е превърнал в дъждовен червей, защото продължава да живее по такъв затворен начин, че не усеща абсолютно нищо от процесите в природния свят, докато червеят все пак излиза в горния пласт на почвата, когато завалят дъждовете. Той констатира само най-драстичните промени във времето и неприятно се изненадва, примерно, ако дъждът го завари без чадър; да, ние се съобразяваме само със зимния сняг, с летните горещини и т.н. Следователно, ние имаме една крайно бедна представа за годишния цикъл. Ние просто не живеем с него, него съизживяваме с цялата си човешка същност. А през Древно-персийската епоха ние можехме да правим това именно с цялата си човешка същност. Тогава нещата изглеждаха така, че през зимата, във времето, което съответствува на нашата Коледа, човекът имаше приблизително следното усещане: Ето, сега Земята душа се съединява със Земята; сега Земята се загръща със своята снежна мантия, която за днешния човек не представлява нищо друго, освен замръзнала вода. Обаче тогава снежната мантия действително беше дрехата, която Земята обличаше, за да се разграничи от Космоса, за да развие един свой, самостоятелен живот в Космоса, понеже през есенните месеци, включително до времето на нашия Коледен празник, душата на Земята беше плътно свързана с планетарното тяло на Земята. Хората ясно усещаха: Ето, сега душата на Земята се съединява с тялото на Земята. И самият човек също трябваше да прибере своята душа в рамките на онези жизнени процеси, които се разиграваха в тялото на Земята. Под снежната мантия човекът усещаше, бих казал, как душата на Земята се прибира в тялото на Земята. В душевен смисъл снежната мантия ставаше напълно прозрачна и човекът можеше да вижда през нея. Под снеговете той усещаше присъствието на елементарните Духове\*8, които запазваха силата на заровените в почвата растителни семена до следващата пролет. И когато после настъпваше пролетта, той чувствуваше как Земята, така да се каже, просто издишва своята душа, как Земята се стреми да отвори душата си за Космоса и със своите чувства и усещания човекът вземаше непосредствено участие в това отваряне на Земята за Космоса. Да, човекът пренасяше горе в Космоса всичко онова, което през зимния период той беше изградил у себе си като привързаност, като душевна привързаност към Земята.



Разбира се, сега човекът не можеше да отправя своя поглед към Космоса така, както правеше това през предишната епоха, когато за него беше съвсем ясно: Да, вглеждайки се в Космоса, аз виждам всъщност то ва, което гарантира самото съществуване, движението и мислите на моя Аз. Обаче сега, изпълнен с предчувствия, той се издигаше към Космоса и си казваше: Да, именно онова, което през зимата ме свързваше със Земята, сега ме изпълва с предчувствия и ме кара да се издигам нагоре към Космоса. Той не съзнава ше така интензивно своята свързаност с Космоса както по-рано, обаче я усещаше чрез своите предчувствия. Както през Древно-индийската епоха Азът изживяваше себе си като една космическа сила, така и през Древно-персийската епоха астралната съставна част на човека изживяваше себе си като една сила, която съпровожда Земята в нейния годишен цикъл. Човекът просто съизживяваше годишния цикъл. Когато зиме виждаше под себе си снежната мантия, той ставаше някак си сериозен, концентрираше се и вършеше това, което днес бихме нарекли изпитание на съвестта. А когато настъпваше пролетта, той радостно отваряше душата си към Космоса. И той се издигаше в космическото пространство, бих казал, в състояние на някакъв екстаз, не така ясно и отчетливо, както през Древно-индийската епоха, а именно в някакъв екстаз, в някакво изстъпление, усещайки лекота и радост, които се усилваха най-вече към средата на лятото, по времето, съвпадащо с днешния празник на Йоан Кръстител\*9, когато усещаше себе си като откъснат от своята телесна обвивка. Както зиме се чувствуваше свързан с умните Духове на Земята, така и в разгара на лятото той се чувствуваше свързан с вечно танцуващите и ликуващи, радостни Духове, които се носеха над Земята.

А после, с настъпването на днешните месеци Август и Септември, човешката душа усещаше, че отново трябва да се върне към Земята, след като обаче е почерпила могъщи сили от летния екстаз, благодарение на които може да преживее зимните месеци по един по-вътрешен, човешки начин. фактически през онези далечни времена не една или друга част от човека, а целият човек съизживяваше живота на годишния цикъл, така че той усещаше духовните сили, скрити зад годишния цикъл, като свои, човешки сили. Изобщо за тогавашните хора беше нещо много важно да се научат да съизживяват определени периоди от годишния цикъл. И тъкмо в тези периоди възникнаха първоначалните импулси за утвърждаването на основните празници. По-късно хората се придържаха към тези празници малко или много по силата на традицията. Само някои празнични моменти, каквито са например пролетното и есенното равноденствие, напомнят за някогашното дълбоко съизживяване на годишния цикъл. Навремето тези усещания бяха извънредно силни, извънредно интензивни.

С този факт обаче беше свързана и една голяма промяна в човешкото

съзнание. През Древно-индийската епоха на хората би им изглеждало напълно абсурдно, ако някой се опита да ги обединява в един или друг „народ“. За днешния човек това е парадоксално, защото той просто не може да си представи, че усещане то за принадлежност към даден народ е възникнало сравнително отскоро. Разбира се, също и през Древно индийската епоха Земните условия налагаха на хората да живеят заедно в пределите на една или друга територия и да поддържат по-тесни връзки помежду си, отколкото извън тази територия, обаче понятието „народ“, усещането за принадлежност към един или друг „народ“, все още не съществуваше. За сметка на това съществуваше нещо друго, а именно извънредно живо чувство за редуването на поколенията. Синът ясно усещаше себе си като син на бащата, като внук на дядото, като правнук на пращадото. Нещата далеч не изглеждаха така, както бихме могли да ги опишем с помощта на днешните общоприети понятия; и все пак ние можем да ги опишем по такъв начин, че значително да се доближим до истината. Защото ако бихме вникнали в тях според мисловните навици на тогавашната епоха, ние щяхме да установим следното: Всички членове на едно семейство строго са държали на това, че могат да изброяват своите предци, да назовават дядото, пращадото, прапращадото, стигайки до възможно най-далечните си прародители. Всеки се усещаше здраво вплетен във веригата на поколенията. Всеки се усещаше много по-малко свързан с външния свят, с настоящето, отколкото в следващите епохи. Това, което днес е останало като една карикатурна форма в принципа на благородството, в принципа на прародителите, през Древно-индийската епоха бе нещо самопонятно за всеки човек; тогава хората нямаха никаква нужда от семейни хроники. През онези древни времена всичко беше съвсем различно, защото благодарение на яснотата на самото човешко съзнание поддържаше сигурна връзка с поредицата от поколения; тогавашният човек можеше да си спомня не само своите лични изживявания, а и тези на своите предци и той си спомняше изживяванията на бащата, дядото също тъй живо и непосредствено, сякаш се отнасяше за неговите лични изживявания. Впоследствие тези спомени ставаха все по-смътни, обаче зависимостта между човешкото съзнание и кръвната връзка с поколенията продължи да съществува.

Следователно, живото усещане за принадлежност към поредицата от поколения продължи да играе важна роля още дълго време. Понятието „народ“, както и себеусещането в рамките на „народа“, възникна успоредно с усещането за кръвната връзка, но това стана твърде бавно. Да, през Древно-персийската епоха описаното състояние не беше твърде изразено; то се утвърди едва в течение на времето. Едва когато хората изгубиха непосредственото съзнание, че са живо вплетени в поколенията, те стигнаха до убеждението, че са свързани в една или друга народностна

общност, докато по-рано същественото беше не друго, а именно кръвната връзка.

И наистина, понятието „народ“ се изпълни с конкретно съдържание едва през Третата следатлантска епоха, през Египетско-халдейската епоха. Обаче точно тогава съзнанието за живото протичане на годишния цикъл беше вече значително отслабено. За сметка на това през тази епоха, включително и до последното предхристиянско хилядолетие, съществуваше едно ясно съзнание за факта, че светът се управлява от мислите, че мислите живеят навред по света. Макар и по друг повод, аз вече загатнах: днешният възглед, че мислите възникват в нашите глави и после обхващат външния свят, би изглеждал на тогавашните хора приблизително така, сякаш днес един човек изпива чаша вода и после заявява, че водата е произлязла от неговия език. Естествено, някой може да си въобрази, че водата произлиза от неговия език, обаче в действителност той поглъща водата, вземайки я от водните ресурси на Земята, която представлява едно цяло. Ако е достатъчно глуповат и не вижда връзката между водата от своята чаша и водните ресурси на цялата Земя, някой би могъл да повярва, че водата произлиза от собствения му език. Същото биха възразили и представителите на Египетско-халдейската епоха, ако някой би твърдял пред тях, че мислите възникват в човешките глави. Те добре знаеха, че навред в света живеят мисли. Онова, което човекът налива в своята глава, е извлечено от мисловното море на света. И през Египетско-халдейската епоха хората не изживяваха видимия Космос в божествения Аз, не изживяваха годишния цикъл в астралния човек, а вършеха всичко това в мировите мисли, в Логоса, в етерното тяло.

Представителите на Египетско-халдейската епоха ако биха си служили с нашите изрази никога не биха говорили за човешкото физическо тяло така, както сме свикнали да говорим ние. Ние говорим за него така, сякаш то представлява целия човек. Обаче представителите на Египетско-халдейската епоха усещаха физическото тяло по такъв начин, сякаш в него те виждаха само последиците от всичко онова, което живее в етерното тяло като мисловно съдържание. За хората от Египетско-халдейската епоха физическото тяло беше един образ на човешката мисъл. Те далеч не му отдаваха онова значение, което му отдават днешните хора. В хода на същата тази епоха понятието „народ“ ставаше все по-точно и по-конкретно. И ние с право можем да кажем: Човекът все повече и повече ставаше гражданин на Земята.

През Третата следатлантска епоха той постепенно изгуби връзката със звездния свят и със своя Аз. Астрологията все още се съобразяваше с тази връзка, обаче не и хората. Те престанаха да усещат годишния цикъл, който е от първостепенна важност за астралното тяло. Обаче все пак те не се заблуждаваха относно мисловното естество на Космоса. Човекът беше

стигнал дотам, че съдеше за света главно с оглед на Земната тежест, която усещаше в себе си. А мислите той усещаше като нещо толкова живо, че отхвърляше всяка възможност те да имат нещо общо със Земната тежест.

Всичко това се утвърди главно в хода на Гръцко-латинската културна епоха. Едва сега физическото тяло се превърна в нещо изключително важно за човека. Естествено, нещата си имат своето дълбоко оправда ние и тъкмо в рамките на гръцката култура ние виждаме едно свежо и пълнокръвно потапяне във физическото тяло, нещо, което е очевидно във всички области на гръцката култура. Бих желал да повторя, че това потапяне във физическото тяло е нещо изключително характерно за гръцкото изкуство. И наистина, древните гърци имаха такова усещане за физическото тяло, каквото има едно дете, когато то се радва на своите нови дрехи и това е така, защото във физическото тяло гърците се усещаха свежи и млади.

По-късно, в разцвета на Римската империя, хората престанаха да усещат свежестта на физическото тяло; те започнаха да усещат самото физическо тяло и се чувстваха, как да се изразя, като пъхнати в държавно облекло, и бяха убедени, че означават нещо главно поради силата, произтичаща от държавната униформа. Приблизително такова беше основното усещане, което естествено не може да бъде изразено с думи, но така или иначе то беше дълбоко присъщо на римляните. Те възприемаха своето физическо тяло като един вид държавно облекло, което са получили от самия миров ред.

От своя страна гърците изпитваха огромна радост, че сега, след като са вече родени, могат да си послужат с предоставеното им физическо тяло. Всичко това даде на гръцкото изкуство, на гръцката трагедия и на Омировата поезия онзи неповторим полет в описанието на човешката природа, доколкото тя е свързана с външните форми на неговото физическо тяло. Всички психологически особености имат своите дълбоки вътрешни основания. Опитайте се поне веднъж да се пренесете в онази неподправена радост, която се излъчва от Омир, когато той описва Хектор, Ахил и така нататък, и вижте каква голяма важност се отдава на външните описания. При римляните тази специфична особеност постепенно угасна. Поначало за романския елемент е характерно това, че хората започват да придават стойност на онова, което може да бъде разбрано с помощта на обикновеното човешко съзнание. Защото човекът стана гражданин на Земята едва през тази Четвърта следатлантска културна епоха. Предишните възгледи за Азът, астралното тяло и етерното тяло се разпаднаха. Древните гърци все още имаха живото усещане, че в основата на нещата са именно мислите. Аз подробно съм описал това в моята книга „Загадките на Философията“.\*10 Тази характерна особеност постепенно се изгуби и хората започнаха да вярват, че мислите възникват не другаде, а в

човешката глава. Човекът все повече и повече започна да се отъждествява със своето физическо тяло.

Днешните хора все още нямат никаква представа за промените, настъпили след 15 век, когато започна и Петата следатлантска културна епоха. Ние отново започваме да растем и да излизаме извън очертанятията на нашето физическо тяло, само че все още не забелязваме нищо. Ние просто фантазираме, когато се опитваме да вникнем в основното усещане на древните гърци, което те са изпитвали при вида на човешкото физическо тяло. В този смисъл, нашите усещания са значително притъпени. Нашата абстрактна представа за бързоногия Ахил не ни говори нищо. Че изобщо гърците можеха да имат толкова непосредствени, толкова неопровержими представи за вътрешната същност на Ахил всичко това е за нас нещо твърде смътно и отвлечено. По отношение на всяко едно изкуство, ние сме поставени така, че душевните сили обхващат физическото тяло само отчасти. Докато през последните столетия от предхристиянското време гърците усещаха как космическите мисли им се изплъзват и как могат да разгадаят мислите, само ако насочат своите размисли обратно към човека, то при днешните хора е налице е една пълна несигурност по отношение на мислите.

Виждате ли, за един грък от 6 предхристиянски век би изглеждало ужасно комично, ако някой би поискал от него да разреши научния въпрос за връзката между мислите и мозъка. Той просто не би могъл да допусне, че някой може да постави подобен въпрос, защото това, което се съдържа в едно такава изречение, би му се сторило напълно самопонятно. Той би отговорил приблизително по същия начин, по който ние например изказваме съждението: Ето, сега аз вземам часовника в ръката си. После аз би следвало да се впусна в безкрайни философски спекулации за съотношенията между часовника и моята ръка; да изследвам телесните тъкани, металните части на часовника, неговото стъкло и така нататък, за да стигна до причините, поради които ръката ми държи часовника.

И ако бих постъпил по този начин, нали така, според днешната степен на съзнание аз бих изглеждал като един уморазстроен човек. Също толкова налудничаво би изглеждало за древните гърци, ако някой не е в състояние да схване, че човешкото същество действително улавя мислите чрез мозъка и търси обяснение на този самопонятен факт в особеностите на мислите и на мозъка, защото тогавашните хора виждаха тези неща съвсем непосредствено, също както ние непосредствено виждаме, че ръката държи часовника и не считаме за необходимо да търсим някакво научно обяснение за съотношенията между металните части на часовника и мускулите на ръката. Да, древните гърци изобщо не размишляваха върху тези връзки; за тях те бяха нещо самопонятно. Те инстинктивно се досещаха за характера на връзките между мислите и човешките същества.

Нека да допуснем, че аз си задавам въпроса: Добре, тук виждам една човешка ръка, но защо часовникът, който е на нея, не пада? За древните гърци подобен въпрос би звучал по същия начин, както ако например днес бихме попитали: Какво правят мислите там в мозъка? Ние стигаме до този въпрос само защото сме престанали да разбираме как всъщност мислите могат да живеят отделно и независимо от нас. Обаче днес ние сме на път отново да отделим мислите от себе си, но все още не знаем какво точно да правим с тях, понеже все по-малко и по-малко разполагаме с физическото тяло, тъй като разширявайки етерното тяло ние всъщност вече напускаме очертанията на физическото тяло. Бих желал да си послужи и с още едно сравнение: ние имаме не само дрехи, но и джобове, където можем да скрием нещо, нали така? Същото беше при гърците. За тях човешкото тяло представляваше нещо, което можеше да съхранява в себе си мисли те, чувствата и волевите импулси. Днес ние просто не знаем как да се отнасяме с мислите, чувствата и волята. Положението е такова, сякаш имаме джобове, а всички наши вещи пропадат през тях; или сякаш но сим всички вещи в ръцете си, понеже не съзнаваме, че имаме джобове. Така ние сме лишени от съзнанието за същинската природа на нашия организъм и не знаем как да си обясним несъмнената връзка между тялото и душевния живот, измисляме си куриозни идеи като тази за психопаралелизма и т.н. За гръцкото светоусещане всичко това би изглеждало така, сякаш пред него застава един слепец, който не вижда, че има джобове и не се досеща, че може да си послужи с тях. Казвам всичко това, само за да напомня основното: Постепенно ние ставаме все по-чужди за нашето физическо тяло.

Тази закономерност е нещо неизбежно в хода на общочовешката еволюция. Ако още веднъж се обърнем назад към Древно-индийската епоха, ние ще установим как тогавашният човек отправяше поглед към веригата от поколения на своите предшественици и не изпитваше потребност да търси Боговете другаде, освен в тази верига от поколения. Понеже за него самият човек беше от божествен произход, индиецът спокойно оставаше в рамките на човешкото развитие и търсеше Боговете не другаде, а в света на своите пра родители. Да, той търсеше Боговете именно там, в полето на общочовешката еволюция.

После дойде времето на египетско-халдейската култура, когато понятието „народ“ се издигна до още по-висока степен. Хората започнаха да отъждествяват божествения свят с отделните Богове на народа, с всичко онова, което намираще израз в кръвното родство.

А по-късно настъпи елинската култура, когато, превръщайки се в гражданин на Земята, човекът започна да усеща себе си като обезбожествен. Сега вече стана необходимо Боговете да бъдат търсени на Земята. Поглеждайки към звездите, древният човек стигаше до познанието

за Боговете. А гърците, за да стигнат до Боговете, освен от звездите, се нуждаеха и от някакъв личен елемент. И в хода на времето тази потребност ставаше все по-силна. След като не вижда връзката между мислите и предметите, днешното човечество трябва да извоюва една нова способност: Все повече и повече да се абстрахира от физическия свят, да се абстрахира от физическото звездно небе, от физическия годишен цикъл, да се абстрахира от самите сетивни възприятия. За да намери отново божествено-духовния елемент в сетивно-физическия свят, човекът трябва да се научи и да възприема този елемент като нещо, което не е свързано със сетивните възприятия.

Енергично да се застъпва за този възглед ето една от задачите на антропософската Духовна наука. И в този смисъл антропософската Духовна наука израства от самата еволюция на човешкия род. Ние винаги трябва да сме наясно: Антропософията не е рожба на някакъв произвол, нито някаква образователна програма за усъвършенствуване на човечеството, а нещо, което възниква като резултат от самата еволюция на човешкия род. Общо взето, днешният превес на материализма означава едно връщане назад. С оглед действителните нужди на нашето съвремие, от човека се изисква не само да бъде гражданин на Земята, какъвто той стана още през епохата на Древна Гърция, а в известен смисъл да се отчужди от Земното си гражданство и да вижда духовно-душевните сили в себе си, без да разчита на физическите възприятия. И когато наред с тези действителни нужди материализмът непрекъснато застрашава човешката душа, това означава едно ариманическо изоставане при онази еволюционна степен, която за условията в Древна Гърция и Рим беше нещо напълно естествено. За тогавашните хора беше оправдано да се взират във физическия свят, защото там те виждаха формите на духовния свят. Изоставайки в развитието си, днешните хора не различават във физическия свят никакви духовни въздействия. И материализмът се свежда именно до това. Така в потока на общочовешката еволюция се промъкна един елемент, който е враждебен към всякакво по-нататъшно развитие. Днешното човечество изпитва страх от нови понятия и предпочита да борави със старите. Обаче ние трябва да превъзмогнем този враждебен елемент. И ако успеем да култивираме у себе си един дружелюбен елемент към развитието, ще постигнем едно напълно естествено отношение към антропософския път на познание, който отхвърля старите и утвърждава новите пътища към духовния свят.

Днес аз отново се опитам да говоря от една гледна точка, която ще Ви помогне да разберете как антропософията възниква като една истинска необходимост за съвременния етап от еволюцията на човечеството.

## ВТОРА ЛЕКЦИЯ

*Дорнах, 1 Юни 1923*

Един от резултатите на правилно разбираната и правилно прилагана антропософска Духовна наука ще бъде този, че тя ще се окаже плодотворна за всеки вид изкуство. За нашето съвремие е характерно тъкмо това, че поривът към изкуството е до голяма степен притъпен. Да, бихме могли да добавим, че дори всред антропософските кръгове не винаги е налице пълно разбиране за нашите непрекъснати усилия да влеем до възможно най-голяма степен художествения елемент в самото Антропософско Движение. Естествено, това е свързано с вече споменатата антипатия, която днешното човечество изпитва към изкуствата.

Нека да спомена и още нещо, а именно, че Гьоте беше един от последните велики умове на нашето време, които имаха силното усещане за единството между духовния живот и различните видове изкуства, защото по-късно хората започнаха все повече и повече да гледат на изкуството като на нещо, което всъщност не представлява никаква жизнена необходимост, а по-скоро е бих казал един вид лукс, прибавен към живота. И нищо чудно, че при това положение изкуството постепенно придоби характеристиките на лукса.

Обаче древните хора, както често съм описвал пред Вас, поддържаха една жива връзка с духовния свят благодарение на остатъците от старото ясновидство и в изкуството те търсеха нещо, без което е немислимо да съществува която и да е цивилизация. Разбира се, ако се ръководим от днешните критерий; бихме могли да изпитваме известна сдържаност към някои от изкуствата, характерни за Ориента или за Африка, обаче не това е важното. Важно е не как се отнасяме към отделните изкуства, а как да включим художествения елемент в светоусещането на нашите съвременници. Ето върху какво ще говорим днес, надявайки се, че по този начин ще подготвим необходимите предпоставки за следващите лекции. Ние трябва да сме наясно, че има пряка връзка между цялостния характер на днешния духовен живот, от една страна, и изкуството, от друга страна.

Ако се поддаваме на днешните внушения и разглеждаме човека единствено като най-висшето произведение на природата, като най-висшето същество на природата, което бележи някакъв връх в еволюцията на Земята, тогава ние кардинално объркваме вътрешните съотношения между човека и света, защото ако би било вярно, че човекът е, така да се каже, само крайният продукт на природния свят и се ръководи само от първичните си душевни импулси, тогава той щеше да постига пълна хармония с външния свят. Ако живо тинското царство би еволюирало по онзи начин, който се приема от официалната наука, тогава фактически човекът, този краен продукт на майката природа, би трябвало да бъде напълно удовлетворен от своето положение във Вселената, в Космоса. Той



не би трябвало да усеща в себе си никакви пориви за творчество и никакви стремежи за издигане над природните царства. Ако той се стреми към някакво художествено произведение както например древните гърци възпяваха идеализирания от тях образ на човека тогава той застава пред нас като едно същество, което е дълбоко неудовлетворено от всички онези привилегии, които природата му е отредила. В противен случай, ако например би бил музикално удовлетворен от звуците на славея и чучулигата, той никога нямаше да композира сонати и симфонии, понеже би ги усещал като нещо неистинно и измамно. Истинното би трябвало да се изчерпва със звуците на славея и чучулигата. Фактически съвременният светоглед, ако той изобщо има отношение към творчеството, изисква от човека да се задоволява само с подражание на природните процеси, защото в момента, в който създава нещо, което се издига над природата, той е склонен да го усеща като измамно, ако не приема съществуването на един друг свят, различен от природния.

Естествено, днешните хора не се съобразяват с художествените закономерности на натурализма. Защото какво би се случило, ако те се съобразяват с тях? В най-добрия случай би се утвърдило едно правило, според което трябва да подражаваме само на това, което става в природата. Да, ако някой би поискал от един грък, или от един представител на още по-древна цивилизация, да речем един грък от времето преди Есхил, да представи някаква имитация на природния свят, той би възкликнал: Но защо е необходимо подобно нещо? Защо от сцената хората трябва да изговарят същото, което се говори на улицата? Това е напълно безсмислено!

Да, древните гърци изобщо не биха разбрали защо някой трябва да подражава на природата. Защото ако даден човек не участва в определен духовен живот, той едва ли копнее да създаде нещо, което надхвърля чисто природните дадености. И ако не участва в духовния живот, откъде би могъл той да черпи своето вдъхновение? Отникъде другаде, освен от природата? Всички епохи, които са вдъхновявали художественото творчество на човешките същества, са поддържали точно определени връзки с духовния свят. Самото художествено творчество произлиза именно от тези връзки с духовния свят. Фактически то никога не е имало други източници освен тях. И ако би искала да бъде честна пред себе си, една натуралистична епоха би трябвало да разбере, че тя може да съществува само в рамките на антихудожественото филистерство. А нашата съвременна епоха, както знаете, е извънредно податлива на всякакъв род филистерски влияния.

Нека да вземем отделните изкуства. Изхождайки от чистия натурализъм, от чисто натуралистично-филистерския вкус, ние никога не бихме могли да стигнем примерно до една художествена архитектура – днешната

архитектура е твърде отдалечена от изкуството, макар и да се нарича изкуство защото ако хората не изпитваха потребност да се събират на определени места, където да се занимават с въпросите на духовния живот, те никога нямаше да строят сгради за духовни цели. Следователно, те щяха да строят само такива сгради, с които да посрещат ежедневните нужди на живота. И какво казват те за своето прагматично строителство? Те казват: Ние строим, за да се защитаваме, за да защитаваме човека от капризите на природата, за да не живеем на открито, за да подслоним семейството и така нататък.

Да, когато се говори за архитектура от натуралистична гледна точка, на преден план винаги идва мисълта как най-добре да предпазим човешкото тяло. Дори и в общи линии това да не се признава, защото хората изпитват неудобство да го признаят, то изцяло отговаря на истината.

Днес много хора се дразнят, ако една сграда, предназначена за жилище, или нещо друго, чиято целесъобразност е явна за всички, бъде пожертвувана в името на красотата или изкуството. Днес често чуваме възражението: Да се строи според някакви художествени принципи, това е твърде скъпо. Обаче хората не винаги са мислили по този начин, и то най-вече през онези епохи, когато в душите си те са усещали връзката с духовния свят. Тогавашният човек е имал ясното усещане: Ето, аз съм поставен в този физически свят, но както нося душа и Дух в моето човешко тяло, така в себе си аз нося и още нещо, което не се съдържа в заобикалящия ме природен свят. Когато Духът и душата напуснат моето физическо тяло, тогава става ясно как физическото обкръжение се отнася към моята телесна обвивка. Тогава заобикалящият ме физически свят веднага разяжда формата на моето физическо тяло и го превръща в труп. Природните закони влизат в сила, едва когато човекът е превърнат в труп. И докато не е превърнат в труп, докато е жив на физическата Земя, чрез това, което е свалил от духовния свят, чрез своите душа и Дух, той не позволява на закономерностите от физическия свят да засегнат онези субстанции и сили, които после, след смъртта, остават в неговия труп.

Както често съм изтъквал, храненето съвсем не е толкова просто нещо, както обикновено си го представяме. Когато ядем, ние поемаме в нашия организъм такива субстанции и сили от природата, които са ни напълно чужди, и после ги трансформираме в нещо съвсем друго. И онези сили и закони, с чиято помощ ние трансформираме погълнатата храна, далеч не са присъщи на заобикалящия ни физически свят, макар и да действуват вътре в неговите очертания, понеже самите ние сме ги внесли там, идвайки от един друг свят. Ето как хората от миналите епохи, поддържайки връзката си с духовния свят, са мислели за тези неща. Обаче днешните хора разсъждават по друг начин. Те казват: Да, природните закони са едни и същи, независимо дали действуват в ростбифа, намиращ се в чинията, или

след като той вече е преминал в устата ни, в стомаха, червата, кръвта и т.н. Че там ростбифът бива обхванат от съвсем други, душевно-духовни закони, които човекът е пренесъл тук, идвайки от свръхсетивния свят, и превръщайки ростбифа в нещо друго, това изобщо не достига до съзнанието на нашата натуралистична цивилизация, колкото и парадоксално да звучат тези думи, защото да се изрази на глас подобно твърдение, естествено, е твърде смущаващо за всеки материалистично настроен човек. Обаче фактически днешните хора носят това убеждение в главите си. А то автоматически засяга и художествения усет, защото в последна сметка защо днес ние строим нашите къщи? За да бъдем максимално защитени, докато ядем ростбифа! Да, това е само една малка подробност, но като цяло, днешното мислене върви тъкмо в тази посока.

Обаче в миналото, когато хората все още поддържаха живата си връзка с духовния Космос, в основата на техните сгради лежеше не идеята да защитят човешко тяло, а да защитят слязлата на Земята човешка душа от всякакъв род физически въздействия. Естествено, когато се изразявам по този начин, всичко звучи твърде парадоксално. Но в древните епохи хората имаха по-други изразни средства; те не бяха толкова абстрактни, колкото днес и вникваха в нещата, водени от своя здрав, подсъзнателен усет за тях. Техните чувства и подсъзнателни усещания бяха от духовно естество. А днес ние се опитваме да изразим тези усещания с ясни и точни думи. За разлика от нас, древните биха се изразили, примерно, по следния начин: Привършвайки своя живот на Земята, човекът трябва да отхвърли своето физическо тяло. И тогава, след като отхвърли физическото тяло, неговата душевно-духовна същност трябва да намери пътя, водещ от Земята към духовния Космос. Виждате ли, древните хора действително имаха това важно усещане и се питаха: Добре, след като душата е напуснала своето физическо тяло, как намира тя своя по-нататъшен път?

Естествено, днешните хора не се измъчват с подобни въпроси, обаче имаше епохи, когато това беше главната грижа на човека: Как душата намира обратния път към духовния свят? Защото тогавашните хора си казваха: Ето, там навън са камъните, растенията и животните. Всичко, което човекът приема в себе си от минералния, растителния и животинския свят подлежи на пълна преработка. Приемайки в себе си например солта, човекът веднага включва в действие онези духовни сили в своето физическо тяло, с чиято помощ той преодолява минералните субстанции. Поглъщайки растителни продукти, той включва онези душевно-духовни сили, с чиято помощ преодолява чисто растителните субстанции. Поглъщайки животински продукти, той апелира към друг вид душевно-духовни сили, за да „очовечи“ животинската храна. И физическото тяло е посредникът между същинският човек, който слиза от духовните светове, и напълно чуждите за него Земни субстанции. Човекът може да стъпи на

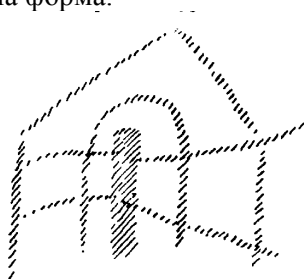
Земята само благодарение на това, че притежава своето физическо тяло, с чиято помощ се справя със Земните минерали, растения, животни. Обаче след като умирайки, той отхвърли физическото тяло, душата остава като гола и започва да търси онези условия, които са характерни само за духовния свят. И тогава душата, понеже вече е напуснала физическото тяло, би трябвало да си каже: Как сега аз мога да премина през нечистата природа на животните, за да изляза извън Земната област? Как сега аз мога да премина през онези процеси, които привличат и сгъстяват светлината в растителното царство, как да се измъкна от това растително царство, как мога да литна из необятните простори на светлината, след като съм свикнала да живея на Земята в сгъстената чрез растенията светлина? Как да се издигна над минералите, с които като душа аз навсякъде се сблъсквам, след като вече не мога да ги разтворя чрез соковете на моето тяло?

Ето какви бяха религиозно-културните грижи на древното човечество. И тогава хората потъваха в размисъл: Какво можем да направим ние за онези души, които са ни особено скъпи, за да намерят те подходящите линии, повърхности и форми, така че да се завърнат в духовния свят. Така възникнаха и надгробните сводове, надгробните паметници, цялата надгробна архитектура: По същество в нейните форми трябваше да намери израз всичко онова, от което оголената след смъртта душа се нуждае, за да не се сблъска с животни, растения и минерали, а следвайки архитектурните линии да намери обратния път към духовния свят. Едва сега ние разбираме огромното значение на култа към мъртвите в по-древните епохи. Искаме ли да проумеем как са възникнали по-старите архитектурни форми, ние задължително трябва да се потопим в настроението на душата, която след смъртта остава без своето тяло и търси обратния път към духовния свят. Тя не може да намери този път в минералното, растителното и животинското царство. Но древните бяха убедени, че след като вече е стояла в определено отношение спрямо напуснатото тяло, сега душата може да намери обратния път към духовния свят именно чрез засводените архитектурни форми на надгробните паметници. Един от импулсите за възникването на древните архитектурни форми се крие тъкмо в това усещане. Доколкото архитектурните форми са били подчинени на художествени, а не на чисто прагматични принципи, те водят своя произход именно от надгробните паметници. Художественият елемент на архитектурното изкуство е най-дълбоко свързан с култа към мъртвите. Древните хора бяха убедени, че човешката душа е безсилна да прояви истинската си природа, ако трябва да се противопоставя само на минералите, растенията и животните; те бяха убедени, от друга страна, че Аполон, Зевс и Атина също не могат да проявят истинската си природа, ако са заобиколени само от външния физически свят. Как душата е обърната към Космоса ето какво трябва да бъде проучвано, и едва тогава

ние ще сме в състояние да разберем пропорциите в сложните архитектурни форми на древния Изток. В същото време тези архитектурни форми на древния Изток са едно живо доказателство, че хората, от чиято фантазия те са възникнали, са си казвали: В своята вътрешна същност, човекът не принадлежи на физическия земен свят. Той принадлежи на един друг свят. И доколкото принадлежи на един друг свят, той се нуждае от такива форми, с които е родствено свързан.

Изхождайки от чистия натуралистичен принцип, ние не бихме могли да си обясним историческото възникване на нито един архитектурен стил.

Какво въпреки лежи в основата на архитектурните форми? Ето, нека например тук схематично да представим човешкото тяло, а тук човешката душа. Човешката душа иска да разгърне себе си във всички по соки. И тъкмо този копнеж да разгърне себе си, независимо от тялото, този копнеж да изнесе своята същност навън в Космоса, впоследствие се превръща в една или друга архитектурна форма.



Но ти, скъпа душа, след като искаш да напуснеш своето физическо тяло, за да изградиш някакво ново отношение към външния Космос, как би желала да изглеждаш в този момент? Ето как звучеше основният въпрос. И архитектурните форми представляваха неговия материален отговор.

О, и ние вече бихме могли да проследим по-нататъшното развитие на това усещане. В епохата на абстракциите всичко добива друг смисъл. Ние съвсем не искаме да върнем старите времена, а само да ги разберем. Ние просто искаме да разберем особено когато посещаваме такива места, където старите обичаи са все още запазени -, защо например, минавайки покрай църквата, навсякъде около нея виждаме гробове? Не всеки е можел да има надгробен паметник, обаче църквата, сама по себе си, служеше като надгробен паметник за всички. И тъкмо църквата беше отговорът на въпроса, който душата си задаваше: Как бих могла аз на първо време да разгърна себе си и да се освободя по правилния начин от тялото, което ме свързва с физическия свят, със Земята? Всъщност в архитектурните форми на църквите се оглеждаше копнежът на душата по онези форми, които тя търсеше след напускането на физическото тяло.

Културните традиции от по-старите времена могат да бъдат разбрани  
GA\_276 Изкуството и неговата мисия // Copyright издателство Даскалов

само с оглед на усещанията, на чувствата, на интуициите, които поддържаха връзката между хората и духовния свят. И ние действително трябва да изработим у себе си онова дълбоко усещане, с което древните подбираха местата на своите църкви, за да разположат впоследствие и гробовете около тях. Да, те сякаш казаха: Скъпи наши души, които една след друга ни напускате, какви форми искате да ви построим, за да се приближите още сега, докато витаете около вашите тела до онези форми, които искате да приемете след смъртта? И тогава идваше спонтанният отговор: Но разбира се, това следва да бъдат не някакви други форми, а формите на църквата, архитектурата на църквата. Така ние стигаме до единия край на човешкия живот, когато на преден план излиза художествената стойност на архитектурата. Несъмнено, всичко това се променя и метаморфозира. Онова, което възниква от култа към мъртвите, може да се превърне във висша проява на живота, какъвто беше случаят с изграждането на Гьотеанума." Важното е да разбираме нещата, да разбираме например и това, как архитектурата, сама по себе си, се развива според законите, по които душата напуска физическото тяло и се издига над него, както всъщност и става, след като човекът мине през Портата на смъртта.

Ако се обърнем към другия край на човешкия живот, към раждането, към слизането във физическия свят, ще трябва да спомена и още нещо, което всред мнозина от Вас може би ще предизвика една лека вътрешна усмивка, а може би не и в такъв случай бих казал: Слава Богу! Виждате ли, когато душата идва на Земята, за да се „настани“ в своето тяло, ако ми позволите този израз, тя всъщност слиза от духовно-душевните светове, където първоначално не съществуват никакви пространствени форми. Душата познава пространствените форми само тогава, когато тя напуска своето тяло и отнася определени впечатления от временното последствие на пространствения свят. Слизайки на Земята и настанявайки се в своето тяло, душата идва от един друг свят, където не съществуват никакви пространствени форми; там съществуват при същите за нашия физически свят елементи като интензивност на цветовете, качества на цветовете, но не и пространствени линии, не и пространствени форми. Напоследък аз често описвам пред Вас онзи свят, в който човекът попада след своята смърт; там той живее в един одушевен, одухотворен свят, протъкан от светлина, цветове и звуци, в един свят, подчинен на „качествата“, а не на „количествата“. И сега той слиза, вмъква се в своето физическо тяло, за да усети тук аз Ви напомням за едно древно усещане, каквото хората са имали в старите, почти забравени от историята цивилизации как той действително се потопява в своето физическо тяло. А чрез физическото тяло той веднага влиза в определено отношение спрямо околния свят: Ето, сега аз вече се разполагам в пространството. Да, сега

физическото тяло става част от пространствения свят, въпреки че той му остава чужд. В духовно-душевния свят нещата не изглеждаха така. Но тук, казва си физическото тяло, аз съм просто разпънато в трите измерения. Преди сливането на човека от духовно-душевния свят във физическия свят, тези три измерения нямаха никакъв смисъл. Обаче цветовете и хармонията на цветовете, мелодията, хармонията на звуците, всичко това има своя добър смисъл в духовния свят. През онези древни времена, когато такива усещания бяха нещо напълно естествено, човекът изпитваше една дълбока потребност да не носи в себе си това, което му е чуждо. Например той усеща ше главата си като нещо, което му е дадено от духовния свят. Защото онова, което в миналите инкарнации представляваше останалата част от тялото му аз често съм изтъквал тази подробност в сегашната инкарнация се съсредоточаваше в рамките на неговата глава. Останалата част от тялото се превръща в глава именно през следващата инкарнация. И древният човек усещаше как тази останала част от тялото без главата е подчинена на гравитацията, на силите, които опасват Земята. Както казах, той я усещаше като окована в пространството. И той си казваше: Няма никакво съответствие между моето физическо тяло – доколкото то е съставено от елементите на околната среда и моята истинска същност, която аз нося от духовния свят. За да постигна такова съответствие, аз трябва да предприема определени действия.

Виждате ли, човекът идва от духовните светове като носи със себе си, наред с всичко друго, и цвета на своите одежди, на своето облекло. Ако архитектурата ни отвежда до единия край на човешкия живот, където настъпва смъртта, то естетиката на облеклото, разглеждана в смисъла на древните времена, когато хората изпитваха непосредствена радост и веселие от художествения елемент на своето облекло, съпроводжани от истинско разбиране за тези неща, ни отвежда до другия край на човешкия живот, който започва с раждането. В художествената изработка на облеклото древните влагаха нещо от своя пренатален живот, т.е. от живота преди раждането, като например предпочитанието към едни или други цветове, спомена за хармоничните връзки в духовния свят и така нататък. И нищо чудно, че по-късно, когато спомените за пренаталния живот угаснаха, изкуството да се обличаме красиво се изроди в пълно дилетанство. Нима не е вярно; че днешните модни колекции са напълно лишени от някогашното усещане за пренаталния живот и от желанието на човека да види в облеклото си поне някакви следи от живота си в духовния свят. Но ако проследите някои примитивни култури и доловите радостта от характерните цветови съчетания на дрехите, които тогавашните хора са носели. Вие ще установите, че за тях изработката на облеклото всъщност е била едно велико изкуство, с чиято помощ те са включвали пренаталния живот в условията на земния живот, както и с помощта на архитектурното

изкуство те са призовавали онзи живот, който настъпва след смъртта, онзи живот, който се стреми да се освободи от пространствения свят и който по онова време е намирал непосредствен израз в архитектурните форми. Дори и днес Вие бихте могли да се обърнете към определени прослойки от този или онзи народ, които все още са запазили своите народни носии и гледайки тези носии, Вие ще си кажете: Да, ето как всред тези народни маси са се събрали определен брой човешки души и сродството, което са изпитвали в пренаталния си живот, сега те превръщат в стил на обличане, в носия. В своето облекло те пресъздават спомена си от това, как са изглеждали на Небето. Ето защо, ако бихте искали да вникнете в дълбокия смисъл на облеклото, Вие трябва да се пренесете доста назад в миналото. Обаче от друга страна Вие ще се убедите, че през онези времена, когато повечето хора са били подвластни на художествения елемент, е имало дълбок смисъл в това, човек да застане пред Рафаеловите Магдалена или Мария. Вие знаете, че тяхното облекло е съвсем различно. И още нещо: за всички нарисувани от него Магдалени и Марии, Рафаел се придържа към почти еднакви цветове и форми на техните одежди, защото той все още имаше живото усещане, или поне пазеше живата традиция, според която духовно-душевните сили, които ние сваляме от Небето, намират своя израз също и в облеклото. Ето в какво се състои дълбокият смисъл на облеклото! Днешният човек смята, че основното предназначение на облеклото е да ни предпазва от студа. Разбира се, това донякъде е вярно, обаче по този начин никога не могат да възникнат каквито и да е художествени форми. Художествените форми възникват, само ако влезем в някакво отношение спрямо духовния свят, и ако действително искаме да ги открием, ние трябва да изградим такова отношение.

Да, веднага щом антропософията навлезе в духовните измерения на света, тя се превръща в оплодотворяваща сила за изкуството. Защото онези неща, които са необходими, за да разкрием великите тайни на света и на живота чрез антропософското изследване, накрая завършват именно там, в изкуството. Това трябва да бъде правилно разбрано.

Онази част от тялото, която в предишната инкарнация не е била глава, видоизменя своите сили и се превръща в глава едва през следващата инкарнация. Естествено, тогава тялото също е изпълнено с материални субстанции. Аз често съм изтъквал, че няма никакъв смисъл от повърхностното възражение, според което е невъзможно да се получи така, че след смъртта, т.е. след разрушаването на физическото тяло, от него отново да се появи главата. Да, и останалите възражения срещу антропософията са също толкова повърхностни. Естествено, възражението може да бъде направено. Обаче тук става дума за нещо съвсем друго: За силите съотношения, които възникват в духовния свят.

Силите съотношения, които днес намират израз в нашия физически



организъм, в крайниците и т.н., вертикалната или хоризонтална посока на тези сили, тяхното привличане или отблъскване, всичко това ще формира нашата глава през следващата инкарнация. За тази цел обаче ни се притичват на помощ всички



и висши Йерархии\*12 Да, в метаморфозата, чийто краен резултат ще бъде нашата глава през следващата инкарнация, вземат участие всички небесни Духове. И нищо чудно, че главата получава онази сферична форма, която всеки момент ни напомня за небесната сфера над нас; следващата част на главата се явява като отражение на атмосферата, която е разположена над Земята, респективно на атмосферните сили. Бихме могли да кажем, че в горната си част главата е едно точно отражение на Небето, в средната си част тя загатва за връзките си с гърдите, т.е. всичко онова, което кръжи около Земята. В нашите гърди ние се нуждаем от въздуха, който обгръща Земята, нуждаем се от светлината, която струи около Земята и така нататък. Обаче както целият наш организъм няма никакво отношение към горното сферично засвояване на главата отношението включва само съответните градивни субстанции то нашите гърди вече показват определено отношение към формирането на носа, към всичко онова, което представлява средната част на главата.

После ние стигаме до устата: тя също има отношение към троичното устройство на човека, респективно към храненето, храносмилането, изобщо към така наречения от нас „двигателно-веществообменен човек“. Ние виждаме, как онова, което е слязло от Небето, за да формира на Земята метаморфозирайки силите на останалата част от тялото нашата глава, в своето величествено засвояване показва родство именно с Небето, как в средната си част то има родство с обкръжението на Земята, а в долната си част, устата, то е вече напълно свързано с тежестта, с гравитацията, с материалните Земни субстанции.

И така, ако си послужим с древните изрази на европейската митология, в човешката глава живеят: Асгард, замъкът на Боговете, горе; по средата е Митгард, същинската родина на Земното човечество; а долу е Йотунхайм, отечеството на Великаните, на Земните Духове.

*Асгард                      Митгард                      Йотунхайм*

Ако разглеждаме всичко това с абстрактни понятия, то остава неясно. Но ако обхванем човешката глава с художествен поглед и вникнем в нейния духовен произход, ако видим как до известна степен в главата

присъствуват Небето, Земята и Ада, при което, естествено, Адът не е някакво свърталище на Дяволи, а само Йотунхайм, отечеството на Великаните, тогава нещата стават ясни. И тогава в човешката глава ние отново имаме целия човек.

Или казано с други думи: Ние стигаме до правилно разбиране за човешката глава само тогава, когато в за сводената ѝ горна част виждаме не друго, а чистия спомен за предишната инкарнация на човека, когато в средната ѝ част, намираща се под очите, където са носът и ушите виждаме същия спомен, само че помрачен от Земната атмосфера, а в очертанията на устата онази форма, която вече изцяло е подчинена на Земните условия. Да, чрез формата на своето чело човекът донася кармическите последици от своята предишна инкарнация. Във формата на своята челюст, изразяваща нежност или упорство, той е повлиян от настоящия живот. Той изобщо не би имал челюсти, ако предишният му организъм не включващ главата не се беше трансформирал в сегашния организъм на главата. Обаче във формата на устата и челюстите, настоящите Земни импулси са толкова силни, че са сгъстили миналото и са го изтласкали в настоящето. Ето защо никой, който притежава художествен усет за тези неща, няма да твърди, че своеобразието на човека идва, примерно, от неговото изпъкнало чело. Ако притежава художествен усет, той никога няма да изрече такива думи. Той ще държи сметка за изпъкналото или полегатото чело, но няма да пропусне и брадичката: Дали тя, примерно, е волево издадена напред, или е нежно извита назад. Ето как, намирайки се още в началото, извличаме човешките форми от целия Космос, учим се да ги разбираме не само с оглед на целия сегашен Космос в него откриваме твърде малко а с оглед на еволюиращия Космос, като накрая се осмеляваме да черпим познание дори и от онзи Космос, който е извън времето.

И тогава всеки може да усети: ето, сега антропософското изследване просто ме тласка към света на изкуството, докато антихудожественото филистерство фактически е несъвместимо с истинското и живо антропософско познание. Ето защо, бих могъл да кажа, за нехудожествените натури е истинско изтезание, ако по искат да влязат в съзвучие с антропософията. Естествено, те с удоволствие биха искали да виждат, макар и абстрактно, следите от предишните си инкарнации в своя сегашен живот, обаче далеч не са в състояние действително да вникнат във формите и в онези техни метаморфози, които непосредствено и по чисто художествен път се откриват пред духовния поглед на човека. Но за целта, както и за да навлезе в живата антропософия, той трябва да си изработи усет за тези неща.

Тази е, бих искал да кажа, първата част от моето изложение, с която ясно посочвам, как бездуховността на нашето време се проявява във всички възможни области на живота. Между другото тази бездуховност се

проявява и в бездуховното становище, което хората имат към изкуството. И ако човечеството изобщо иска да се спаси от тази повсеместна бездуховност, един от факторите за това спасение ще се окаже поривът към изкуството. Антропософията действително може да ни отвори вратата, зад която кипи истинският живот, свързан с изкуството.

### *ТРЕТА ЛЕКЦИЯ*

*Дорнах, 2 Юни 1923*

Вчера аз се опитах да покажа как антропософските възгледи за света ни отвеждат дотам, че изкуството от ново има шанс да бъде прието от човечеството, и то по един много по-интензивен начин, отколкото това е възможно под влиянието на материализма и натурализма. Опитах се да покажа, ако ми позволите този израз, как антропософският поглед е обучен да оценява не само архитектурните форми и произведения, но и едно такова изкуство, което буди само усмивки, ако го наречем с това име, каквото е било например изкуството на древните да се обличат според принципи и закономерности, които са валидни в духовния свят. После се опитах да насоча вниманието Ви върху това, как самият човек, взет в неговия цялостен облик, може да бъде разглеждан по чисто художествен път, като изтъкнах космическата предистория на човешката глава.

Нека още веднъж да разгледаме основните моменти от този троичен художествен мироглед. От вчерашната лекция научихме, че когато отправим поглед към архитектурните форми, в тях трябва да съзрем нещо, което човешката душа очаква да срещне, когато по един или друг начин тя напуска физическото тяло, както това става например при смъртта. Както казах, през време на физическия земен живот тя е свикнала да изгражда чрез физическото тяло чисто пространствени отношения с околния свят. Душата изживява пространствените форми, обаче те са валидни само за външния физически свят. След смъртта, напускайки физическия свят, човешката душа се стреми ако ми позволите този израз да отпечата в пространството своята собствена форма. Тя търси онези линии, онези плоскости, изобщо всички онези форми, с чиято помощ може да се освободи от пространството и да се издигне в духовния свят. И общо взето, тези форми са именно архитектурните, доколкото те са плод на един или друг художествен порив. Така че всъщност, ако действително искаме да разберем същинската художествена природа на архитектурата, ние винаги трябва да си представяме как душата напуска човешкото тяло и какви са после нейните очаквания и потребности спрямо пространствения свят.

А за да вникнем в същинската художествена природа на облеклото, аз Ви припомних онази възторжена радост, с която примитивните народи се отнасяха към своето облекло: Те все още имаха едно смътно усещане, че са напуснали духовния свят и са слезли във физическия свят, че просто са се

вмъкнали във физическото тяло. Но тогавашните човешки души знаеха: В обвивката на това физическо тяло ние намираме нещо много по-различно от условията, с които разполагахме в духовния свят!

И тогава възникваше инстинктивната, чувствена потребност: Да, в тези цветове, в тези ако ми позволите неуместния израз кройки, ние трябва да търсим една такава обвивка, която да отговаря на спомена ни за живота преди раждането. Ето защо в облеклото на примитивните народи ние виждаме едно несръчно загатване, едно несръчно изобразяване на онази астрална човешка същност, която човекът е притежавал още преди своето раждане във физическия свят. И така, архитектурата има нещо общо с това, към което се стреми човешката душа, когато тя напуска физическото тяло. А изкуството на обличането, доколкото то наистина се проявява като изкуство, има нещо общо с онова, към което се стреми човешката душа, когато тя напуска духовния свят, за да се потопи във физическия свят.

В края на вчерашната си лекция аз посочих как в организацията на своята глава, човекът всъщност представлява истинска метаморфоза на телесната си организация доколкото тя изключва главата от предишното прераждане, и ако човекът може да усети какво са предприели там горе, в небесното отечество, Съществата от висшите Йерархии с последиците от предишния му земен живот, тогава той ще има вече задоволителна представа за устройството на човешката глава и за нейната най-горна част. Напротив, ако правилно разбираме всичко онова, което спада към средната част на главата, носът, очите и т.н., тогава ще съзрем как силите от духовния свят, изграждащи тази част на главата, имат нещо общо с човешките гърди. Формата на носа има отношение към дишането, следователно към това, което наричаме „човекът-гърди“. Ако разглеждаме долната част на главата, където са устата и брадичката, ние също откриваме един вид приспособяване към физическите условия на Земята. Този маниер на разглеждане може да бъде разширен върху целия човек. Във всяко засводяване на горната част на главата, в изпъкването или вдлъбването на черепа ние ясно долавяме как свръхсетивната човешка природа има отношение към формирането на човешкото око. Ясно можем да доловим и онова интимно отношение, което показва горната част на главата към Небето; също и отношението на средната лицева част към Земното обкръжение, към всичко онова, което обгръща Земята като въздушни и етерни форми; и накрая ние усещаме как долната челюст, или брадичката влиза във вътрешно отношение с целия двигателно-веществообменен човек, с храносмилателната система, като по този начин човекът окончателно се свързва със Земята.

Или, казано с други думи: В пластиката, в изкуството на ваятеля ние виждаме духовната страна на човека и как той е поставен в настоящето, докато архитектурата ни насочва към онзи момент, когато душата напуска

тялото, а изкуството на обличането ни отвежда към другия край на човешкия живот, когато душата слиза от Небето и търси своето тяло.

Да, в известен смисъл изкуството на обличането ни отвежда към времето „преди“ инкарнацията, а архитектурата във времето „след“ инкарнацията. Ето защо, както обясних вчера, архитектурата възниква от над гробните паметници и постройки. Напротив, пластиката загатва за начина, по който в Земната си форма човекът непосредствено участва в процесите на духовния свят, как той непрекъснато преодолява земно-натуралистичните принципи и как във всяка една от своите форми той остава израз на духовния свят. С това ние засегнахме онези изкуства, които имат нещо общо с пространствените форми и, следователно, с отношението, което човешката душа изгражда към света чрез физическото пространствено тяло.

Ако се приближим с още една крачка до безпространствения свят, тогава ние стигаме от пластиката, от ваятелското изкуство до живописата. Ние бихме могли да вникнем истински в живописата, само ако се съобразим с материалните средства на живописеца. Днес, в Петата следатлантска епоха живописата решително е тръгнала по онзи път, който води в натурализма. Това проличава и от факта, че всъщност живописците из губиха истинското разбиране за цветовете, а в по-ново време основното усещане на живописците се превърна, бих казал, в едно изопачено пластично усещане. На художническото платно днес ние бихме искали да видим един пластично изваян човешки портрет. Нещо подобно забелязваме и при пространствената перспектива, която се утвърди едва през Петата следатлантска епоха: нещата пред и зад перспективната линия изглеждат различно, или казано с други думи, тя се стреми към едно неестествено изображение на пространствените форми. Но по този начин предварително се отрича главното изразно средство на художника, защото той твори не в „пространството“, а в „повърхността“ и е пълно безумие, ако някой апелира към неговия пространствен усет, понеже неговият първичен елемент се съдържа именно в повърхността.

Естествено, Вие разбирате, че аз нямам нищо против пространствения усет, защото да вмъкне пространствената перспектива върху платното това беше един строго необходим момент от еволюцията на човечеството; самопонятно е, че рано или късно трябваше да се стигне до този момент. Но занапред този момент трябва да бъде преодолян! Не става дума за това, че бъдещите поколения ще престанат да разбират перспективата. Ние трябва да разбираме перспективата, но наред с това трябва отново да се върнем и към цветната перспектива. За тази цел, естествено, е необходимо не само някакво теоретично разбиране, защото творческият импулс никога не идва от теоретичните постановки. Ето защо аз отново бих искал да Ви припомня това, което изтъкнах тук в моите лекции върху цветовете\*13 и

което после Алберт Шефен преразказва толкова увлекателно, така че неговият преразказ се оказва по-лесен за разбиране от моите собствени думи. Вие ще намерите казаното от Шефен в списанието „Гьотеанум“. Това е едното. Другото опира до следния въпрос: В природата ние непрекъснато срещаме едни или други цветове и ги свързваме с различните предмети, които сме свикнали да измерваме, претегляме и т.н. Обаче за нас, като антропософи, нещата трябва да са пределно ясни: Цветовете са от духовно естество! Ние различаваме цветове и в минералното царство, т.е. в сред онази част от природата, чиято духовна страна засега не се открива като нещо не посредствено за нашия поглед. Съвременната физика непрекъснато опростява тези неща и казва: Ето, понеже цветовете са нещо духовно, те не могат да бъдат възприети в света на мъртвата материя. Следователно, те съществуват само в душата, а там навън се простира мъртвата материя, там навън вибрират материалните атоми и това е всичко. После атомите упражняват своите въздействия върху окото, върху нерва или върху нещо друго и така нещата винаги остават недоизяснени. Подобно обяснение произтича от пълна безпомощност.

За да си изясним нещата или, бих казал, за да стигнем до определена точка, където те стават поне отчасти ясни, нека да разгледаме цветовете на мъртвия минерален свят. Както казах, ние различаваме цветовете и ги свързваме с физическата материя, която сме свикнали да измерваме в сантиметри, грамове и т.н. Обаче всичко онова, което ние възприемаме с помощта на физическите сетива, не поражда никакви цветове. Колкото и да третирате материята с мерните единици на физиката, Вие няма да стигнете до цветовете. Ето защо физикът се нуждаеше от признанието: Да, цветовете съществуват само в душата.

Сега аз бих искал да си послужа със следния пример. Представете си, че в лявата си ръка държа един червен лист, а в дясната си ръка един зелен лист и извършвам с тях определени движения. Веднъж покривам червения лист със зеления, после покривам зеления лист с червения и така нататък. След това вдигам зеления лист нагоре и спускам червения лист надолу. Нека да приемем, че аз съм извършил тези движения днес. После нека да си представим, че минават три седмици и след три седмици аз отново идвам тук не с един червен и един зелен лист, а с два бели листа и правя с тях същите движения. Мнозина биха си помислили: Сега този човек държи бели листове, но преди три седмици той размахваше зелен и червен лист, с които предизвика у нас определени сетивни впечатления. Нека сега, макар и само от учтивост, да предположим, че всеки от Вас разполага с толкова жива, обърната към миналото фантазия, благодарение на която той вижда пред себе си моите движения отпреди три седмици, въпреки че сега държа в ръцете само два бели листа. Вашата фантазия е толкова жива, че Вие просто не забелязвате двата бели листа; но понеже извършвам същите

движения, Вие виждате онези цветни хармонизации, които постигнах преди три седмици с червения и зеления лист. Да, Вие виждате цветния образ отпреди три седмици, въпреки че аз държа само два бели листа в ръцете си, но за сметка на това извършвам същите движения, същите жестове, както преди три седмици.

Виждате ли, нещо подобно се разиграва и във външната природа, когато, примерно, наблюдавате един зелен скъпоценен камък. Само че зеленият скъпоценен камък не се обръща към Вашата душевна фантазия, а апелира към концентрираната фантазия, скрита във Вашето око, защото това око, това човешко око с неговите кръвоносни съдове и нервни окончания е формирано от силите на фантазията, то чисто и просто е последицата от една активна, действена фантазия. И вглеждайки се в зеления скъпоценен камък, Вие не бихте могли да го виждате по друг начин именно защото Вашето око е един орган, формиран от силите на фантазията освен така, както още от древни времена той е бил духовно изграждан от зеления цвят на духовния свят. Още в същия миг, когато пред Вас застава зеленият скъпоценен камък, Вашето око се връща далеч назад в миналите времена, и сега Вие различавате зеления нюанс само защото в онези далечни времена определени божествено-духовни Същества са създали тази субстанция в духовния свят, служейки си именно със силите на зеления цвят. В същия миг, когато виждате зелените, червени, сини или жълти скъпоценни камъни, Вие фактически поглеждате назад в праминалото. Когато възприемаме едни или други цветове, ние не виждаме нещо, което съществува в същия този момент; когато възприемаме едни или други цветове, ние отправяме поглед назад към най-далечните перспективи на времето. Ние просто не сме в състояние да видим един цветен скъпоценен камък в настоящия момент, също както и намирайки се в подножието на една планина не можем да видим най-високия ѝ връх в непосредствена близост до себе си. Именно защото сме отдалечени от съответния факт, ние трябва да го виждаме в перспектива.

Когато пред себе си имаме един топаз, ние го виждаме не в настоящия момент, а назад в перспективата на времето. И когато, разглеждайки скъпоценния камък, се вираме назад в перспективата на времето, ние виждаме самото създаване на Земята още преди Лемурийската епоха\*14, виждаме и създаването на скъпоценния камък като едно цветно образуване в духовния свят. И сега нашата физика предприема нещо извънредно абсурдно. Тя поставя целия този свят, заедно с неговите подвижни атоми, пред нас и заявява, че тъкмо те пораждат цветовете в нас, докато истината е съвсем друга: Божествено-духовните Същества, потънали в непрекъсната творческа деятелност още от прадревни времена са тези, които оживяват в цветовете те на минералния свят и пробуждат един жив спомен за техния прадревен съзидателен труд. Когато вижда ме

цветовете в неживата природа, ние влизаме във връзка с нея и стигаме до един жив спомен, отнасящ се до прадалечното минало. И всеки път, когато през пролетта зеленият растителен килим на Земята радва очите ни, тогава онзи, който действително разбира възникването на зеления цвят в природата, гледа не просто в настоящето, а се вира в епохата на Старото Слънце, когато от силите на духовния свят беше създадено цялото растително царство и това създаване така вижда той нещата протича в нюансите на зеления цвят. Накратко: ние действително виждаме цветовете в природата само тогава, когато цветовете ни карат да се вираме в прадалечното творчество на Боговете.

За тази цел обаче ние се нуждаем най-вече от художествената способност да живеем с цветовете. Аз често съм загатвал за тази подробност и вие бихте могли да си припомните съответните лекции в списанието „Гьотеанум“: ние се нуждаем от способността да усещаме повърхността като такава; когато например я оцветяваме в синьо, тя се отдалечава, а когато я оцветяваме в червено или жълто, тя се приближава до нас. Защото ние трябва да овладеем именно цветната перспектива, а не линейната перспектива: Усетът за повърхността, за отдалечаването и приближаването не като функции на линейната перспектива, която всъщност винаги се стреми да изопачи пластичния елемент в рамките на тази или онази повърхност, усетът за такова оцветяване на повърхностите, което е по-скоро интензивно, а не екстензивно. Когато искам да подкажа агресивния характер на това, което е на повърхността и което просто иска да се нахвърли върху мен, тогава аз прибягвам до жълто-червеното. Ако то е спокойно, съдържано и се оттегля назад, тогава аз прибягвам до синьо-виолетовото. Ето това е цветната перспектива! Ако проучите старите художници, Вие ще установите, че дори в ранния Ренесанс повечето художници притежаваха едно истинско усещане за тази цветна перспектива. А то беше налице също и в предренесансовото време, защото линейната перспектива измести цветната перспектива едва през Петата следатлантска култура.

Тъкмо по този начин живописата влиза в правилно отношение към духовния свят. Забележително е, че днешните хора се стремят да направят пространството още по-пространствено. Те искат да излязат извън пространството и по един чисто материалистичен начин въвеждат така нареченото четвърто измерение. Обаче това четвърто измерение изобщо не съществува, то чисто и просто унищожава третото измерение, както бих казал дълговете унищожават имуществото. Излизайки от триизмерното пространство ние не по падаме в никакво четириизмерно пространство; ние попадаме в едно четвърто пространство, което е двуизмерно, защото четвъртото измерение унищожава третото, така че действителни остават само двете измерения, и когато се издигаме от трите измерения на



физическия свят, отправяйки се към етерния свят, всичко е ориентирано според двете измерения. Ние разбираме етерния свят само ако си го представяме ка то ориентиран според двете измерения. Вие бихте могли да възразите, че придвижвайки се от тук дотам, аз прекосявам също и етерния свят. Обаче третото измерение няма никакво значение за етерния свят; от значение са само двете измерения. Третото измерение винаги се изразява чрез нюансираното червено, жълто, синьо, виолетово, които аз нанасям върху повърхността, независимо дали тя е разположена тук или там; в етерния свят се променя не третото измерение, а само цветът; и няма никакво значение къде аз поставям повърхността, понеже аз трябва само да променя цвета. Така човек стига до способността да живее с цвета, да живее с цвета в две измерения. По този начин обаче той се издига от пространствените изкуства към онези изкуства, каквото е например живописата, които са двуизмерни и така той преодолява чисто пространствения свят. Онова, което живее в нас като чувства, няма никакво отношение към трите пространствени измерения; само волята има отношение към тях, но не и чувствата, които винаги остават затворени в двете измерения. Ето как, вниквайки в двете измерения, ние съумяваме да пренесем чувствения елемент в живописата, където той бива изживян в две измерения.

Вие виждате, че ако искаме да извървим пътя от архитектурата, от изкуството на обличането, от пластиката и да стигнем до живописата, ние трябва да се освободим от триизмерния материален свят. Така живопис та се превръща в едно изкуство, за което бихме могли да кажем: Ето, сега човекът изживява живописата по един вътрешен, душевен начин, защото създавайки и наслаждавайки се на живописата той извършва един вътрешен, душевен акт. Обаче всъщност той изживява нещо, което е външно и което се намира в перспективата на цветовете. Сега вече няма никаква разлика между вътрешно и външно. Ние не можем да твърдим, както сме свикнали да правим това при архитектурата, че вглеждайки се в тялото душата би искала да създаде формите, от които се нуждае. В пластиката душата би искала, следвайки ваятелски оформената човешка фигура, да създаде съответните форми, така че човекът да заеме своето естествено място в настоящия пространствен свят. В живописата всичко това няма никакво значение. В живописата просто няма никакъв смисъл да говорим, че нещо респективно душата се намира вътре или вън. Живеейки в цветовете, душата непрекъснато пребивава в духовния свят. Това, което изживяваме в живописата, отговаря на свободното движение, което е присъщо на душата в Космоса. Когато, абстрахирайки се от несвършенството на външните оцветители, ние виждаме един цветен образ, няма никакво значение дали го изживяваме вътрешно, или го разглеждаме външно.

Напротив, когато пристъпваме в музикалната област, ние изцяло се потопяваме в духовните изживявания на човешката душа. Сега ние трябва окончателно да напуснем пространството. Музикалният елемент е линеен и едноизмерен. Той може да бъде изживян едноизмерно в линията на времето, и то по такъв начин, че сега човекът възприема света като свой собствен свят. Потопявайки се във физическия свят, или напускайки физическия свят, душата не иска да напомня за своите потребности; сега, в областта на музиката, тя се стреми да изживее онова, което живее и пулсира в нея като душевно-духовна сила. Ако се задълбочим в тайните на музиката, ние стигаме до извода аз вече съм обсъждал тази тема тук който беше извънредно близък още на древните гърци, понеже те прекрасно разбираха тези неща и ги свързваха, примерно, с лирата на Аполон.\*15 Макар и скрито, музикалното изживяване е извънредно близко с хармонично-мелодичните космически отношения, от които израства самият човек. Същност чудните струни на Аполоновата лира, които в случая проявяват едно странично действие, са неговите нервни разклонения, излизаци от гръбначния мозък. Ето какво представлява Аполоновата лира: гръбначният мозък, завършващ горе в мозъка и разпростиращ нервните си окончания из цялото тяло. И в рамките на Земния свят, душевно-духовният човек изразява себе си именно с помощта на тези нервни разклонения. Най-съвършеният инструмент на този свят е самият човек и един музикален инструмент ни предлага своите музикални тонове само дотолкова, доколкото в трептенето на струните човекът усеща нещо, което чрез нервните разклонения и кръвните пътища е дълбоко свързано с неговия собствен организъм. Човекът, доколкото е рожба на нервната система, е вътрешно изграден от музика, и той има художествено-музикални възприятия само дотолкова, доколкото те съвпадат с тайните на неговото собствено музикално устройство.

Следователно, отдавайки се на музиката, човекът се обръща към своята собствена душевно-духовна същност. Тайните на вътрешната душевно-духовна човешка природа, до които стигаме благодарение на антропософията, упражняват своето плодотворно въздействие също и в областта на музиката, и то не теоретично, а направо там, където блика самото музикално творчество. Защото, съгласете се, че когато аз казвам: „Ето, нека сега да отправим поглед към неживия материален свят“, това не е някаква теоретична постановка. Възприемайки този цвят в цветовете, ние осъществяваме един космически спомен.

Да, благодарение на антропософското духовно-научно познание, ние се връщаме към Боговете от далечното минало и започваме да разбираме как чрез цветните скъпоценни камъни, чрез цветните предмети и изобщо чрез цветовете става така, че Боговете като автори на сътворението си припомнят най-първите моменти от своята съзидателна дейност. И когато

проуедем, че нещата са цветни, защото Боговете се изразяват чрез тях, тогава ни обзема онзи ентусиазъм, който е присъщ на непосредственото изживяване на духовния свят. Тук няма никакво теоретизиране, тук има нещо, което веднага изпълва душата с могъщи вътрешни сили. И като последица от всичко това идва не някакво теоретизиране върху изкуството, а стремеж към художествено творчество и желание за изпитване на художествена наслада. Истинското изкуство винаги се свежда до това, че човекът започва да търси своето отношение към духовния свят, независимо дали става дума за очакваните с надежда духовни сфери, в които душата навлиза след като е напуснала тялото, за духовните сфери, които той би искал да опознае, когато се потопява в тялото, за духовните сфери, с които той се усеща дълбоко свързан, нещо, което не би могъл да изпита спрямо околния природен свят, или пък за онези свои състояния, при които той, бих казал, се издига в света на цветовете, където нещата изгубват „вътрешните „ си и „външни“ страни, а душата се носи из Космоса, отдадена на своя собствен живот всред цветовете на Космоса, където тя би могла да изяви себе си без никакви ограничения. Да, още в земните условия душата усеща своето родство с космическите душевно-духовни сили, както това става и в областта на музиката.

Нека сега да навлезем в областта на поезията. Доста подробности от това, което вече съм споделял пред Вас за поетическите усещания на хората от древните времена, когато поезията беше изцяло подчинена на художествените закономерности, биха могли да ни обърнат внимание върху факта, че тогава поезията е била под влиянието на все още живата връзка на човека с душевно-духовния свят. Вчера аз подхвърлих, че ако Ханс и Хинц се разхождат на пазара и разговарят, техните движения и реплики винаги ще са много по-изразителни от всичко онова, което впоследствие бихме могли да опишем. И за древните гърци би изглеждало напълно абсурдно, ако поетът започне да описва хората по пазарите или в техните къщи. Натурализмът породи един странен стремеж: на театралната сцена да се изобразяват само натуралистични събития! Колкото абсурдна е една живопис, при която нанасяме цветовете не върху съответната повърхност, а направо в пространството, толкова абсурдно е и едно сценично изкуство, в чиито ясно очертани сценични средства ние не съумяваме да вникнем както трябва. Помислете само: ако искаме да сме действително натуралистични, ние не би трябвало да отделяме сцената от залата, където се намират зрителите. Ако действието се разиграва в някаква стая, и това става на сцената, ясно е, че такива стаи, на които липсва една от четирите страни, изобщо не съществуват; през зимата там ние веднага бихме замръзнали от студ. Стаите се правят така, че да са оградени от четирите страни.

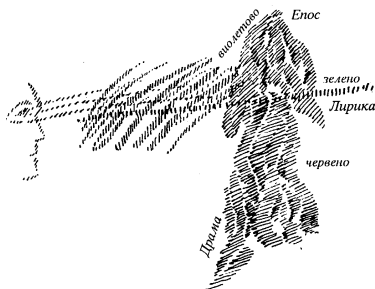
Според изискванията на натурализма би трябвало да издигнем една

стена също и на сцената, и актьорите да играят зад стената. Само че в този случай, въпреки спасените изисквания на натурализма, аз просто не съм сигурен колко души биха си купили билети за театралното представление. Естествено, нещата тук са пресилени, но в общи линии, те стоят точно така.

Сега бих искал да повтора нещо, което често съм обсъждал пред Вас. Омир започва своята Илиада с думите: „Пей ми, о музо, за гнева на Ахила Пелеев.“ И това не е някаква фраза, а точно отговаря на реалното изживяване, което е имал Омир: Той трябва да се издигне до онова свръхсетивно божествено-духовно Същество, което ще си послужи с неговото тяло, за да се появи на бял свят съответната епическа творба.



„Епическа“, като цяло, означава онази област, която е свързана с горните Богове, а те бяха усещани в женски род, понеже като женски същества, като музи можеха да бъдат оплодявани от духовния свят. Омир търси горните Богове, за да им предостави своята човешка същност; така горните



Богове ще разполагат с Омир, за да може мисловният свят на Космоса да намери видим израз в сценичните действия на епоса. Да, ето какво представлява епосът: предоставяйки на горните Богове своята човешка същност, човекът им позволява да говорят! Другаде Омир започва с думите: „Пей ми, о музо, за мъжа многостранстващ.“ Той има предвид Одисей. И на Омир изобщо не би хрумвало да предложи на хората нещо, което той сам е измислил или видял. Защо би трябвало той да върши всичко това, след като то е по силите на всеки? Омир иска нещо съвсем друго той иска да предостави своя организъм на горните Богове и да им позволи да покажат как виждат те човешките отношения в условията на

физическия свят.Ето как възниква епическата поезия.

А драматическата поезия? За да си отговорим на този въпрос, достатъчно е само да си припомним времето преди Есхил и по-специално един от Боговете: Дионисий. Първоначално единственото действащо лице е Дионисий, после идва неговият помощник сценичният хор, който дава израз не на това, което вършат хората, а на това, което вършат подземните Богове, Боговете на волята, които си служат с човешките тела, само и само на сцената да тържествува не човешката воля, а волята на Боговете. И едва с течение на времето, когато връзката на човека с духовния свят беше вече забравена, в сценичните представления действията на Боговете бяха изместени от действията на хората. Този процес започна още в древна Гърция, през интервала между Есхил, при когото ние навсякъде виждаме как божествените импулси пронизват човека, и Еврипид, при когото хората се изявяват вече като човешки същества, макар и все още под влиянието на свръхземни импулси, защото, бих казал, същинският натурализъм стана възможен едва в по-новите времена.

Обаче човекът отново трябва да намери пътя към духовния свят също и в областта на поезията. Епосът винаги се обръща към горните Богове. Драмата се обръща към долните Богове, истинската драма проследява как подземният свят на Боговете напират от дълбините, за да се изяви горе в условията на физическия свят. И човекът може да превърне себе си в инструмент за реализация на подземните Богове.

И така, в лириката ние имаме, бих казал, чистото, непосредствено проявление на натурализма. Напротив, в драмата виждаме как от дълбините напират подземните Богове. А в епоса виждаме как горните Богове се спускат долу на Земята.

Музата, която се спуска и използва човешката глава, за да разкаже, като муза, това, което хората връщат на Земята, или това, което изобщо става в Космоса, е епическа. А при драмата виждаме как подземните Богове се издигат нагоре и разполагайки с човешките тела проявяват своята божествена воля.

Нека да обобщим: ако се вгледаме в нашия земен свят, ние виждаме как от облаците се спуска божествената муза на епическото изкуство; и как от подземните дълбини се издигат нагоре, като един вид димни стълбове, протъкните от воля дионисиевски сили, които постигат своите цели като си служат с човешките тела. Да, обгръщайки с поглед нашата Земя, ние навсякъде виждаме как силите на драматическото изкуство, бих казал, вулканично изригват нагоре, и как силите на епическото изкуство се изливат като благославящ дъжд от Небето. А на същото равнище, където се намираме ние, се разиграва нещо съвсем друго, бих казал, ние виждаме най-външните пратеници на горните Богове, виждаме ги в техните

съвместни действия с долните Богове; там космическите сили казвам това не в теоретично-филистерски смисъл, а с ясното съзнание за тяхната огромна формираща мощ се оставят да бъдат завладени от радост, смях и бурно ликуване чрез нимфите на духовно-огнения горен свят; да, там човекът се превръща в едно лирическо същество. Той не усеща вулканичните изблици на драматическия елемент, нито спускащия се от Небето епически елемент; той усеща само лирическия елемент, който се проявява на неговото собствено равнище като един фин полъх от духовния свят, и този полъх не се излива като проливен дъжд над гората, нито изригва като унищожителен вулкан, разцепващ скали и дървета, а нежно шепне в шума на листата, буди радост при вида на цветята, и ни гали в прегръдките на вятъра. Нека да си представим всичко онова, което съществува на нашето равнище и ни позволява да предусетим духовните процеси, протичащи зад видимия физически свят, така че сърцето ни трепва, поемаме радостно въздух и душата ни се издига в онази област, където външните природни явления са само видимите знаци на същинските духовни събития, в които участвуваме и самите ние; да, именно тук живее лирическият елемент, който, бих казал, с радостно лице поглежда нагоре към горните Богове, или пък с угрижен поглед се визира надолу към подземните Богове; и сега лирическият елемент може да се разгърне или в посока на драматически-лирическото, или да се успокои в епически-лирическото, което обаче става възможно само защото човекът, като троично същество живее в обкръжението на Земята със своята средна, ритмична система, областта на чувствата.

Виждате ли, когато действително навлизаме в духовната същност на мировите явления, ние не можем да постъпим по друг начин, освен да оживотворим и оцветим мъртвите до този момент абстрактни представи. И сега, бих казал, съвсем неочаквано идейното описание се превръща в художествено описание, защото художественият елемент живее във всичко онова, което е разположено около самите нас. Ето защо, винаги се налага да съживяваме тези абстрактни и дръзки понятия физическо тяло, етерно тяло, астрално тяло изобщо всички онези дръзки праволинейни и непогрешими дефиниции, цялото ужасяващо-научно, филистерско мислене, и непрекъснато да го превръщаме в живи художествени цветове и форми. И това е една вътрешна, а не външна потребност на антропософското светоусещане.

И така, нека накрая да изразя моята надежда, че рано или късно, човечеството действително ще се изтръгне от оковите на натурализма, че то решително ще се дефилистеризира, депедантизира и т.н. Днес то е затънало в педантизъм, филистерство и заклинания в правотата на всевъзможни абстрактни теории. Всички се кълнат в „практическата“ стойност на тези абстрактни теории, макар че всъщност те са най-

непрактическото нещо в света. Да, човечеството е затънало в своя „практицизъм“ и се нуждае от полета на Духа. И докато хората подготвяйки се за този полет не положат необходимите лични усилия, антропософията не може да пусне корени, защото в една нехудожествена среда тя се задъхва и умира. Тя може да диша свободно само в условията на една художествена среда. Ако бъде разбрана правилно, антропософията ще ни отведе в художествената област, без при това да изгуби ни най-малко от своята познавателна стойност.

#### *ЧЕТВЪРТА ЛЕКЦИЯ*

*Дорнах, 3 Юни 1923*

Последните две лекции бяха посветени главно на различните области от художествения усет и художественото творчество на хората. Общо взето аз постъпих по този начин, защото исках да подчертая как особеното светоусещане, което произтича от антропософските възгледи задължително води до един вътрешен трепет, до едно вътрешно пробуждане за света на изкуството и това се отнася както до настоящето, така и до бъдещето. В края на вчерашната лекция аз посочих, как чрез антропософския светоглед човекът стига до една непосредствена връзка с духовния свят и как натрупва онези духовни сили, които са необходими за възникването на истинското изкуство, онези духовни сили, които винаги са съществували, когато в една или друга епоха истинското изкуство е напирало от самата човешка природа. Да, това истинско изкуство може да стои само от едната страна на действителното познание, защото от другата му страна ние откриваме не друго, а религиозния живот на човечеството. В известен смисъл чрез познанието и религията човекът стига до духовно протъкните мисли, чувства и воля, обаче по такъв начин, че именно през времето, прекарвано на Земята между раждането и смъртта, той издига своите душевни качества до степента на едно вътрешно изживяно познание и на една вътрешно изживяна религия. Ето на кое аз обърнах внимание вчера и завчера. Обръщайки се към заобикалящия го свят, който е идентичен с неговата собствена физическа природа, човекът си казва: Да, човешката природа не се изчерпва със своя физически състав. И той е бил дълбоко убеден в това през всички епохи, които са носели отпечатъка на един истински художествен и религиозен подем. Ето, сега аз съм поставен в потока на Земяното битие, казваше си той, обаче по такъв начин, че то е в пълно противоречие с моята човешка същност. Но от друга страна аз нося нещо в моята човешка същност, което е образ на един съвсем друг свят, или на съвсем други светове, коренно различни от всичко онова, което изживявам тук между раждането и смъртта.

Нека да се спрем на тези чувства, които току що охарактеризирах именно от антропософска гледна точка и които имат отношение към

GA\_276 Изкуството и неговата мисия // Copyright издателство Даскалов 39

познанието. С помощта на познанието човекът се стреми да проникне в тайните, в загадките на мировото съществуване. И колко гордо е съвременното човечество със своето външно, натуралистично познание! И дори бихме могли да кажем, че през последните три, четири столетия съвременното човечество е напреднало твърде много по отношение на външното, натуралистично познание. Пред човешкия поглед се откриха забележителни закономерности на външния природен свят. Обаче тъкмо по отношение на тези природни закономерности днешната естествена наука ако тя сериозно се за мисли върху своята действителна същност следва да признае: Всъщност, благодарение на сетивното познание, опиращо се на човешкото физическо тяло, ние стигаме само до предверието на същинските мирови тайни, обаче не успяваме да проникнем в тях. И от заниманията си с антропософията ние добре знаем, че за да проникнем в тях, често пъти се налага да минем през сериозни вътрешни опасности и че за да контролира своите мисли, чувства и воля, човекът се нуждае от едно вътрешно укрепване. Ето защо прекосяването на това предверие ние обозначаваме като един вид среща с Пазачът на прага. Следователно, навлизането в духовно-божествените тайни на света винаги е свързано с преодоляване на определени опасности и през портата към свръхсетивния свят ние не можем да преминем такива, каквито съществуваме в обикновения живот между раждането и смъртта.

С това аз загатвам за огромната сериозност на истинското познание. От друга страна нека да отбележим и голямата пропаст, разделяща чисто природния свят от всичко онова, което човекът трябва да преодолее, ако той иска да се завърне в своето истинско отечество и ако той иска да знае защо често пъти се чувства като чужденец в чисто природния свят. Следователно, между най-дълбоката, вътрешна същност на човека и арената, където тя се проявява, има една голяма пропаст. Естествено, когато с акта на раждането слизаме във физическия свят, ние сваляме със себе си и част от нашата вечна, божествена същност. Обаче когато искаме да я опознаем според нейните първоначални извори, тогава тази пропаст изведнъж разделя непосредствения земен живот от онези области на познанието, които трябва да преодоляваме по пътя си към духовния свят.

И така, от една страна истинското познание предполага пълна сериозност спрямо духовния свят и спрямо начините, по които се стремим да се свържем с него. От друга страна религиозният човек, като такъв, просто не би съществувал тук, ако земните условия го задоволяваха по един или друг начин, ако нещата действително бяха такива, каквито ги представя модерният натурализъм, чието бълнуване описва човека само като една висша степен от еволюцията на природата. Да, ако това беше така и всички биха били доволни от земните условия, няма никакво място за каквато и да е религия. Обаче религията има съвсем други задачи и тя не



се интересува дали някой е доволен от земните условия или не. Религията има задача или да утеши човека от земните несгоди или по някакъв начин да го обезщети за понесените страдания. Религията се стреми да издигне човека над физическите закономерности и отново да пробуди у него усещането, че той представлява нещо много повече от един жив организъм.

Антропософското задълбочаване е в състояние да пробуди едно дълбоко чувство, една дълбоко усещане както откъм страната на познанието, така и откъм страната на религиозното изживяване. Откъм страната на познанието, както вече стана дума, човекът се задължава, още преди да е прекрачил портата на духовния свят, да измине един труден и пречистващ път. От друга страна религиозният живот също се устремява към онези области, които са разположени над сетивния физически свят. Благодарение на антропософията редица факти като Мистерията на Голгота, идването на Христос Исус и други, отново стават обект на свръхсетивно проучване.

Но както вече споменах, човекът живее изправен пред тази пропаст, която зейва пред него както в познавателно, така и в религиозно отношение; несъмнено тя може да бъде преодоляна, обаче според религиозната традиция това е невъзможно в рамките на земния живот, също както и според познавателната традиция то е невъзможно в рамките на обикновеното предметно съзнание. И сега, за да разполагаме все пак в нашата Земя епоха с една сила, с която можем да преодоляваме тази пропаст, на наше разположение идва изкуството. Ето защо истинското изкуство ясно съзнава своите задачи: от една страна то има мисията да импулсира духовно-божествения живот в условията на физическия свят, а от друга страна то иска да извиси физическия земен живот по такъв начин, че в своите форми, в своите цветове, думи и звуци той да се прояви като едно земно откровение на Космоса. Няма никакво значение дали изкуството е идеалистично или по-скоро реалистично. Изкуството просто се нуждае от връзка с духовния свят, с действителния духовен свят, а не с неговите мисловни съответствия. Художникът изобщо не би могъл да твори в материалния свят, ако в гърдите му не пулсираха импулсите, идващи от духовния свят. И тук, в областта на изкуството, ние достигаме до необходимостта от същата онази дълбока сериозност, която иначе срещаме в областта на познанието и на религията. Не може да се отрече, че в много отношения съвременното, материалистически настроено човечество е твърде отдалечено от тази сериозност в областта на изкуството. Всеки поглед в художественото творчество, което наистина заслужава това име, веднага ни открива и голямата човешка борба за постигане на съзвучие и хармония между духовно-божествения и земно-физическия свят. И ако при един художник тази борба липсва, едва ли можем да говорим за истинско творчество. И това винаги се е потвърждавало в периодите на културен подем, когато въпросът за

изкуството е изпъквал с цялата си сериозност. В епохата на Гьоте и Шилер ясно проличава, бих казал, величественият стил на самото мирово развитие. Характерна за епохата на Гьоте и Шилер е тъкмо борбата за уравнивяване, борбата за хармонизиране на духовно-божественния и сетивно-физическия свят. За да се убедим във верността на това твърдение, достатъчно е да насочим само един поглед към усилията на Гьоте и Шилер в тази посока. В хода на нашите продължителни изследвания ние сме разисквали доста подробности; ето защо днес аз ще загатна само отделни моменти в подкрепа на основната теза.

През епохата на Гьоте и Шилер възникна, възприета и от самите тях като един вид идейно ориентиране разликата между романтичното и класическото изкуство. Гьоте например се прояви като застъпник на класическото изкуство. Вживявайки се във всичко онова, което му се откриваше от същинските тайни на великото гръцко изкуство, той наистина се превърна в образец на класицизма. И чрез своето пътуване из Италия той действително се потопи в тайните на гръцкото изкуство. Да, пътуването из Италия беше един вид сбъждане на неговия копнеж. Защото в своето северно обкръжение той нямаше никаква възможност да постигне някакво съзвучие между божествено-духовните сили, които от една страна витаеха над него вата душа и сетивно-физическите възприятия, които от друга страна той получаваше чрез своя телесен организъм. В това, което бих казал успя да предусети за характера на гръцкото изкуство по време на пътуването си из Италия Гьоте искаше да хармонизира всичко онова, което го измъчваше във Ваймар. И в един много по-дълбок смисъл тук ще си послужи с един странен израз, но аз просто не откривам друг, когато трябва да говоря за Гьотевото влечение към Италия всички ние оставаме с впечатлението за нещо героично-затрогващо.

Да, Гьоте е представител на класическото направление в изкуството. И ако искаме да изразим това с думи, в които се оглеждат неговите собствени идеи, трябва да посочим, че неговият поглед беше отправен преди всичко към външното, към сетивно-реалното. Обаче той беше прекалено дълбок, за да не почувствува: Този сетивно-физически свят изобщо не отговаря на онези области, в сред които човекът търси своето душевно отечество. Този сетивно-физически свят трябва да бъде пречистен и издигнат на една по-висока степен.

Ето защо Гьоте, като художник, навсякъде в природните форми и в човешките действия търсеше онова, за което вярваше: Да, макар и тук да съм изправен пред едно сетивно-физическо проявление, аз мога чрез съответен подход и без да изневерявам на сетивно-физическата му природа да го пречистя и усъвършенствувам, така че през пречистената сетивна форма да прозира самият божествено-духовен свят. Ето до как во се свеждаше колосалният устрем на Гьоте: да не приема с лека ръка

божествено-духовните послания, които се опитва да изрази със своите думи, да не транспонира с лека ръка божествено-духовния свят в случайни очертания, линии и форми, понеже той винаги смяташе, че когато някой говори за божествено-духовния свят по романтичен начин, това е относително лесно, но не и изчерпателно; защото божествено-духовният свят трябва да участва в Земния живот не приблизително, а съвсем конкретно.

Гьоте далеч не искаше да каже: Да, Боговете съществуват! Но вярвайки в съществуването на Боговете аз изтъквам малко или много символично едно доказателство, а точно това Гьоте не искаше. Той изобщо не познаваше подобно усещане. Напротив, той имаше приблизително следното усещане: Ето, сега аз съзерцавам камъните, растенията, животните, сега аз наблюдавам поведението на хората. За мен те са като един вид форми, които са отпаднали от божествено-духовния свят и които вероятно са твърде отдалечени от него; обаче макар и да виждам преходния, земния елемент във формите и цветовете, макар и да виждам, че всички те са като един отпадък от божествено-духовния свят, все пак аз трябва да ги посрещна по такъв начин, че от тези форми и цветове да проговори самият божествено-духовен свят. За мен далеч не е нужно така усещаше Гьоте нещата да изневерявам на природата, аз просто трябва да пречистя въпросния отпадък и да му предам художествени очертания, така че в самата си същност той да се превърне в не посредствен израз на божествено-духовния свят. Ето как Гьоте усещаше класицизма. Според него той беше в основата на гръцкото изкуство и въобще в основата на истинското изкуство.

Разбира се, една личност като Шилер не можеше да се съгласи с подобни възгледи, понеже неговият поглед беше отправен прекалено идеалистично нагоре към божествено-духовния свят. Той третираше сетивно-физическите феномени само като една възможност да бъдат загатнати божествено-духовните факти. Ето защо Шилер насърчаваше всички, които имаха афинитет към романтичната поезия, макар и по-късно сам да се присъедини към Гьоте. Извънредно интересно е, как дори противоположния подход, който бих казал с отчаяние наблюдаваше невъзможността на сетивно-физическите феномени да се издигнат до божествения свят, как този поход, който се задоволяваше именно с тях, за да загатне малко или много за божествено-духовния свят, как тъкмо това романтично направление, възникнало в средна Европа, накрая се присъедини към застъпвания от Гьоте класицизъм.

Обаче нека да се обърнем още веднъж към този Гьотев класицизъм. Гьоте, който изрече прекрасните думи:

Който наука и изкуство притежава,  
И религия също има;

А който тези двете не притежава,  
Той има само религията. -

беше дълбоко убеден, че не съществува истински художник, който да не носи религиозния импулс в себе си; и понеже самият Гьоте носеше в себе си един извънредно дълбок религиозен импулс, той беше силно отблъснат от повърхностната религиозност, и дори ако мога да си послужа с този почти педантичен израз той полагаше възможно най-добросъветните усилия за такова художествено пречистване на сетивно-физическите форми, че те да се проявят като отпечатък на божествено-духовния свят.

Нека накратко да проследим тези негови добросъвестни усилия. Той често подхваща една тема, която е прекалено сурова и земна и дори се чувства задължен да не я променя много, а само да ѝ предаде художествена форма. И погледнете в този смисъл как Гьоте работи върху образа на Гьотц фон Берлихинген. Той взема неговото чисто външно живоописание, неговата биография и започва да я пресъздава с истинско страхопочитание, да я драматизира и това се усеща дори в заглавието, защото първоначално то гласи: Историята на Готфрид Берлихинген, драматизирана с желязна ръка. Следователно, той взема една земна, физическа история и започва да я пресъздава с такова страхопочитание, че – променяйки повествованието съвсем леко накрая ѝ придава драматична форма. Или с други думи, като художник, той не би искал да се отдалечава твърде много от Земята, а чисто и просто да я представи като един израз на духовно-божествения миров ред.

Но спомнете си и още нещо. Спомнете си например как Гьоте пристъпва към своята Ифигния, към своята Тасо. Той замисля тези две драми и дава поетична форма на основния текст. И какво прави той после? Той изобщо не се осмелява, бих казал, в качеството си на онзи Гьоте, роден във Франкфурт, следвал в Лайпциг, в Страсбург и заселил се във Ваймар, следователно като един ваймарско-франкфуртски Гьоте, той изобщо не се осмелява да завърши нито Ифигения, нито Тасо. Да, той първо трябваше да отиде в Италия и да поживее в светлината на гръцкото изкуство, за да извиси сетивно-физическите форми до такава степен, че те да отразяват духовните процеси и събития. Помислете само каква борба се разиграва у този Гьоте, за да се прехвърли той над пропастта, която разделя сетивно-физическия от божествено-духовния свят. Да, у Гьоте това се прояви като един вид болест, когато през една мъглива нощ той напусна Ваймар, без да се обади никому, само и само за да побегне в едно друго обкръжение, където се надяваше да пречисти и одухотвори всички онези сетивно-физически форми, които северният Гьоте не беше в състояние да овладее. Да, тази Гьотева психология е извънредно затрогваща. Има нещо, бих казал, героично-затрогващо, когато се опитваме да проследим Гьотевия път на юг към Италия.

Но да продължим нататък. Колкото и парадоксално да Ви се струва, обаче най-характерното за Гьоте е, че той не завършва нито едно от своите произведения. Той започва Фауст с голям размах. Но после, вече в напреднала възраст, само филистерски настроеният Некерман успя да го склони и Гьоте можа да довърши Фауст. Тук се разигра невероятна борба и се наложи намесата на един помагач, за да стигне Гьоте до художествения завършек на своя Фауст. Вземете после Вилхелм Майстер. Ако изхождаме от първоначалния вариант, за нас е очевидно, че Гьоте чисто и просто не желаше да го завърши. Тук на помощ се притече Ши лер. И ако се замислим върху тези факти, ние с право бихме могли да поставим въпроса: Добре, и какво би се получило, ако Шилер не беше сторил това? Защото това, което Гьоте създаде и допълни после, далеч не е на висотата на първоначалния замисъл. Вземете втората част на Фауст: поредица от трудно съчетаващи се епизоди. Това далеч не е едно цялостно произведение на изкуството! Или си помислете как Гьоте се устреми към една от най-големите висоти на поетичното вдъхновение, когато поиска да извае образите от любимата му гръцка епоха, какъвто е случаят с Пандора. Те си остават отделни фрагменти, които той не успя да обедини в едно цяло. Неговият първоначален замисъл беше толкова мащабен, че той не успя да се справи с подробностите. Ние наистина виждаме това в неговия замисъл, но виждаме и друго: как цялата тежест, цялата сериозност, произтичащи от мисията на художника, непрекъснато обременяват душата му. Замислете се как Гьоте искаше да идеализира и извиси човешкия живот, за да го покаже, бих казал, в сиянието на божествено-духовния свят; така че от трилогията той можа да завърши само първата драма: Незаконната дъщеря.

И още нещо: Гьоте навсякъде показваше своята привързаност към класицизма и непрекъснато се стремеше, както казах, да пречисти и извиси сетивно-физическите явления до такава степен, че те да блеснат в сиянието на божествено-духовния свят. Гьоте се бореше неуморно, обаче ние виждаме, че тук става дума за една мисия, която ако бъде достатъчно дълбоко проумяна просто надхвърля човешките сили, дори и силите на един Гьоте. Ето защо трябва да кажем: В своята сериозна световна мисия, художественото творчество се проявява у Гьоте като нещо изключително велико и мощно. А това, което после възникна като романтизъм, става още по-разбираемо, когато го разглеждаме именно във връзка с Гьоте.

Последният четвъртък беше 150 рожден ден на Лудвиг Тик. Той е роден на 31 Май 1773. Неговата смърт се пада на 28 Април 1853. В известен смисъл Лудвиг Тик, който за съжаление днес е малко познат, беше един ученик на Гьоте. Той израсна в атмосферата на романтизма, израсна от всичко онова, което съществуваше ако мога така да се изразя като „проблемът Гьоте“ през деветдесетте години на 18 век в Университета на

град Йена. Като млад човек Лудвиг Тик изживя срещата с Вертер, а после и с първата част на Фауст. В Йена Лудвиг Тик можа да срещне и личности като Новалис, Фихте, Шелинг и Хегел. Лудвиг Тик можа непосредствено да усети полъха на целия Гьотев стремеж към класицизма. И аз бих допълнил: Тъкмо при Лудвиг Тик ние бихме могли да видим как в прехода от 18 към 19 век, в началото на 19 век духовният живот все още беше нещо непосредствено, защото Лудвиг Тик беше не само онзи, който наред със Шлегел, въведе Шекспир в Германия; но Лудвиг Тик се оказа една личност, която живо откликна на величествената Гьотева борба, една личност, която усети именно висшата сериозност и достойнството на човешкото изкуство като един могъщ културен идеал. И оглеждайки се наоколо, Лудвиг Тик стигна до своя жизнен опит не в едно малко, затворено пространство, а успя да излезе от сянката на Фихте, Шелинг, Хегел и предприе своите пътешествия в Италия и Франция. Да, Лудвиг Тик познаваше света. Обаче след като опозна и философията, и света, Лудвиг Тик се опита и то тъкмо по Гьотев маниер да хвърли мост над пропастта, разделяща Земята и Космоса.

Естествено, той не стигна до равнището и до творческата мощ на Гьоте. Обаче вижте почти младежкото съчинение на Лудвиг Тик: Странствуванията на Щернбалд, което донякъде наподобява Гьотевия Вилхелм Майстер. Какво представляват тези странствувания на Щернбалд? Всъщност те представляват странствуванията на човешката душа в страната на изкуството. Щернбалд се измъчва от непосилно тежкия въпрос: Дали ще успее по един художествен начин да издигна сетивно-физическата действителност до сиянието на духовния свят?

И, ако ми позволите да повтора, Лудвиг Тик, чийто 150 рожден ден би трябвало да отбележим тези дни, можа да усети тъкмо онази сериозност, която обгръща истинското изкуство и която е неделима част от познанието и религията. Колко грандиозни са отблясъците, които познанието и религията хвърлят върху художествените произведения на Лудвиг Тик! На младини Лудвиг Тик написа своя роман Вилиам Ловел. Този художествен образ е създаден изцяло под въздействието на онзи могъщ познавателен стремеж, който Лудвиг Тик изпита в сянката на Шелинг и Фихте. Замислете се само какво е усетил в себе си един толкова възприемчив дух като Лудвиг Тик! Този познавателен стремеж оказа своето влияние и върху Новалис, обаче при Лудвиг Тик нещата бяха доста по-различни. В своята младост той мина през рационалистично-интелектуалистичната, свободомислеща, както я наричаха тогава школа на берлинския свръх педант Николай и после стана свидетел на това, как в лицето на Фихте и Шелинг човешката душа се отказваше от всички връзки с външния сетивен свят и се уповаваше единствено на себе си по пътя към духовния свят. В романа Вилиам Ловел Лудвиг Тик представя един такъв човек, който търси

пътя към духовния свят и се уповава единствено на себе си, напълно субективно, и понеже не постига това, което Гьоте постоянно търсеше в своето класическо изкуство, понеже не открива божествения елемент в сетивно-физическия свят той го търси, бих казал, застанал горе на самия връх на собствената си личност, и тъкмо поради тази причина се заблуждава не само по отношение на света, но и по отношение на собствената си личност. Така благодарение на нещо по-висше, благодарение на философията, изповядвана от Фихте и Шелинг, Вилиам Ловел губи всяка опора в живота. В този роман авторът загатва за своеобразната опасност от познанието, през която обаче човекът по необходимост трябва да мине. Да, при Лудвиг Тик ние ясно виждаме, как в художествената сериозност навлизат лъчите на познавателната сериозност.

По-късно, вече на стари години, Лудвиг Тик написа поетичната си творба Бунтът в Северните. Добре, и какво представлява тази творба? Тук срещаме демонични Същества и различни природни Духове, които на падат човека, втълпяват му религиозен фанатизъм и изобщо така го объркват, че той се отклонява от своя път. Да, от една страна Лудвиг Тик усети какво означава да си застанал на самия връх на собствената си личност, а от друга страна разбра какво означава да попаднеш в ръцете на елементарните Същества, на елементарните Духове. Ето откъде идва завладяващата сила в произведенията на Лудвиг Тик. Например в Живота на поета той описва как Шекспир навлиза в света като една напълно поетична, художествена натура и как светът навсякъде издига пречки пред нея, как истинската поетична натура винаги се оплита в мрежите на живота. Навлизането на художника в живота, в земния живот, в чисто натуралистичния живот ето за какво говори Лудвиг Тик, когато той описва младежките години на Шекспир. А излизането от живота, пътя към портата на смъртта това той описва в своето произведение Смъртта на поета, което представлява съдбата на португалския поет Камоес. Повлиян от сериозността на Гьотевата епоха, Лудвиг Тик описа затрогващи подробности от срещите на художника с живота веднъж описвайки Шекспир при неговото навлизане в живота, и после, спирайки се на португалския поет, респективно на неговото сбогуване с живота.

Понеже самият Лудвиг Тик все пак не беше толкова забележителна личност, а величието му се изразяваше главно в това, да откликва на Гьотевия дух, извънредно характерно е, как Тик се възпротивяваше срещу всички онези „действително практични хора“, които имаха художествени претенции, обаче бяха лишени от каквито и да са духовни импулси. Да, в известно отношение няма по-сполучлива сатира от тази, която в Синята брада Лудвиг Тик отправя срещу рицарските и разбойнически романи на своето време. Няма по-сполучлива сатира срещу съзливото и сантиментално съчинителство, което претендира да има художествена

стойност, а всъщност остава жалко хленчене и безкрайно мърморене по адрес на някакъв въображаем духовен свят нещо което Лудвиг Тик, особено като декламатор, несъмнено е усетил от известната творба на Тик Котаракът с чизми. Замислена като отговор срещу съзливли съчинители като Ифланд и бъривци като Котцебус, тази творба просто им показва мястото, което те заслужават.

Виждате ли, тъкмо начинът, по който едно такова течение като гьотеанизма\*16, възникнал в първата половина на 19 век, оказва още по-рано влиянието си и върху една толкова възприемчива личност като Лудвиг Тик, чийто 150 рожден ден, както казах, би било редно да отбележим през тези дни, показва как в по-ново време се пробужда един вид спомен за онези древни епохи, когато човечеството отправяше поглед нагоре към божествено-духовния свят, за да го възвеличи в своите земни художествени произведения. В този случай ние виждаме истинския преход от онези древни епохи, когато живата връзка с духовния свят беше все още запазена, в нашата съвременна епоха, която е просто заслепена от сами по себе си впечатляващите постижения на естествените науки; ние виждаме как съвременното човечество никога няма да стигне до духовния свят, ако разчита единствено на себе си и продължава да отхвърля възможността за непосредственото духовно изследване с помощта на имагинацията, инспирацията и интуицията.

Нека още веднъж и то тъкмо от наша гледна точка да насочим поглед към извънредно голямата сериозност, която вдъхновяваше тези хора. Гьоте, както и много негови съвременници дълбоко се съмняваха, че могат да намерят пътя към духовния свят. И Гьоте не се успокои, докато в Италия не го осени предчувствието за начина, по който гърците са навлизали в тайните на съществуването именно чрез своите художествени произведения. Аз често съм цитирал изказването на Гьоте: „Аз предполагам, че при създаването на своите художествени произведения, те, гърците са се ръководили от същите закони, според които работи самата природа и аз долавям следите на тези закони." Следователно, Гьоте вярваше, че при създаването на своите художествени произведения гърците получават един вид помощ от Боговете, така че тези художествени произведения се превръщат в нещо като по-висши природни произведения, а по този начин и в отпечатъци на божествено-духовния свят. Ето защо Гьотевите последователи се научиха от него да се вслушват в странното усещане: Да, за да стигнем отново до Духа, ние би трябвало да се върнем назад в миналите епохи, поне до елинството.

Херман Грим, който в това, а и в някои други отношения както посочих в последната си статия, отпечатана в списанието Гьотеанум все още усещаше нещо от този жив Гьотев полъх, често повтаряше: Когато човек гледа римляните, те вече му изглеждат сродни с днешните хора. Дори и да



носят своите тоги, те стъпват по същия начин, по който стъпва съвременният човек. Ако обаче погледнем гърците, ние усещаме: Да, сякаш в техните артерии все още струи част от кръвта на Боговете. Колко добре казано! Преди всичко нещата тук са схванати в техния дълбок, художествен смисъл.

Аз често съм споменавал, че от началото на Петата следатлантска епоха човечеството все повече и повече започна да възприема възгледите на материализма и натурализма. Човечеството имаше нужда от тях! Тук ние не трябва да упрекваме характера на новото време. Защото ако човечеството би останало на предишното си равнище, то щеше да продължи да бъде зависимо от божествено-духовния свят. Да, за да извоюва свободата, човечеството действително се нуждаеше от навлизането в материалния свят. И в моята „Философия на свободата“ аз неслучайно описях какво точно усеща съвременният човек в това отношение. Обаче, бих казал, че един далечен отзвук от духовния живот на древността можеше да бъде доловен дори и по времето на Гьоте; залезът на една отминаваща епоха! Ето откъде идваше и дълбокият копнеж на Гьоте за Италия, за онзи неповторим дух на елинството, който не можеше да бъде намерен в новата цивилизация. Гьоте просто не би могъл да живее, без да види Рим, онзи Рим, в който той се надяваше да открие непосредственото, макар и отслабено присъствие на една култура, чиито художествени произведения бяха един вид материален отпечатък на духовния свят.

И в тази своя душевна нагласа Гьоте следваше една друга голяма личност, която представляваше един вид персонифицирания залез на древния духовен живот, Йохан Йоахим Винкелман. А как Гьоте се досети за тази душевна нагласа на Винкелман, това проличава от превъзходната книга, която Гьоте написа върху Винкелман и неговото столетие. Какво чудесно описание на човек като Винкелман и на неговите духовни стремежи! В тази книга ние долавяме живото усещане на Гьоте: Да, най-напред Винкелман трябваше да се отправи към южния Рим, за да открие там онзи дух, който той не можеше да намери в своето северно обкръжение, за да пренесе в своя свят една древна духовност. Винкелман беше дълбоко опиянен от своето начинание. И Гьоте усети точно това. Неговата книга върху Винкелман е толкова завладяваща, именно защото той беше обхванат от същия копнеж. И накрая, попадайки в Рим, те двамата усетиха полъха на древната духовност. Винкелман, като извлече тайните на изкуството от всичко онова, което той възприе естествено, не физически, а душевно като остатъци от гръцката художествена воля в Рим. Гьоте стори същото. Гьоте преработи своята Ифигения именно в Рим. Той просто побягна със северната Ифигения към южния Рим, за да и предаде онази форма, която отговаряше на неговите изисквания за класическо

изкуство. С Ифигения той успя, за разлика от по-късните си произведения, написани след завръщането си от Рим.

Ето как Гьоте нагледно ни показва с каква дълбока сериозност художникът се бори, за да стигне до духовния първообраз на своето произведение. Общо взето той не можеше да бъде удовлетворен в своя художествен порив, преди да се вслуша в цветовете на Рафаело и във формите на Микеланджело. Да, Гьоте израсна в залеза на една древна, изживяла времето си духовност, която не можеше да служи повече на съвременното човечество.

А сега, ако ми позволите, ще добавя към всичко това, нещо от личен характер. В определен момент от моя живот аз можах да почувствувам това, което Винкелман някога изрече, отправяйки се на юг, за да открие тайните на изкуството, можах да се досетя как и Гьоте после се отправи по следите на Винкелман; обаче в същото време пределно ясно разбрах: изгрява една нова епоха и сега ние с всички сили сме длъжни да търсим нови форми на духовен живот, а не да се уповаваме на старите! Аз можах да усетя това съвсем ясно в мига, когато съдбата ме отведе в онези помещения, в които някога Винкелман живя по времето на неговия престой в Рим; в онези помещения и сгради, които помогнаха на Винкелман да формира основните си идеи за същността на гръцкото и италианското изкуство и които по-късно вдъхновиха също и Гьоте; защото тъкмо в тези помещения преди години аз трябваше да изнеса няколко антропософски лекции върху еволюцията на света и човечеството. Тъкмо там аз бях завладян от едно действително дълбоко усещане: Да, духовният свят изисква да бъде казано нещо съвършено ново, защото само така може да се върви напред. Аз трябваше да говоря на същите места, в които Винкелман стигна до своите идеи за гръцкото изкуство; а по-късно тези идеи, както казах, вдъхновиха Гьоте и той написа своята книга за Винкелман. Наистина, забележителен знак на съдбата беше, че аз трябваше да изнеса тези лекции в същия дворец, в който Винкелман живя докато беше в Италия. С тази лична забележка аз бих искал да приключа днешната лекция.

#### *ПЕТА ЛЕКЦИЯ*

*Дорнах, 8 Юни 1923*

Днес бих искал да прибавя още нещо към лекциите върху изкуството, които изнесох миналата седмица. Аз често трябваше да изтъквам, че в началото на общочовешката еволюция, науката, изкуството и религията са представлявали едно цяло. Ако в съвременния духовен живот ние имаме от една страна науката, от друга страна изкуството и от трета страна религията, нека да не забравяме, че в далечното минало тези три течения на човешкия духовен живот са имали една обща майка. И за нас е най-лесно да вникнем в характера на това общо начало, на тази обща майка, ако се

обърнем към по-ранните етапи от човешката история, приблизително четири-пет хилядолетия преди нашето летоброене и се опитаме да видим какво представляваше тогавашната поезия, или това, което днес обозначаваме с името поезия. Ако искаме да из следваме тогавашната поезия, и то не всред примитивните народи, чиято древна култура днес е обект на крайно съмнителни проучвания, ние трябва да прибегнем именно до Мистериите, които са лежали в основата на общочовешката духовна еволюция.

Нека да се спрем на онези времена, когато хората все още не са се интересували от съдържанието на своя духовен живот; тогава те са насочвали погледа си към Космоса и тъкмо там са откривали първопричините на всичко онова, което се е разигравало в техните души. Нека да се спрем на онези времена, когато чрез своето ясновидство\*17 хората наблюдаваха положението на неподвижните звезди, движението на планетите, както и процесите, произтичащи върху самата Земя, разглеждайки всичко като едно отражение на Космоса. Достатъчно е само да се замислим как древните египтяни, насочвайки поглед към Космоса, пред виждаха дебата на Нил според изгрева на звездата Сириус и според констелациите на Сириус спрямо другите звезди. Звездните констелации в мировото пространство намираха своето земно отражение в това, което например беше дебата на Нил. Тук аз привеждам само един пример, защото някога всички знаеха: на Земята става единствено това, което е решил Космосът и което може да бъде прочетено в звездното небе. Естествено, ние трябва да сме наясно: древните виждаха в звездното небе съвсем различни неща от онова, което днес хората измерват и изследват с така наречената небесна механика или небесна химия. Обаче за нас е извънредно интересно да разберем как древните хора черпейки съдържанието на своя ду шевен живот направо от Космоса се изразяваха, да речем, поетически.

Но така ние се пренасяме назад в едно време, когато другите изкуства освен поезията бяха сравнително слабо развити. Макар и да съществуваха, те бяха слабо развити, понеже древните знаеха: Благодарение на словото, което извличаха от най-съкровения дълбини на своите физически тела, те даваха непосредствен израз на нещо свръхсетивно, така че словото им позволяваше, и то по най-добър начин, да изразят всичко онова, което иначе се проявяваше в звездните констелации и движения, много по-добре отколкото това бе ше възможно чрез друг вид изкуство, което в крайна сметка би се нуждаело от една или друга материална субстанция. В онези древни времена хората усещаха: Да, словото извира от самата духовна същност на човека. Ето защо то откликва най-интензивно и най-вярно на всичко онова, с което звездният Космос дарява Земята. И хората узнаха за тези дарове, които се проявиха също и чрез другите изкуства, най-напред

именно чрез поезията, която през онези древни времена беше рожба не само на фантазията, а и на непосредственото виждане в духовния свят. Поезията, която хората градяха благодарение на словото, беше усещана от тях като един вид душевна връзка със самия Космос.

Да, поетическото настроение се състоеше именно в постигането на тази връзка, на тази душевна общност с извънземния свят. И благодарение на тази душевна общност хората усещаха как техните мисли, които те все още не разграничаваха от нещата, заемаха съответните образни форми в човешката глава и по-точно, в нейната засводена като небосклон горна част, наподобяваща един духовен небосклон. Онова, което те усещаха като мисли, беше разпращано из целия Космос. Отделните мисли бяха изразявани според констелациите и движенията на звездите. В онези древни времена мислите не се пораждаха от вътрешната сила на човека. Това стана привилегия на свободния човек много по-късно. А през древността във всяко мисловно движение хората усещаха един вид отпечатък от движението на звездите, във всяка мисловна форма те виждаха отражението на звездния свят. Когато хората мислеха, те се усещаха пренесени в звездното пространство. Ето защо те свързваха мъдростта не с дневната светлина на Слънцето, която заслепява човека и му отнема външните, космически ориентири на мислите; като истинска светлина те чувствуваха пак тази на Слънцето, но вече отразена от Луната в звездния свят. Следвайки древната мистерийна мъдрост, хората си казаха: Денем ние виждаме светлината с физическите очи, обаче нощем ние виждаме не само Слънчевата светлина, но и как тя е уловена от сребърната чаша на Луната. Луната беше онази сребърна чаша, която улавяше Слънчевата светлина през нощта. И тази Слънчева светлина, уловена от сребърната чаша на Луната служеше на човешките души като един вид хранителна напитка. Одухотворявани от тази на питка, душите можеха да се справят с онези мисли, които всъщност представляваха едно отражение на звездното небе.

Упражнявайки мисленето, човекът усещаше как силата на неговото мислене блика не от физическото му тяло, а се заражда там, където се намират съзвездията. Човекът усещаше своята душа разлята из целия Космос. Комбинирайки мислите, той търсеше не логическите закони, а пътищата на звездите и образите на съзвездията; именно звездите му показваха как отделните мисли се отнасят една към друга. Законите и образите на своето мислене той откриваше на небето.

И после, когато се обръщаше към своите чувства, той срещаше не онези абстрактни чувства, за които говорим в нашата абстрактна епоха, а нещо конкретно, което свързваше в едно цяло вътрешното изживяване на дишането, вътрешното изживяване на кръвообращението и така нататък. Но по този начин човекът усещаше, че се движи не по Земната повърхност,

а всред планетарното пространство. И той, примерно, не си казваше, че милиони кръвни телца циркулират в неговия организъм, а си казваше: Ето, сега пътищата на Меркурий и Марс се пресичат с пътищата на Слънцето и Луната. Да, тогавашният човек усещаше себе си като разлят из целия Космос. Но имаше и още нещо. Потъвайки в своите мисли, човекът усещаше, че пребивава по-скоро в пространството на неподвижните звезди, а потъвайки в своите чувства, той усещаше, че пребивава в сферата на подвижните планети. И само потъвайки в своята воля, той усещаше, че е здраво стъпил на Земята. Възприемайки Земните сили като отражение на космическите, човекът виждаше как силите на Юпитер, на Луната, на Венера, на Слънцето навлизат в Земята, в нейния твърд, течен и въздушен елемент и как тогава от този твърд, течен и въздушен елемент в човека се възпламеняват волевите импулси, също както от неподвижните звезди в човека се вливат мисловните импулси, а от планетарните движения в него се вливат чувствените импулси.

Усещайки нещата по този начин, хората можеха да се пренасят назад в онези епохи, когато е възниквало пра-изкуството. Но какво представлява пра-изкуството? Пра-изкуството не е нищо друго освен самия човешки говор. Днес малцина се замислят, че пра-изкуството води началото си от човешкия говор, понеже езикът, на който говорим, е прекалено силно свързан с материалния свят. Нашият език вече не напомня за предишното състояние на нещата, когато хората се усещаха пренесени в Зодиака и от зодиакалните съзвездия можеха да извличат дванадесетте съгласни звуци, а от планетарните движения гласните звуци. Когато те искаха да изразят не своите земни изживявания, а това, което изживяваше душата откъсвайки се от Земята и поемайки нагоре към Космоса тогава езикът се превръщаше в онова, което древните наричаха поезия. И тогава, благодарение на езика, у човека възникваше отражението на всичко онова, което той съпреживяваше с духовния Космос. Тъкмо за това съпреживяване, от тази душевна общност с Космоса възникваха всички разновидности на поезията. Последните следи от този вид поезия, ние срещаме, примерно, във Ведите. Но дори и те са само едно бледо копие на нещо много по-величествено, което през онези далечни епохи спонтанно е възниквало при самото формиране на различните езици.

Но какво е останало днес от поезията на онези далечни времена? Поезията просто не би била поезия и в наши дни това до голяма степен е така ако земният човек би изгубил своята връзка с Космоса. И това, което й остана, е най-вече извисяването над прозаичния смисъл на думите, ритъма и мелодиката, както и възможността да борава с имажинации. Всъщност истинска поезия имаме само тогава, когато човекът от хвърля буквалното значение на думите. Поезията е в рецитацията и в декламацията, а не в написания текст. Ритъмът и имажинацията са тези, които вдъхват живот на

думите. Те внасят нещо, което надхвърля основното значение на думите и ни карат да се досещаме за техния по-дълбок смисъл и той не може да бъде непосредствено разбран, защото разбирането е възможно само там, където си служим с основното значение на думите. За истинската поезия думите са само едно средство, а същественото се свежда до настроението, до атмосферата, в която винаги откриваме един отзвук от мировата хармония, от мировата мелодия, от мировата имагинация.

При Омир ние все още бихме могли да се досетим какво означават, например, думите: „Пей ми, о музо, за гнева на Ахила Пелеев“. Тук в него пее не собствената му душа, а онази душа в него, която е свързана с движенията на Космоса. Музите живеят на различните планети. Епическата муза живее на една от тях. И сега Омир се усеща пренесен на тази планета: Пей, о музо, нека прозвучи в мен небесната мелодия на планетата, разкажи ми за онова, което хората вършат на Земята, разкажи ми за Агамемнон, Ахил, Одисей, Идомоней, Менелай; пей ми така, че да получа онзи поглед върху нещата, който бих имал, ако се намирах не върху Земята, а всред звездите. Би ли някой сериозно повярвал, че до величествените образи, изграждащи Илиадата, можем да стигнем, ако разполагаме с перспективата на жабешкото око? Не, за тази цел е необходима не жабешка, а звездна перспектива! Ето защо и цялото повествование на Илиадата е предадено от звездна, а не от земна гледна точка и не може да бъде веднага проумяно, защото тук не става дума за разговор между простосмъртни, а за намеса на Боговете; защото тук, редом с постъпките на хората, ние непрекъснато виждаме и постъпките на Боговете. Да, за тази цел е необходима не жабешката перспектива, присъща за тези, които ходят по Земята, а звездната перспектива на небето, към която е устремен истинският поет, изричащ думите: Пей ми, о музо, за гнева на Ахила Пелеев!

И сега за нас става пределно ясно: физическите средства, с които си служи изкуството, в случая поезията, си остават само средства и нищо повече, а действителното художествено постижение се състои в това, че ни кара да предусещаме онези свръхсетивни светове, до които можем да стигнем не само с думите, но също и с цветовете, звуците и формите. Ако действително искаме отново да пробудим едно истинско художествено настроение всред човечеството, ние трябва да се пренесем в онези далечни времена, когато човешката душа усещаше поетичното настроение като един вид небесно настроение. И ако постигнем това, ние вече знаем как човек може да си послужи и с други художествени средства, за да издигне истинското изкуство до сферата на духовния свят. Виждате ли, днес нашите усещания са загубили до такава степен, че вече не забелязваме дори това, което до неотдавна беше характерен признак на истинското изкуство.

В нашето непосредствено физическо обкръжение често пъти наблюдаваме как една майка носи на ръце малкото си дете. Естествено, това винаги е една вълнуваща гледка. Обаче ние просто сме свикнали – виждайки как майката носи детето да отделяме за тази прекрасна гледка съвсем малко време, дори, бих казал само броени секунди. Намирайки се във физическия свят, ние сме свикнали с това, как всеки момент главата на майката променя своето положение. Свикнали сме също и с обичайните движения на детето; свикнали сме с непрекъснатите промени в условията на физическия свят.

А сега нека да отправим поглед към Сикстинската мадона на Рафаело. Там ние също виждаме образите на майката и детето. И сега ние започваме да ги наблюдаваме в продължение на един час, на една година: Нищо в тези образи не се променя. Мигът е здраво уловен и не се движи нито детето, нито майката. Пред нас застава това, което сме свикнали да виждаме в земния свят, само че сега то е уловено в един единствен миг. И днес ние далеч не усещаме това, което Рафаело несъмнено е усещал: Мога ли аз да си позволя това? Мога ли да задържа моята четка в този един единствен миг? Нима това не е една лъжа? И мога ли да бъда толкова неистинен, че да създавам впечатлението: Да, днес майката държи детето по същия начин, както и вчера! Мога ли да се осмеля и да заставам някого да гледа тези образи продължително време?

Днес тези въпроси изглеждат парадоксални и дори безсмислени. Обаче за Рафаело те са били съвсем конкретни. И какво усещане са предизвиквали те у него? У него те са предизвиквали приблизително следното усещане: Да, ти трябва да изкупиш своето прегрешение спрямо действителния свят не как да е, а по духовен начин. Всичко, което си вкарал в един единствен миг, сега ти трябва да го изнесеш извън времето и пространството. Ти не бива да го оставяш във времето и пространството, защото там то се превръща в не истина. Ти трябва да превърнеш този миг във вечност. Нанасяйки боите върху платното, ти трябва да по родиш предчувствие за нещо, което е немислимо да съществува там, върху платното.

Виждате ли, тъкмо това днес хората съвсем абстрактно определят като идеалистичен художествен стил на Рафаело. Но този идеалистичен Рафаелов стил е само неговото оправдание, че той задържа мига. Това което той постига чрез дълбочината и хармонията на цветовете, е възможно само благодарение на обстоятелството, че тук третото пространствено измерение е предварително изключено, но същевременно и силно одухотворено. Така че нанасяйки цветовете, той издига в духовния свят всичко онова, което иначе хората виждат като материални предмети в третото измерение. Следователно, вечност на мига придава това, което чрез синия цвят се проявява не върху повърхността, а зад нея, това което

чрез червения цвят се проявява пред повърхността, това което напуска границите на повърхността, докато третото пространствено измерение остава свързано с материалния свят. Да, на мига трябва да бъде придадена именно вечност. И вечността трябва да диша от самото изкуство, понеже в противен случай то не е никакво изкуство. В моя живот аз срещнах хора, и то хора на изкуството, които мразеха Рафаело. Защо? Защото те изобщо не разбираха тази важна подробност и предпочитаха да имитират това, което виждаха в рамките на мига. Да, аз познавах един такъв човек, мразещ Рафаело, който виждаше голямото постижение на своята собствена живопис най-вече в това, както сам се изразяваше, че пръв се осмелил да изобрази всички окосмени части на голото човешко тяло, само и само да не съгреша спрямо природата. Впрочем лесно е да разберем, как един човек, смятащ това за постижение, същевременно изпитва омраза към Рафаело. Този пример ясно показва доколко нашето време е напуснато от истинските духовни импулси на изкуството, които, например, подсказват защо основната повърхност се явява толкова важен фактор в живописата. Обаче ние трябва да разбираме и пространствената перспектива. И наистина, в нашата Пета следатлантска епоха, епоха на свободата, е наложително да разберем, че пространствената перспектива възниква именно сега и че всъщност тя би искала да утвърди върху основната повърхност пластичното, а не живописното начало. И все пак, същественото се свежда до цветната перспектива, която преодолява третото измерение не чрез скъсяване или удължаване на разстоянията, а чрез духовно-душевните съотношения между синьото и червеното, или между синьото и жълтото. В живописата трябва да бъде овладяна именно цветовата перспектива, която преодолява пространствените измерения по духовен път. Ето как благодарение на такива подробности ние отново стигаме до онова, което някога е било характерно за художественото творчество, а именно че художествените произведения са отвеждали хората направо в духовните светове.

През онези времена, когато хората са усещали нещата по този начин, те долавяли и пълната хармония ме жду наука, религия и изкуство. Човечеството отново трябва да се издигне до това светоусещане. У Гьоте ние действително виждаме един далечен отзвук от това светоусещане. И величието на Гьоте идва най-вече че от този жив отзвук в неговата душа. Естествено, напредвайки в свободата си човекът трябваше да раз личи тези три деца едно от друго: науката, религията и изкуството. Обаче така той изгуби съзнанието за техния общ произход и преди всичко съзнанието за онази жива общност, която съществуваше между него и Космоса. Достатъчно е да се вгледаме в крайните различия, които днес съществуват между изкуството и науката, между поезията и науката. Може би ще възразите, че далеч не е нужно да стигаме до крайности, за да си



представим днешните, бих казал, толкова злополучни съотношения между науката и изкуството. Обаче тези злополучни съотношения проличават именно в крайностите.

Веднъж аз присъствах на една конференция, свикана от известни природоизследователи. На тази конференция те сериозно обсъждаха материалната страна на важни научни проблеми. Вие добре знаете с каква изключителна сериозност протичат научните дебати, с една такава сериозност, че човекът започва да я възприема като нещо непостижимо за отделната личност, като нещо, до което той просто не намира смелост да се докосне. Ето защо той застава зад един пулт, слага там своя ръкопис и започва да чете от него. Обаче в този случай личният елемент не може да се превърне в нещо обективно. Сериозността е толкова голяма, че един вид се отделя от лектора и застава на пулта. Същата сериозност виждаме и по лицата на всички участници в подобни конференции. Някои от лицата са като отражение на самия пулт, но така или иначе те остават крайно сериозни. Но ето че в края на конференцията, за която говоря, някой не зная точно кой, вероятно административният секретар се обърна към някои от участниците, които явно имаха и поетични увлечения. Сега те трябваше да си послужат със своето поетично изкуство, да съчинят своите стихове, които после естествено, между другото да прозвучат по време на заключителната вечеря. И ето че сега господата, а може би имаше и дами заедно с тях, изведнъж отхвърлиха от себе си всякаква научна сериозност и, съвсем между другото, набързо съчиниха подигравателни рими по адрес на отделните науки! Ето в какво се състои злополучното съотношение между наука и изкуство. Най-напред участниците неимоверно сериозно обсъждаха крайниците на майския бръмбар и неговите хромозоми, а после, между отделните ястия на банкетата, те сами съчиниха римуваните подигравки по адрес на собствените си научни изследвания. Да, те започнаха с неимоверна сериозност, а завършиха с присмех и подигравки. Естествено, тук не можем да говорим за каквато и да е връзка между наука и изкуство. Разбира се, Вие бихте могли да възразите, че аз не би следвало да си служа с подобна крайност. И все пак аз си го позволявам, понеже случаят е много характерен за нашето време. Тук на преден план изпъкват истинските съотношения ме жду наука и изкуство, тоест пълната липса на такива съотношения. Авторите на веселите песни, естествено, не разбраха абсолютно нищо от сериозните научни доклади. Обратното е по-малко вероятно, но може би и учените не разбраха поетичните творби. Поетите може и да го вярваха, понеже те рецитираха с много дълбоко чувство. Обаче аз определено смятам, че в повечето случаи такъв род съчинения остават неразбрани.

Но точно до това се свежда и най-характерната особеност на нашето време, а именно че духовният живот на човека се разпадна на три отдел-ни

части. Ето защо и неотложното изискване на епохата се състои в тяхното повтарно обединяване.

Когато днес един философ разсъждава върху монизма и дуализма, той го прави, бих казал, напълно равно душно. Той употребява абстрактни понятия, с чиято помощ могат да бъдат доказани коренно противоположни тези. А как изглеждаха нещата в онези далечни времена, за които стана дума току що? Когато древните говореха за това, което днес наричаме монизъм и дуализъм, в душите им се навдигаха огромни сили и се разгаряше старият спор, дали светът е създаден от един единствен принцип, или от борбата между доброто и злото, и този стар спор между монизма и дуализма прерастваше в едно художествено-религиозно дело, което ангажираше всичките душевни сили на човека, от които зависеше неговото спасение. Днешни те хора говорят напълно равнодушно за тези неща, докато древните ги усещаха като нещо, от което зависи тяхното спасение. И нашата епоха никога няма да узрее за истинските художествени импулси, ако не усетим полъха от някогашното душевно настроение, обединяващо в себе си художествените, религиозни и познавателни пориви на човешката душа!

Обаче старите времена усещаха и още нещо. Виждате ли, тогавашните хора говореха за питието сома и го отъждествяваха със Слънчевата светлина, уловена от сребърната чаша на Луната. Те знаеха: За да разбереш тайните на Космоса, чрез питието сома, ти трябва да бъдеш проникнат от тази светлина. Да, хората говореха за питието сома и бяха дълбоко убедени в своя космически произход. Душата живееше на Земята, но в същото време тя живееше и в Космоса. Ето защо тогавашните хора чувстваха: Да, Боговете се из явяват чрез звездите, чрез намиращите се в покой неподвижни звезди, както и чрез подвижните планети. Душата има своите космически изживявания благодарение на влиянията, които неподвижните звезди и планетите оказват върху Земята. И когато поглъща питието сома и принася своята култово-художествено-познавателна жертва, тогава с издигащия се нагоре жертвен дим, на който поверява религиозно-художественото слово, душата отново връща на Боговете всичко онова, от което те се нуждаят за по-нататъшното управление на света. Защото човекът не напразно е създаден от Боговете; той е тук на Земята заради Боговете и Боговете имат нужда от силите, които могат да се породят единствено в човешката душа. Да, човекът е тук на Земята, понеже Боговете се нуждаят от неговите мисли, чувства и воля. И когато човекът мисли, чувства и проявява воля в съответствие с живите сили на Космоса, тогава Боговете вземат всичко това и го отнасят горе, превръщайки човека в техен космически сътрудник, за да му предложат после чрез звездните светове онези свои откровения, които след време той отново ще им върне, вече под формата на своето изкуство, или под

формата на своята саможертва. Ето как човекът е свързан с мировото развитие, ето колко дълбоко е душевното му родство с Космоса.

И ако наистина вникнем в душевното родство на човека с божествено-духовно-физическия миров ред, тогава ние ще сме в състояние да приложим този възглед също и в нашата действителност. Но какво върши днешното познание? То се занимава само с онова, което съществува на Земята и дори се стреми да изследва звездните процеси и движения единствено с помощта на такива изчисления, които са валидни само в условията на физическия свят. Да, днешното научно познание е валидно само тук, на Земята. Но в условията на нейните бъдещи планетарни превъплъщения, в условията на Юпитер, Венера и Вулкан, днешното научно познание няма никаква стойност! Това което днес наричаме наука, е от значение само за Земните условия и съществува единствено в името на човешката свобода; обаче за Боговете, които ръководят космическата еволюция, тази наука е неизползваема.

В нашето абстрактно мислене ние сме стигнали до трупа на духовния свят. Научните постижения, научните разработки са от значение само за Земята; техните въздействия са от мисловно естество и те веднага би ват разрушавани, погребвани; те не разполагат с по-нататъшен живот. И несъмнено това, което бабата на поета Адалберт Щифтер\*18, Урсула Кари, е разказвала на малкия си внук за залеза на Слънцето, е било много по силно свързано с Космоса, отколкото научните статии в днешните книги. Вземете всички научни описания за Слънчевите лъчи, които пронизват облаците по строго определен начин, за да се получи оптическият ефект на залеза, вземете всички описания на природните закони и Вие ще установите, че те са от значение само в условията на физическия свят. В Космоса Боговете нямат нужда от тях. И как се обръщаше бабата на Адалберт Щифтер към малкото момче? Тя питаше: Скъпо дете, какво представлява вечерната заря? Когато тя се появява на небето, това означава, че Божията майка простира своите одежди навън, понеже тя има много такива одежди, с които всяка вечер може да украсява небесния свод.

Да, бабата на Адалберт Щифтер картинно му обясняваше, че вечерната заря това са окачените дрехи на Божията майка. И това са думи, от които могат да се поучат самите Богове. Днешната наука се стреми да обхване сегашното положение на нещата с максимално точни понятия. Обаче тези понятия нямат никакво отношение към бъдещето; те остават свързани само с настоящето. Бабата на Адалберт Щифтер, съхранила голяма част от душевните качества на древните, изрича думи, които, естествено, предизвикват у днешните учени само насмешка. Може би такива думи ще им се сторят красиви, но те изобщо не подозират, че казаното от бабата на Адалберт Щифтер има за Космоса много по-голямо значение, отколкото така наречените научни истини. И всяко истинско изкуство възниква

именно от онези сили, които не се осланят на представи, свързани с времето и пространството, а на представи, които действуват вечно. А думите, произнесени от бабата на Адалберт Щифтер, които го направиха толкова забележителен поет, се отнасят към сухите, материалистически убеждения по същия начин, както Сикстинската мадона на Рафаело, изваяна сякаш извън времето защото Рафаело превърна мига в нещо вечно се отнася към това, което виждаме, ко гато в условията на физическия свят наблюдаваме как една майка държи своето дете.

Ето какво исках да прибавя към предишните лекции, за да се задълбочим още повече в разглежданата тема.

### *ШЕСТА ЛЕКЦИЯ*

*Дорнах, 3 Юни 1923*

Днес бих желал да добавя още някои подробности към лекциите, които изнесох тук през последните дни. Аз често споменавах за гения на езика. От моята Теософия Вие добре знаете, че когато в антропософски смисъл говорим за „духовни Същества“, ние имаме предвид точно определени духовни Същества и едно от тях е именно геният на езика. Всеки човек малко или много е потопен в такова Същество, с чиято помощ той черпи от духовния свят определени сили и тези сили му позволяват да подрежда и изразява своите мисли, които първоначално съществуват у него като едно мъртво наследство от духовния свят. Ето защо, погледнато антропософски, е напълно оправдано да търсим в езиковите образи известен смисъл, който идва направо от духовните светове и не зависи от човека.

Впрочем аз вече посочих онзи своеобразен начин, по който ние обозначаваме истинския художествен елемент, красивото, и неговата противоположност. Ние говорим за красивото и от друга страна, за грозното. Ако бихме обозначили красивото по един напълно съответен начин, също както и грозното, ние би трябвало понеже противоположното качество на любовта е омразата да говорим не просто за красивото, а един вид за миловидното. И тогава би трябвало да кажем: Ето, тук е миловидното, а тук грозното. Обаче ние говорим именно за красивото и за грозното и черпейки сили от гения на езика, правим забележителна та разлика, обозначавайки първо едното, а после неговата противоположност. Ако се спрем на немския език а в другите езици също би трябвало да съществува подобен пример думата „красив“ е сродна с думата „блясък“\*19. Онова, което е красиво, блести, или с други думи, то изнася своята вътрешна същност горе на повърхността. Тъкмо в това се състои същността на красивото, че то не се крие, а проявява своята вътрешна природа във видими, външни форми. И обратно, ако в този смисъл бихме искали да говорим за противоположността на красивото, ние би трябвало да посочим всичко онова, което укрива и не проявява себе си, всичко

онова, което ограничава своята природа и не се манифестира в никакви външни форми. Следователно, говорейки за красивото, ние се обръщаме към нещо обективно. А говорейки за противоположността на красивото, би трябвало да потърсим такива изрази, според които тази противоположност укрива себе си и външно изглежда нещо различно от това, което е. Обаче в този случай ние се отклоняваме от обективното и се насочваме към субективното, достигайки същевременно до собственото си отношение към това, което укрива себе си, за да установим: Да, ние не можем да го обичаме, ние трябва да го мразим. Следователно всичко онова, което не ни открива своя истински лик, е самата противоположност на красивото. Обаче ние стигаме до този извод не благодарение на някакви дълбоки основания, а благодарение на нашите емоции, окачествявайки дадено същество или явление като заслужаващо омраза, само защото то укрива своята истинска природа.

Следователно, ако внимателно се вслушаме в езика, ние можем да уловим шепота на онова, което нарича ме гений на езика. И ние трябва да се запитаме: Към какво всъщност се стремим, когато търсим красивото чрез художествените средства на изкуството? Дори самият факт, че водени от езиковия гений ние търсим едно такова обозначение за красивото, което идва от самите нас докато за неговата противоположност търсим такова обозначение, което ни затваря в самите нас, в нашите емоции, в омразата самият факт, че в този случай ние трябва да излезем извън себе си, ясно показва: В красивото е вложено едно отношение към намиращия се извън нас духовен свят. Защото какво всъщност блести и свети в този случай? Онова, което виждаме със сетивата няма нужда да блести и свети; то просто е пред очите ни. Следователно онова, което блести и свети в сетивния свят, има своя произход в духовния свят. И така, говорейки обективно за красивото, ние всъщност се обръщаме към неговите художествени форми като към нещо, което предварително съществува в духовния свят. Изкуството винаги е имало тази мисия: да обхване излъчването и проявлението на вездесъщия Дух, който протъква и оживотворява целия свят около нас. Всяко истинско изкуство просто копнее за духовния свят. И дори когато както често пъти може да се случи иска да представи грозното и отблъскващото, изкуството представя не сетивно-отблъскващото, а самия духовен свят, който се проявява в областта на физическия свят. Когато духовният елемент свети в сферата на противното и отблъскващото, последните две качества също могат да се превърнат в нещо красиво. Но така или иначе, ако художественият порив иска да се прояви по красив начин, отношението към духовния свят винаги трябва да е налице.

А сега, нека да разгледаме, изхождайки от тази гледна точка, едно отделно изкуство, да кажем, живопис та. През последните дни ние вече се

GA\_276 Изкуството и неговата мисия // Copyright издателство Даскалов 61

спряхме на това изкуство, доколкото в живописата, благодарение на цветовете, се проявява духовната същност на нещата. В онези далечни времена, когато хората все още са притежавали едно дълбоко, вътрешно познание за естеството на цветовете, те просто са се доверявали на езиковия гений, за да ги включат в хармонията на света. Ако се пренесете в инстинктивното ясновидство на тези далечни времена, Вие ще установите например следното: металите са били усещани по такъв начин, че те са изразявали своята вътрешна същност направо в съответния цвят и изобщо не са били наричани с едно или друго земно име. Съществувала е дълбока връзка между назоваването на металите и планетите, защото ако мога да си позволя този израз хората биха се срамували да назоват нещо, което се проявява чрез цветовете, с някакво земно име. Цветовете са били разглеждани като една божествено-духовна сила, включена в земния свят именно в онзи смисъл, за който аз говорих тук преди няколко дни. Когато хората възприемали златото в неговия специфичен цвят, те виждали в златото не само някаква земна субстанция, а в златистите му отблясъци те виждали направо Слънцето. Следователно, когато древните възприемали цветовете на земните субстанции, те виждали нещо, което съществува извън тялото на Земята. Едва когато се приближаваха до живите неща, хората им приписваха техните специфични цветове, понеже живите неща идват от царството на Духа. Древните назоваваха цветовете, характерни за едно или друго животно, само когато духовно-душевният свят намираще непосредствен израз в животинското царство.

Впрочем Вие бихте могли да се пренесете и в още по древни времена, когато художественият усет е бил нещо вътрешно, а не външно. Тук изобщо не става дума за някаква живопис. И нали така, да нарисуваш едно дърво в зелен цвят, подражавайки на природата, не е никаква живопис, поради факта, че каквото и да направиш, природата винаги си остава по-истинска и по-красива! Природата винаги е по-пълна с живот. Просто няма никакъв смисъл да се подражава на външната природа. И истинският художник никога не прави това. Истинският художник само използва даден предмет, само за да улови върху него светлината, идваща от Слънцето или някакво отражение от цветовете на околната среда, само за да възпроизведе преливането между светлината и тъмнината. Следователно, избраният предмет е само един повод, една предпоставка за нещо съвсем друго. Естествено, художникът никога не рисува самото цвете, което, примерно стои до прозореца; той рисува светлината, която нахлува през прозореца, а цветето просто му позволява да я види по един или друг начин. Или иначе казано, художникът рисува оцветената светлина на Слънцето. Именно нея улавя той. Цветето само го улеснява и му дава възможност да улови светлината.

Художественото изобразяване на човешкото тяло е един още по-духовен

процес. Да нарисуваме например човешкото тяло и да го оцветим с подходящия цвят, както някои смятат че трябва да се направи, това е чиста безсмислица; тук няма никаква живопис. Задачата на художника е съвсем друга: Той показва как едно човешко лице се излага под падащите Слънчеви лъчи, как върху него възниква и една друга приглушена светлина, как се преливат светлината и тъмнината, следователно всичко онова, с което предметът улеснява художника, така че със своята четка и палитра той да улови бързопреходния миг и да го постави в някакво отношение спрямо духовния свят.

Ако например един художник с добър усет влиза в една стая, той не бива да насочва погледа си към човека, който, да кажем, е коленичил пред иконата и се моли. Спомням си как веднъж, заедно с мой познат по сетихме една художествена изложба. Спряхме се пред една картина, изобразяваща човек, коленичил пред олтара. Той беше нарисуван откъм гърба. Явно художникът си беше поставил задачата да улови нахлуващата през един прозорец слънчева светлина именно така, както тя пада върху гърба на човека. Но ето че сега моят придружител, разглеждайки картината, изведнъж каза: Да, обаче аз бих предпочел да гледам този човек откъм лицето! Нали разбирате, в този случай е налице само един материален, а не художествен интерес. Моят придружител смяташе за по-добре, ако художникът беше нарисувал конкретния човек. Обаче това би било оправдано само ако искаме да изобразим това, което възприемаме чрез цветовете. Когато се опитвам да нарисувам един пациент, лежащ на болничното легло и страдащ от определена болест, да проуча цвета на лицето му, за да улова как болестта се проявява в сетивния свят, моите усилия биха могли да имат и художествена стойност. Когато се опитвам да представя цвета на човешката плът, на инкарната, в тоталността на тяхното космическо проявление, това също може да има художествена стойност. Но когато рисувам г-н Леман такъв, какъвто стои пред мен съгласете се, че това, първо, не ми се удава, и второ, изобщо не представлява никаква художествена задача; художествената задача изисква да улова как слънчевата светлина залива лицето му, как тя се отклонява от рунтавите му вежди и т.н. Следователно, аз трябва да улова въздействията на целия свят върху този, когото рисувам. И средството, чрез което постигам това, е преливането между светлината и тъмнината, самите цветове, както и задържането на бързопреходния миг.

В епохите не дотам отдалечени от нашата хората усещаха нещата по друг начин и изобщо не биха допуснали, че една Мария, Божията майка, може да бъде нарисувана без озареното ѝ лице, или с други думи, без нейното облято от светлина лице, твърде различно от обичайните представи за човешко лице. Хората не можеха да си я представят иначе, освен в червена дреха и наметната със синя мантия, защото Божията майка

можеше да бъде правилно включена в земния свят само по този начин, носеща земните емоции в своята червена дреха, докато синята мантия подсказваше душевната чистота, а озареното ѝ лице светеше като откровение на самия Дух. Обаче подобно светоусещане е все още твърде далеч от верния художествен инстинкт. И току що аз всъщност се изразих по един определено нехудожествен начин. Верният художествен инстинкт проговаря в мига, когато човекът превръща синьото и червеното в свой собствен цвят, създавайки го от цветовете и от съотношението им със светлината и тъмнината, така че в този свят той вече няма нищо друго, освен цветовете, но те му говорят толкова много, че служейки си с тях, с преливане то между светлините и сенките, той може да нарисова Дева Мария.

Ето на какво трябва да се научим: да живеем с цветовете! За нас цветовете трябва да се превърнат в средство за живот, в нещо, което се е освободило от всякаква материална тежест. Защото ако поискаме да си послужим с цветовете за художествена цел, тогава материалната тежест веднага им се противопоставя. Ето защо да се рисува с готовата палитра от цветовете е нещо, което противоречи на истинската живопис. Нанесени върху платното, те винаги ще внасят някаква тежест. С тези цветовете не може да се живее. Може да се живее само с подвижните, с течните цветовете. Животът на цветовете възниква именно от дълбоката връзка между човека и подвижните, течни цветовете; и тогава разбирането на света идва не от другаде, а от цветовете, от природата на цветовете. Истинската живопис възниква едва тогава, когато в цветовете художникът съумее да улови и то като един жив елемент самото сияние на духовния свят; а това, което той после изобразява върху платното, идва като един отблясък от споменатото живо сияние. Ето как един свят се ражда от самия себе си. Вниквайки в цветовете, Вие вниквате и в една от градивните части на света.

Ако си спомняте, веднъж Кант е казал следното: Дайте ми материя и от нея аз ще създам един цял свят! Добре, но дори и да допуснем, че Вие бихте му предоставили тази материя, бъдете напълно сигурни: Той никога не би могъл да направи от нея някакъв свят, защото поначало светът не е направен от материя. Обаче светът може да бъде създаден чрез подвижния инструмент на цветовете! Да, в този случай светът вече може да бъде създаден, понеже всеки цвят внася своето непосредствено, дори бих казал своето лично-родствено отношение към духовния свят. И всъщност днес, с изключение на някои плахи опити в областта на импресионизма и най-вече на експресионизма, ние потънали във всеобщия материализъм просто сме изгубили всяка представа за живописиста. Днес в повечето случаи никой не рисува истински, а само подражава външните форми, скицирайки ги върху платното. Обаче това са само обработени плоскости, това не е рисуване, това не е възникнало от цветовете и от играта на светлосенките.



Впрочем нека да не допускаме никакви недоразумения. Ако някой е подивял до такава степен, че нанася цветовете както му хрумне и вярва, че е постигнал онова състояние, което аз нарекох „преодоляване на обичайното рисуване“, той не е разбрал нещата както трябва. Защото с този израз аз исках да посоча, че рисунката трябва да се роди от самите цветове. Научавайки се да живеем в цветовете, ние ще се убедим, че това е точно така. Непосредственият живот в цветовете позволява на истинския художник напълно да се абстрахира от останалия свят и да извлече творбите си направо от цветовете.

Вземете например картината „Възнесението на Мария“ от Тициан. Тук Вие сте изправени пред едно художествено произведение, което просто отхвърля стария стил на рисуване. Тук вече липсва онова живо усещане за цветовете, което все още откриваме при Рафаел и особено при Леонардо; при тях е съхранена един вид традиция, която не насърчава излизането извън живото усещане на цветовете. Но нека да се върнем към „Възнесението на Мария“ от Тициан. Когато я разглеждате, Вие бихте могли да си кажете: Ето тук крещи зеленото, тук крещи червеното, синьото. И едва после Вие забелязвате отделните подробности. Но когато усетите, бих казал, диалога между Тициановите цветове, Вие ще имате представа как той живее в тях, как в този случай той извлече и трите свята от самите цветове. Вгледайте се внимателно в чудната последователност на тези три свята. Най-долу са апостолите, които съзерцават възнесението на Мария. За бележете как той изгражда техните образи от самите цветове. Цветовете показват как апостолите са приковани към Земята, обаче липсва каквато и да е тежест в цветовете; ние долавяме само някакъв тъмен нюанс, особено в долната част на Тициановата картина и тъкмо този тъмен нюанс сочи колко силно апостолите са приковани към Земята. А в цялото цветovo третиране на Марииния образ ние изживяваме междинното царство. Тя все още е свързана със Земята. Ако имате възможност, вгледайте се в картината и ще установите как в долната част на женския образ е прибавен един приглушен тъмен нюанс, как по-горе светлина та непрекъснато нараства и как най-горе третото царство е преизпълнено от светлина и увенчано с главата на Мария, докато нозете и стъпалата са все още приковани към Земята. Вгледайте се още веднъж как вътрешното изживяване на цветовете действително поражда едно степенуване и как пред нас застават долното, междинното и висшето царство, увенчано от самия Бог Отец с главата на Мария.

И тогава Вие си казвате: Да, за да разбере тази картина, всъщност аз трябва да забравя всичко останало и да съзерцавам само цветовете, защото тук от цветовете е извлечено самото троично устройство на света, и то не по мисловен, интелектуален, а по чисто художествен път. И още: Да, фактически при живописиста е необходимо да уловим сиянието и

преливащите се светлосенки, за да отделим от една страна онова, което е земно-материално, а от друга страна да отделим художественото от земно-материалното, без обаче да му позволим отново да се издигне в духовния свят. Защото ако би се издигнало в духовния свят, то няма ше да се прояви като сияние и блясък, а щеше да се превърне в мъдрост. Обаче в мъдростта няма вече нищо художествено, понеже тя е там горе, в божественото царство.

Ето защо бихме могли да добавим: Когато истинският художник, какъвто е Тициан, рисува „Възнесение то на Мария“, горе, където е Мария, или по-добре казано, главата на Мария, ние имаме усещането, че не бива да се отива по-далеч в изобразяването на светлината. И още в мига, когато прекрачим тази граница, ние попадаме в областта на интелектуализма, или с други думи, в областта на нехудожественото. Ето за що сега не трябва да нанасяме нито един шрих в повече над онова, което е вече загатнато, обаче не в контури, а само чрез светлината. Защото в мига, когато навлезем прекалено навътре в контурите, ние попадаме, както казах, в областта на интелектуалното, нехудожественото. В горната си част картината е донякъде застрашена от опасността да изглежда нехудожествена. И художниците след Тициан действително стават жертва на тази опасност. Разгледайте например как те изобразяват Ангелите. И така, след като се издигнем в небесните сфери ние стигаме до Ангелите. Но вижте сега колко внимателно се предпазват художниците от това да излязат извън цветовете. И за Ангелите от времето преди Тициан, а в известен смисъл и за самия Тициан, Вие бихте могли да попитате: Но няма това не са облаци? И ако вие не сте в състояние да сторите това, ако не съумеете да се задържите в неясното положение между битие и илюзия, ако изцяло навлезете в битието, в битието на Духа, тогава художественият елемент престава да съществува.

Обаче ако се пренесем в 17 век нещата веднага се променят. Сега в изобразяването на духовния свят се намесва самият материализъм. Сега Вие навсякъде виждате, как всички прибягват до един рутинен, опростен замах, така че никому не би хрумнало да попита:Но няма това не са облаци? Да, започнат ли размислите, художественият елемент престава да съществува.

Ако сега отново се вгледате долу, където са апостолите, Вие ще имате следното усещане: Да, фактически в картината на Тициан художествен е само образът на Мария! А горе, там започва опасността от прекрачване на границата, от преминаването в чистата, безформена, нехудожествена мъдрост. И ако задържим безформеното там горе, на полагаемото му се място, ние постигаме, бих казал, от една страна, не друго, а пълния завършек на художественото произведение, защото тук се проявява художествената смелост да се изправиш пред бездната, където изкуството

престава да съществува, където цветовете биват залети от светлината и където, в случай че продължим още по-нататък, ще попаднем в областта на обичайното рисуване. Обаче рисуването не е живопис.

И така, в посока нагоре ние се приближаваме към сферата на мъдростта. Един художник е толкова по-велик, колкото по-голяма мъдрост сваля в сетивния свят и, за да се изразя съвсем конкретно, колкото повече съумява да рисува Ангелите по такъв начин, че хората да ги смятат за плуващи облаци, понесени в морето от светлина. А какво виждаме в по-долната част на картината? Тук, чрез истински красивото, ние виждаме самата Мария, която се издига към сферата на мъдростта и Тициан е съумял да извае нейната красота по такъв приказан начин, понеже тя все още не е пристигнала горе, а е само на път към висшите сфери. И тук всичко се проявява така, че ние сме обвзети от чувството: Да, ако се издигне още съвсем малко, тя действително ще навлезе в мъдростта. В този случай изкуството няма какво повече да каже. Слизайки към по-долната част на картината, ние стигаме до апостолите и за тях аз вече споменах: Чрез един особен нюанс в цветовете, художникът се стреми да изобрази тяхната прикованост към Земята. Ако би поставил Мария малко по-ниско, той нямаше да е в състояние да я изобрази в онази нейна вътрешна красота, която сякаш сама крепи себе си. Защото ако Мария би стояла малко по-ниско, ние нямаше да разберем основанията на художника, и всред апостолите тя никога не би постигнала своята естествена среда, намираща се между небето и Земята. Нали разбирате, там долу са застанали апостолите в техните кафеникави цветове, които са крайно неподходящи за Мария. Съзерцавайки Мария, ние не можем да останем долу, в Земната тежест на апостолите. сега трябва да се появи нещо съвсем друго. И то наистина се появява: елементът на самото рисуване. Тъкмо в тази Тицианова картина Вие виждате колко силно се намесва рисунъчният елемент. Защо?

С помощта на кафявото, следователно изхождайки от цветовия елемент, за художника е невъзможно да изобрази вътрешната красота на Мария. И той постига това чрез нещо съвсем друго, което се различава от истински красивото. Виждате ли, ако Мария би се намирала по-долу или ако би стояла редом с кафеникаво обагрените апостоли, това всъщност щеше да е нещо оскърбително. Ужасно оскърбително! Сега аз имам предвид само Тициановата картина и съвсем не твърдя, че стъпващата по земята Божия майка във всички случаи представлява нещо оскърбително; обаче всеки, който съзерцава Тициановата картина, просто би получил юмрук в лицето, ако Мария стоеше долу всред апостолите. Защо? Виждате ли, ако тя стоеше долу всред цветовата гама на апостолите, ние би трябвало да кажем, че художникът я изобразява като една добродетелна личност. Но тъкмо апостолите са тези, които Тициан изобразява като добродетелни

личности. Вглеждайки се в добродетелните им лица, ние просто няма какво друго да си помислим за тях. Обаче при Мария нещата не стоят така. При нея този факт е толкова очевиден, че ние изобщо няма нужда да търсим признаци на каквато и да е добродетелност. Положението би било същото, ако, примерно, се опитахме да изобразим като добродетелен и самия Господ Бог. Там където нещата са самопонятни, където са идентични със самото Битие, те не бива да бъдат представяни по чисто външен начин. Ето защо Мария трябва да се понесе нагоре към онази сфера, която стои над всякаква човешка добродетелност и тогава, вглеждайки се в цветовете на нейния художествен образ, ние не можем да кажем: „Да, тя е добродетелна!“, също както е немислимо да кажем за Господ Бог: „Да, той е добродетелен!“ Обаче тук нещата стават вече абстрактни и клонят към философията, а тя няма нищо общо с изкуството. Но при апостолите положението е друго. При тях ние сме в правото си да заявим: Да, тук чрез цветовете съчетания художникът е съумял да представи апостолите като крайно добродетелни хора.

А сега нека отново, водени от гения на езика, да се върнем към нашата тема. Добродетелност! Какво означава всъщност да си добродетелен? Да си добродетелен означава да си годен, да си подготвен, за да се справиш с нещо. Например Гьоте се опитва да говори за добродетелността като за една троичност, съставена от мъдрост, блясък и сила. Мъдрост = онова, което се превръща в лишено от форми познание; блясък = красотата, изкуството; сила = онова, което те прави действително годен.

Тази троичност е била почитана от най-древни времена. И преди доста години аз лесно можах да разбера един мой познат, който се оплакваше, че му дошло до гуша от хора, говорещи за истинното, красивото и доброто, защото всеки, който има склонност към идеалистични фрази, веднага започва да се произнася за тях. Ако обаче се обърнем към миналите епохи, ще видим, че тези неща са били изживявани с едно дълбоко душевно съучастие. А сега, погледнете още веднъж Тициановата картина с необходимия художествен усет: горе е мъдростта, но тя не е само мъдрост, защото все още блести и свети, все още се намира в областта на художественото пресъздаване. В средната част Тициан поставя красотата, а в долната част – добродетелността. Но тук ние трябва да се запитаме за вътрешния смисъл и значение на добродетелността. На влизайки в тези детайли чрез гения на езика, ние достигаем до онази съзидателна сила, до онази душа на езика, която непрекъснато работи долу между хората. Но ако разглеждаме детайлите само външно, можем да заприличаме на участниците в една позната история: Веднъж един възрастен човек с недъгаво тяло слушал пасторската проповед в църквата. Пасторът си служел с повърхностни фрази и обяснявал на присъстващите как всичко в света е добро, красиво и целесъобразно. После човекът изчакал пред

църковната порта и когато проповедникът излязъл, му задал следния въпрос: Вие казахте, че според първоначалната си идея, всички неща са добри! Това отнася ли се и до мен, аз добре ли съм израснал? Тогава пасторът отговорил: За човек в твоето положение, ти също си добре израснал! Нали разбирате, когато разглеждаме нещата само външно, ние не можем да вникнем в тяхната истинска същност. По същия повърхностен начин ние разглеждаме и безкрайно много области от нашия свят. Днешните хора изграждат мисленето си с помощта на външни характеристики, с помощта на външни дефиниции и дори не подозират, че непрекъснато се въртят в един и същ кръг.

При добродетелността не става дума за това, че изобщо сме годни за нещо външно, а че сме годни, подготвени за общуване с духовния свят. Добродетелен в истинския смисъл на думата е само цялостният човек, този, който осъществява духовните принципи в самия себе си и то чрез един или друг волеви акт. Сега обаче ние навлизаме в една област от човешката природа, която е много близка до религиозното начало и е твърде далеч от художествената област, особено областта на красивото. Но всичко в света е изградено полярно, ето защо тъкмо по отношение на Тициановата картина, бихме могли да заявим следното: В нейната горна част ние се сблъскваме с непосредствената опасност да напуснем областта на красотата, която се простира над Божията майка. Но оттам нагоре започва и бездната на мъдростта. Обаче долу зейва друга бездна. Защото веднага щом изобразим добродетелността, или това, което човекът осъществява със свои собствени сили, но под ръководството на духовния свят, ние отново напускаме света на красотата. Опитаме ли се да изобразим истински добродетелния човек, ние можем да го сторим само като придадем някакъв външен вид на една или друга добродетел, даже и ако се наложи да я противопоставим на порока. Обаче художественото изобразяване на добродетелта фактически не е вече никакво изкуство. В наши дни то представлява едно излизане от областта на красотата, едно напускане на художествено изобразяващата красота.

Но къде ли в наши дни не сме свидетели на едно такова пропадане, защото, бих казал, навсякъде срещаме едно грубо натуралистично пресъздаване на съотношенията в живота, без да се търси истинската връзка с духовния свят. Обаче без тази връзка с духовния свят не може да съществува никакво изкуство. Ето защо в наши дни стремежът на импресионизма и експресионизма към завръщане в духовния свят е толкова силен. Макар и опитите в тази област да са твърде несръчни, макар и да става дума за едно плахо начало, тук е налице много повече, отколкото натуралистичното и нехудожествено пресъздаване на някакъв модел. И ако Вие вникнете именно по този начин в понятието „художествено красиво“, тогава ще сте в състояние да вникнете и в

„трагичното“, респективно във формите, под които то съществува в света.

Човекът, който се ръководи от своите мисли и направлява живота си чрез интелекта, никога не може да бъде трагичен. Човекът, който живее изцяло добродетелно, също никога не може да бъде трагичен. Трагичен може да стане само онзи, който по един или друг начин е привличан от демоничното, а това означава от духовното. Една личност става трагична едва тогава, когато в нея се пробуди демоничното, независимо дали в добрите си или зли прояви. Днес ние живеем в епохата, в която човекът става все повече и повече свободен, в която човекът като демоничен човек е всъщност един анахронизъм. Целият смисъл на Петата следатлантска епоха се състои в това, че човекът от едно демонично същество се превръща в свободен индивид. Обаче превръщайки се в свободен индивид, човекът, тъй да се каже, губи възможността да е трагичен. Ако се обърнете към старите трагични образи, например към трагичните Шекспирови образи, Вие веднага ще доловите вътрешно-демоничното, което закономерно води към трагичното. Трагичното е възможно само там, където човекът е един инструмент на демонично-духовните сили, където демонично-духовните сили буквално се излъчват от самия него, където човекът, бих казал, се превръща в медиум на демоничното. Ето защо в този смисъл трагичното малко или много ще трябва да отстъпи на заден план; ето защо напредващото в своето освобождаване човечество ще трябва да се избави от демоничното. Но днес човечеството не прави това. Тъкмо днес то потъва все по-дълбоко в демоничното.

Великата задача, великата мисия на нашето време е именно тази човекът да се избави от демоничното и да се утвърди в свободата. Обаче избавяйки се от вътрешните демони, които ни превръщат в трагични личности, ние съвсем не се избавяме от външно-демоничното. Защото в мига, в който човекът, макар и да е напреднал, влезе в някакво отношение с външния свят, той отново става жертва на демоничното. Нашите мисли трябва да стават все по-свободни и по-свободни. И както подчертавам в моята „Философия на свободата“, когато мислите се превърнат в импулси на волята, волята също става свободна. Това са също противоположности, които могат да станат свободни, свободните мисли, свободната воля.

Обаче между тях се намира онази част от човешката природа, която е свързана с Кармата. И тъкмо както някога демоничното отвеждаше човека към трагичното, съвременният човек стига до най-дълбок трагизъм именно чрез изживяването на Кармата. Трагедията ще процъфти едва когато хората започнат да изживяват Кармата. Доколкото оставаме при нашите мисли, дотолкова ние можем да сме свободни. След като облечем мислите в думи, думите вече не ни принадлежат. Какво ли не може да направи една дума, която аз съм изговорил! Тя веднага е приета от някой друг. Той я обгръща с други усещания, с други емоции. Но думата продължава да

живее и по-нататък. Когато думите летят от човек на човек, те се превръщат в една сила, чиито източници обаче сме самите ние, самият човек. И такава е неговата Карма, чрез която той е свързан със света, че тази сила отново ще се стовари върху него. Сега вече трагичното възниква чрез самите думи, които водят свой самостоятелен живот, понеже те принадлежат на гения на езика, а не на нас. И тъкмо днес ние виждаме как човечеството, бих казал, е навсякъде предразположено да изпада в трагични ситуации именно чрез надценяването на езика, чрез надценяването на думите. Народите се делят според езиците, на които говорят; те искат да се делят според езиците. Но това създава предпоставките за един дълбок трагизъм, в който човечеството ще изпадне още през това столетие. Това е трагизмът на Кармата. Както говорим за отминалия трагизъм като за трагизъм на демонологията, така и напред ще говорим за трагизма на бъдещето като за трагизъм на Кармата.

Изкуството е вечно, променят се само неговите форми. И ако допуснете, че изкуството винаги създава някакво отношение към духовния свят, Вие ще се съгласите: изкуството е нещо, чрез което човекът – именно като съзидателен и наслаждаващ се човек влиза във връзка с духовния свят. Истинският художник може да нарисува своята картина, дори и да се намира в пустинята. За него е все едно дали някой изобщо ще я погледне, защото той е създал своята творба, общувайки с един друг свят. Не хора, а Богове са надзърта ли зад неговото рамо. Той е създал своята творба в присъствието на Боговете. За истинския художник няма никакво значение дали хората се удивляват на неговите картини. Ето защо човекът може да бъде истински художник дори и в пълна самота. Обаче, от друга страна, той не може да бъде художник, без действително да вложи своята творба във физическия свят, схванат според неговата духовност, така че творбата да заживее в света. Творбата трябва да живее в духовната същност на света. Забравим ли тази духовна връзка, изкуството се видоизменя и се превръща малко или много в неизкуство.

Виждате ли, всъщност художественото творчество е възможно само тогава, когато художественото произведение лежи вътре в мировите закономерности. И онези стари художници, които рисуваха картините си върху стените на църквите, бяха наясно с това, защото тези картини служеха като предводители на вярващите и художниците знаеха, че картините им се намират тук, на земята, но в същото време служат за предводители в духовния свят.

Едва ли бихме могли да си представим нещо по-лошо от това, някой да твори не в горепосочения смисъл, а заради участието си в изложби. Няма по-ужасно усещане от това да минаваш през една изложбена зала, в която са поставени примерно скулптури, но по такъв начин, че те нямат никаква връзка помежду си и стоят напълно произволно една от друга. И когато

живописта като едно изкуство, предназначено за църквата, започна да украсява и къщите, тогава, бих казал, тя изгуби своя истински смисъл. Когато, все пак, художникът рисува на статива, бихме могли да си представим, че той гледа през прозореца и изобразява не що, което вижда в далечината, но нищо повече. Но да рисуваш заради участието си в изложби...! За това не бих желал да говоря повече. И нали ще се съгласите, че една епоха, която изобщо вярва, че може да види нещо в изложбите, окончателно е изгубила връзката си с изкуството. И сега Вие се убеждавате колко много неща трябва да се променят в духовната култура на човечеството, за да може то отново да намери пътя към истинското художествено творчество. Чисто и просто изложбите трябва да бъдат премахнати. Разбира се, отделни художници и сега изпитват отвращение към изложбите, обаче днес ние живеем в едно време, в което отделният човек не може да стори много, особено ако неговите преценки не произтичат от един такъв светоглед, който рано или късно ще обхване човека в неговата пълна свобода, също както някога в епохите на несвободата тогавашните светогледи вдъхновяваха хората и ги насърчаваха да създават истински култури. Докато фактически ние днес нямаме никаква истинска култура.

Най-висшите интереси на човечеството следва да бъдат съобразени с духовния светоглед и да бъдат насочени към изграждането на истински култури, към изграждането на едно истинско изкуство.

## *АНТРОПОСОФИЯ И ИЗКУСТВО АНТРОПОСОФИЯ И ПОЕЗИЯ*

### *СЕДМА ЛЕКЦИЯ*

*Кристиания, 18 Май 1923*

Антропософският светоглед би трябвало да подчертава, че именно чрез него днешното човечество отново стига до съзнанието за общия източник на изкуството, религията и науката. Както многократно сме изтъквали, през древните епохи от човешкото развитие не е съществувала никаква граница между изкуство, религия и наука; всички те са съществували в пълно единство. И това единство е било поддържано в рамки те на тогавашните Мистерии. фактически тези Мистерии обединяваха всичко онова, което днес наричаме училища, църкви и художествени институции. Защото онова, което беше преподавано в Мистерии, не беше нещо едностранчиво и не се свеждаше до простото изговаряне на едни или други думи. Думите, с които си служеше ръководителят на посвещението, съдържаха в себе си непосредствено познание и носеха както характера на откровение, така и чертите на едно култово свещенодействие, така че благодарение на величествени образи, слушателите и зрителите се



докосваха до онова, което беше скрито зад думите.

Наред с обектите на земното познание, кандидатите за посвещение се запознаваха както с развитието на религиозните култове, така и със събитията и фактите от свръхсетивните светове. Религия и познание действуваха ръка за ръка. Обаче в това образно представяне на свръхсетивните светове беше включван също и художественият елемент, така че култовото свещенодействие и култовият образ бяха в същото време и един непосредствен израз на изкуството. В Мистериите човекът ясно усещаше елемента на художествено красивото. Религиозните импулси, вложени в култовите свещенодействия, пробуждаха неговата воля, но той беше вътрешно озаряван също и чрез думите, които съпровождаха красивите, художествено замисляни култови свещенодействия. Да, за да осъществи своето окултно познание, той трябваше да бъде вътрешно озарен. И тук аз бих вметнал, че ясното съзнание за едно такова „роднинско“ единство между религия, наука и изкуство задължително трябва да присъствува във всяка антропософска дейност. И това следва да проличи като нещо напълно самопонятно и естествено, а не чрез една или друга художествена интерпретация.

Поддавайки се на днешната интелектуалистично-материалистична наука, ние се опитваме да обхванем света по чисто мисловен път. Накрая получаваме един сбор от мисли и представи, по който съдим за природните явления, природните същества и т.н. Природните закони биват формулирани в мисли. Едно от своеобразията на хората от нашата интелектуална епоха е, че в стремежа си към познанието, те все повече се отдалечават от художествения усет. Ако следваме днешната официална наука, ние се обкръжаваме от мъртви мисли и разглеждайки природните явления, ние започваме да търсим в тях именно мъртвите мисли. Всичко, което днес наричаме природознание и смятаме за гордост на нашата наука, не е нищо друго, освен мъртви мисли, или, с други думи, трупове на всичко онова, което нашата душа е представлявала преди своята поредна инкарнация.

Виждате ли, когато погледнем трупа на един човек, ние знаем, че той е заел сегашната си форма не благодарение на някакви природни закони, а първо е трябвало да умре. Най-напред той е бил жив, после е умрял, и сега стои пред нас като един труп. За истинския познавач на нещата е напълно ясно: Неговите мисли, мислите, които са в него, представляват трупове на онези живи душевни същества, всред които той е живял преди да слезе на Земята. Нашите земни мисли са трупове или остатъците от душевния ни живот преди поредната инкарнация. Абстрактността на мислите се дължи именно на това, че те са трупове. И след като през последните столетия все повече и повече се влюбваха в тези абстрактни мисли и градяха върху тях целия си практически живот, хората заприличаха на тях.

Особено заприличаха на своите абстрактни мисли високообразованите представители на днешното човечество, като подчиниха на тази прилика и целия си душевен живот. Но всичко това ги отчужди от изкуството. Колкото повече си служим с абстрактни и чисти мисли, толкова повече се отдалечаваме от изкуството, защото изкуството се стреми към жи вота, а мислите, както казах, са нещо мъртво.

Точно обратното състояние наблюдаваме при онези души, които действително поемат по пътя на антропософското познание. Докато при абстрактното познание, след известно време се появява потребността да обяснява логично всичко, дори и самото изкуство, в определен момент от антропософското познание възниква потребността от изкуство. Защото в определен момент антропософското познание, стига то да е на прав път, си казва: Да, всичко, което си обхванал със своите мисли, не е цялата жива действителност, ти се нуждаеш и от нещо друго.

При антропософския път на познание душата остава жива, тя не се оставя да бъде умъртвена от мъртвите мисли, а изпитва непрекъсната потребност да усеща и изживява света по художествен начин. Ако някой живее в своите абстрактни мъртви мисли, тогава изкуството се превръща за него в един вид лукс, в една прибавка към живота, която той не различава от своите илюзии и заблуждения. Но ако си тръгнал по антропософския път на познание, идва един момент, когато си казваш: Да, твоите мисли не са никакви образи на живата действителност, твоите мисли са един вид жестове. Твоите мисли са мъртви жестове.

И от определен момент нататък човекът започва да усеща, че трябва да включи изкуството в своя живот, в противен случай животът остава нереален. Следователно, в определен момент антропософът усеща, че трябва да направи крачката към изкуството. У него все по-ясно се затвърждава убеждението, че пълното обхващане на света не е възможно само с помощта на идеите, или с други думи, към познанието трябва да прибавим и изкуството.

В стремежа си да овладее изкуството, душата няма по-добра помощница от антропософията. Абстрактните мисли са истински умъртвители на художествената фантазия. Ставайки все по-логичен и по-логичен, човекът умъртвява художествената фантазия и обикновено превръща художественото произведение в някакъв коментар. И едно от най-ужасните неща в нашата материалистична епоха е, че академичните среди превърнаха художествените произведения в коментари, в обяснения. Всъщност тези претенциозни научни обяснения, тези коментари върху Фауст, Хамлет, тези академични описания за изкуството на Леонардо, Рафаело, Микеланджело са истински ковчези, в които днес вкарват всичко онова, което представлява живото изкуство. Ако вземете един коментар върху Фауст, Вие имате усещането, че се докосвате до трупа на Фауст, при

коментара върху Хамлет, Вие имате усещането, че се докосвате до трупа на Хамлет, и това е така, защото абстрактните мисли са умъртвили художественото произведение.

В хода на антропософското познание, изхождайки от живия Дух, ние се опитваме да се приближим до самото художествено произведение, както например аз постъпих с Гьотевата Приказка за Зелената Змия и Красивата Лилия тук аз не съчиних никакъв коментар, а трябваше просто да влея една жива субстанция в друга жива субстанция. В нашата нехудожествена епоха се родиха прекалено много естети. Всъщност самите естети са нещо нехудожествено.

Естествено, след подобни размишления, високообразованите хора веднага биха възразили: Да, обаче художественото изобразяване на света винаги ни отдалечава от действителността; художественият образ на света е ненаучен! И после те веднага запяват старата си песен: фантазията Трябва да бъде подтисната, имагинациите трябва да бъдат изключени, човекът трябва да се ограничи в областта на чистата логика.

Да, тази стара песен е добре позната. Обаче помислете върху следното: Ако действителността, ако самата природа беше една художничка, не би я ползвало нищо, ако примерно от хората се изискваше да бъдат винаги и във всичко логични. Ако самата природа беше художничка, с нашите логически понятия ние не бихме могли да прибавим към нея абсолютно нищо. А всъщност природата е художничка! Ето какво открива човекът, напредвайки в своето антропософско познание. Нека престанем да живеем само в идеите. За да обхванем природата, трябва да мислим в образи, особено когато се обръщаме към най-висшето творение на природата: човекът в неговите физически форми. Физическият човек не може да бъде разбран от никаква анатомия, от никаква физиология. Това може да стори анатомия, от никаква физиология. Това може да стори единствено противяното от художествени пориви живо познание.

Напълно естествено беше познанието да прелее в художествено творчество, когато например възникна идеята да се построи една сграда, каквата е Гьотеанума. Сега това, което до този момент антропософията излагаше в идеи, трябваше да се прояви в художествени форми. Гьоте, който действително имаше художествен усет за нещата, казва: Изкуството е една манифестация на скритите природни закони, без което те никога нямаше да се проявят! И Гьоте усети именно това, което антропософията се готвеше да каже на света. Когато си напреднал в познанието за света, рано или късно възниква една изключително жива потребност: сега ти не бива да се занимаваш с идеи, а с живопис, с музика, с поезия. Защото често пъти се случва нещо твърде лошо. Често пъти хората се опитват да изразяват с думи това, което аз съм дал в „Мистериите драми“. Има добронамерени, но не напълно разбиращи хора, които започват да

разясняват „Мистериите драми“ и да пишат отзиви върху тях. Това е нещо ужасно, но то се случва, понеже често пъти проводник на умъртвяващите абстрактни мисли става именно антропософското Движение. Непрекъснато оживотворяване на абстрактните мисли ето какво трябва да се върши в рамките на антропософското Движение! И какво постигаме? Това, че от определен момент нататък се доближаваме до нещата, които е не възможно да бъдат изживени с помощта на мислите, доближаваме се до живите образи, до сценичните картини, оставяме се под непосредственото въздействие на драмата, а не се впускаме в абстрактни обяснения. Рано или късно истинската антропософия ни отвежда в истинското изкуство, защото истинската антропософия действа върху художествените сили на човешката душа не умъртвяващо, а инспириращо.

Не се правят никакви опити за символично или алегорично обогатяване на идеите, а им се позволява механично да следват художествените форми. В този случай е напълно възможно да възникне един Гьотеанум като израз на безидейна архитектура, само че нека да не забравяме: Формите на Гьотеанума са взети направо от духовния свят. Да, Гьотеанумът трябва да бъде съзерцаван, а не разясняван. И ако бих имал честта да Ви развеждам из Гьотеанума, аз бих се обърнал към Вас примерно така: Естествено, Вие сте дошли тук, за да Ви разведе из Гьотеанума, но за мен това всъщност е нещо крайно несимпатично. И в следващия половин час аз трябва да предприема нещо крайно несимпатично, защото Гьотеанумът, както казах, трябва да бъде съзерцаван, а не разясняван. И аз винаги съм изтъквал, че неговите форми трябва да живеят в образи, а не в абстрактни, умъртвяващи мисли.

Разбира се, необходими са и разяснения, но те не бива да са абстрактни, а изпълнени с усещането за формите, образите, цветовете и така нататък. В духовен смисъл, ти можеш да присъствуваш не само в думите, но също и в образите, цветовете, тоновете. Едва по този начин може да възникне истинското художествено изживяване. Защото художественият елемент означава именно това: проявлението на свръхсетивния свят в условията на нашия физически свят.

Вземете например онова изкуство, което днес е до най-голяма степен подчинено на външните закономерности: архитектурата.

За да вникнем в архитектурните форми, ние първо трябва да вникнем, и то по художествен начин, в човешките форми. И ако постигнем това, у нас се пробужда силното усещане за свързаност с онези светове, които сме напуснали в мига на нашето раждане. Ако разглеждам една мечка, облечена в своята козина, аз имам ясното усещане, че Вселената е направила всичко възможно, за да постигне пълна хармония между мечката и света. Тук аз имам ясното усещане за една цялост. Но ако моят художествен поглед се спре на човека, аз веднага долавям една съществена

липса, особено ако се ограничи сам в рамките на сетивното наблюдение. Виждам, например, че той не е получил от Вселената онова, което е за мечката нейната козина. Що се отнася до външния му вид, той е чисто гол в света. И сега възниква потребността, вместо физическите обвивки, ние да създадем за него един вид духовно обкръжение.

Днес този чисто художествен усет в архитектурата все още не е осъзнат. Обаче вземете онзи кулминационен момент от архитектурното изкуство, когато то започва да създава един вид обвивки за така наречените мъртви. Нека да разгледаме надгробните паметници като изходна точка на архитектурното изкуство. За древното инстинктивно ясновидство нещата изглеждат така, че голата душа, напускайки оковите на физическото си тяло, не може да поеме из мъртвото пространство, без да бъде временно приютена от съответните художествени форми. Душата не може просто да бъде изоставена в сред хаотичните въздушни течения. Това би я разкъсало. Напускайки тялото, душата иска да се разшири в мировото пространство, но не хаотично, а чрез съответните пространствени форми. Тя е наясно, че трябва да се сбогува и облича себе си във формите на художествените паметници. Тя не иска след раздялата си да се окаже в потоците на въздуха и вятъра, които се носят срещу нея, тя иска да се потопи в художествените форми, които архитектът дава на надгробния паметник. Оттам започват нейните пътища към мировите простори. И на душата, за да не усеща тя себе си като някакво животно или растение, трябва да ѝ бъдат предоставени обвивки, чиито източници се намират в свръхсетивния свят.

Или с други думи: Архитектурата дава израз на първоначалния човешки стремеж за това, как душата иска да бъде приета от Космоса! Намирайки се в един дом, аз трябва да имам и съответните художествени усещания. Моят поглед се плъзга по линиите, повърхностите и така нататък. Защо те са тук? За да ми подсказат, че душата иска да продължи тези линии и с тяхна помощ да се отправи към мировите простори. Обаче там душата иска да бъде защитена от напирещата срещу нея светлина» И ако разгледаме отношението на душата към пространствения Космос, и по-точно как пространственият Космос поема човешката душа, тогава ние стигаме до истинските художествени форми на архитектурата.

Но архитектурата има и едно друго художествено отражение. Умирайки, човекът напуска своето физическо тяло. Като душевно същество той заема една или друга пространствена форма. И цялото архитектурно изкуство е проявление на това човешко отношение към видимото пространство, към видимия Космос. Когато чрез раждането човекът влиза във физическия свят, той несъзнателно сваля и своите спомени от живота си в духовния свят. Да, той се потопява заедно с душата си долу във физическото тяло. Обаче днешният човек няма ясното съзнание за този процес на потопяване във физическото тяло. И все пак дълбоко в своето подсъзнание, където

най-първичните душевни усещания спонтанно метаморфозират в наивни художествени пориви, душата знае: преди да влезеш в тялото, ти си пребивавала в един друг свят. И когато след смъртта тя отново се връща там, душата не иска да има онези усещания, които е имала в своето физическо тяло.

Потвърждение на казаното ще открием най-вече у примитивните натура. Следвайки своите неосъзнати художествени пориви, още докато са в тялото, те започват да се украсяват, започват да се обличат. Цветове те на облеклото са израз на това, че човекът иска да пренесе душевната си същност на друго, телесно равнище. И сега неговото физическо тяло, в което той е потопен, се оказва недостатъчно; той иска да крачи по света, но целият да е в багри, т.е. да е в пълно съответствие със своето душевно състояние. Ако притежаваме необходимия художествен усет и се вгледаме в пъстрото облекло на примитивните натура, ние ще установим, че тук са в сила външните пориви на душата, докато вътрешните пориви на душата се проявяват в архитектурните форми. Ако душата поиска да се отправи към мировото пространство, тя трябва да тръгне по следите на архитектурните форми. Ако душата, следвайки най-дълбоките си импулси, поиска да разгърне своята активност в пространството, тя няма по-добро средство от това, да се обърне към изкуството, свързано с човешкото облекло.

Едва по-късно човекът пренася художествения си усет, според който крои, шие и боядисва своите дрехи, в други видове изкуство. Никак не е без значение, че през епохите, когато този художествен усет беше много по-развит, отколкото днес, в картините, примерно, на италианските ренесансови художници, Вие виждате как дрехите на Магдалена са съвсем различни от тези на Мария. Сравнете жълтия цвят, който често изпква в дрехите на Магдалена, с преобладаващия червен и син цвят в дрехите на Мария, и Вие ще се убедите до каква степен старите художници вникваха във фините душевни различия и до каква степен, следвайки своите душевни импулси, те развиха, ако бих могъл да си послужи с този израз, една живопис на облеклото.

А ние, които днес предпочитаме да се обличаме във всички нюанси на сивото, просто изкарваме на показ пред външния свят умъртвения образ на нашата душа. Днес ние се обличаме абстрактно, защото мислим абстрактно. Но казано само в скоби дори и когато не се обличаме абстрактно, в самото съчетание на цветовете, ние ясно показваме какви нищожни останки имаме от онова живо мислене, което сме притежавали преди да слезем на Земята. Ние трябва да сме наясно: Нашата цивилизация се нуждае именно от едно обновление на художествения елемент! И тогава човекът отново ще може да гледа на света като на едно живо същество. Вместо да разчита на изследователски институти и да си служи с онези подобни на бесилка уреди, за да измерва по най-абстрактния начин,

примерно, лицевите пропорции или особените белези на една или друга раса, той се нуждае от едно, бих казал, много по-качествено задълбочаване в човешката природа.

Човешката глава, примерно, няма да бъде вече обект на произволни алегорични сравнения, защото челото и целия свод на горната ѝ теменна част ще бъдат възприемани по един дълбоко интимен начин като огледално отражение на издигания се над нас небесен свод. Да, челото и горната част на главата са отражение на целия Космос, а отражението на всичко онова, което вършим, обикаляйки около Слънцето и кръжейки около звездите и планетите с нашите хоризонтални кръгообразни движения, цялото това съдружно космическо движение ние имаме в художественото усещане за строежа на носа и очите. Представете си съвсем живо: покоят на неподвижните звезди имаме в изпъкналото чело и в засводената горна част на главата, а планетарните движения имаме в подвижния човешки поглед, във всичко онова, което вътрешно изживяваме чрез носа и обонянието. А ако се задълбочим в художественото познание на устата и брадичката, там ние срещаме едно отражение на онова, което се разиграва във вътрешността на човешкия органи зъм. Устата и брадичката са олицетворение на целия човек, доколкото той се проявява душевно в своето тяло. Там целият свят е художествено моделиран. В челото и горната част на главата спокойната сфера на Космоса; в очите, носа и горната устна движението през мировото пространство; в устата и брадичка та вътрешният покой в самия себе си.

И сега всичко това не иска да остане повече в абстрактните мисли на главата, а да оживее в образи. Ако действително се потопим в процесите на човешката глава, ние започваме да усещаме приблизително следното: Досега ти си бил един сравнително умен човек, имал си нелоши идеи и така нататък. Но сега главата ти изведнъж става празна. Ти просто не можеш да мислиш за самия себе си. Може и да усещаш челото, очите, носа, устата, обаче фактически ти повече не можеш да мислиш. Твоите мисли те напускат. И тогава останалият човек се раздвижва, ръцете и пръстите стават инструменти на мислите ти. Мислите оживяват в съответните форми. И ти ставаш пластик, ставаш скулптор.

За да станеш скулптор, твоята глава трябва да престане да мисли. Най-ужасното е, ако си скулптор и продължаваш да мислиш с главата си. Това е чисто безумие. Така не може. Това е напълно изключено. Главата трябва да бъде оставена на спокойствие, да бъде изпразнена, а ръцете да започнат извайването на формите. Особено когато искаме да изобразим една човешка фигура, нейните форми трябва да излязат от нашите собствени пръсти. И тогава ние започваме да разбираме защо художественият усет на древните гърци ги караше да изобразяват по толкова забележителен начин горната част на главата на Атина, която остава напълно закрыта от нейния

боен шлем. Те постъпваха така, защото ясно усещаха формообразуващите сили на покоя, в който се намира мировото пространство. И ако после проследим характерната извивка на носа и челото, тогава в този гръцки профил ние усещаме цялото отношение на гърците към космическите движения и в частност как те свързваха формата на носа с точно определено космическо движение.

Колко вълнуващо е да наблюдаваме, как, изобразявайки един античен профил, гърците веднага се превръщат в пластици, в художници. За разлика от мозъчното мислене, духовният светоглед рано или късно ни отвежда в изкуството. Това се отнася, разбира се, и за антропософския светоглед, така че в определен момент човекът си казва: Да, в света има неща, до които ти не можеш да достигнеш чрез мислите, и за да ги достигнеш, ти трябва да станеш художник. В своята интелектуална образованост, човекът, колкото и логично да обяснява нещата, само кръжи около тях, докато антропософското познание винаги насърчава стремежа да се потопим вътре в нещата и да пресъздаваме онова, което вече е създадено от Космоса.

И все по-често започваме да си задаваме въпросите: Имаш ли ти, като антропософ, правилно разбиране за физическото тяло, което възниква от пространствените космически форми, за да се превърне после в един труп? Имаш ли представа за това, как душата, след като е напуснала физическото тяло, иска отново да бъде приета от мировото пространство? Отговориш ли си на тези въпроси, ти ставаш архитект. И още: Разбираш ли ти към какво се стреми душата, когато тя иска да навлезе в пространството с несъзнателните спомени от живота си преди раждането? Ако това е така, тогава ти ставаш простете ми за необичайния в наши дни израз, подсказващ, че изгубвайки съзнанието за пренаталния живот, ние сме изгубили също и този импулс тогава ти ставаш един маестро на облеклото! И това е другият полюс на архитектурното изкуство.

Да, съумеем ли да навлезем в човешката форма според нейния космически замисъл, ние се превръщаме в пластици. Научим ли се да разбираме физическото тяло откъм всичките му страни, ние се превръщаме в архитекти. Научим ли се да вникваме в етерното тяло или в тялото на градивните, образни сили, както го наричам аз в антропософията в неговата вътрешна подвижност, в неговия същински живот и в начина, по който то засвоява челото, формира челото и изостря брадичката, тогава ние се превръщаме в скулптори, във ваятели. Защото задачата на скулптора е не друга, а да следва формите на етерното тяло.

Вгледаме ли се както трябва в душевните сили, тогава пъстрата палитра на цветовете се превръща в един свят сам по себе си. В този случай ние постепенно навлизаме в онова, което бих нарекъл астрално обхващане на света. Откровението на цветовете се превръща в откровение на душата.



Нека да се обърнем към зелената окраска на едно растение. Сега ние разглеждаме зеления цвят не като нещо субективно, не като някакви „вибрации“, както се изразяват физиците. Ако поставяме тези „вибрации“ в основата на зеления цвят, ние губим растението. Защото не са нищо друго, освен една пълна абстракция. В действителност ни е никога не можем да стигнем до една жива представа за растението без зеления цвят. Самото растение непрекъснато създава зеления цвят. Добре, но как става това?

Виждате ли, мъртвите земни субстанции са включени в растението. Обаче тези мъртви земни субстанции непрекъснато биват оживотворявани. Растението съдържа и желязо, и въглерод, и силициева киселина, растението съдържа всички възможни земни вещества, които срещаме в минералното царство. Обаче в растението всички те биват непрекъснато оживотворявани. И вгледаме ли се в борбата, която животът води срещу мъртвите субстанции, в начина, по който чрез мъртвите субстанции той изгражда образа на растението, тогава у нас се пробужда усещането, че зеленото е не друго, а мъртвият образ на живота. Ние навсякъде сме потопени в зеленото обкръжение на нашия свят. Ние знаем, че в растенията живеят мъртвите субстанции на Земята.

Ние не сме в състояние да възприемем самия живот. А растенията ние възприемаме благодарение на това, че те съдържат в себе си мъртвите субстанции. И тъкмо поради тази причина те са зелени. Зеленото това е мъртвият образ на живота, който съществува върху Земята. И сега ние поглеждаме към зеленото като към един вид мирово Слово, от което научаваме по какъв начин животът е обхванал целия растителен свят.

Нека да се върнем към човека. Вглеждайки се във външната природа, ние откриваме цвета на здравето човешко тяло най-вече в цветовете на цъфналата праскова. Всъщност, навън в природата няма друг цвят, който да е толкова подобен на човешкия инкарнат. Вътрешното здраве на човека се отпечатва именно в този цвят. В цвета на инкарната ние съзираме здравето на онова човешко тяло, което е протъкано от душевните сили. А когато инкарнатът клони към зеленото, ние усещаме, че човекът става болнав и душата просто не може да намери верния път към физическото тяло. Обратно, когато душата е честолюбива и навлиза прекалено силно и егоистично във физическото тяло, тогава човекът придобива блед цвят. Здравият цвят на инкарната е подобен на цъфнала праскова и обхваща диапазона между бялото и зеленото. Както в зеления цвят ние виждаме мъртвия образ на живота, така в инкарната, в своеобразния прасковен цвят на здравето човешко тяло ние виждаме живия образ на душата. Ето как ние живеем в цветовете на света. В нюансите на зеления цвят живота бива формирано чрез мъртвото. В инкарната, наподобяващ цвета на цъфнала праскова, душевният елемент бива формиран благодарение на човешката кожа.

Да продължим нататък. Ние виждаме Слънцето бяло. За нас бялото е доста сродно със светлината. Пробуждайки се в една тъмна нощ, ние усещаме, че не се намираме в естественото си обкръжение, където ясно можем да почувстваме нашия Аз. За да чувстваме ясно нашия Аз, ние се нуждаем от светлината като посредник между нас и предметите от външния свят. Ние се нуждаем от светлината, за да може, примерно, стената да ни въздейства от известно разстояние. Тогава нашето Азово чувство, бих казал, се възпламенява. Пробудим ли се в светлина, с други думи, в цветове, близки до бялото, тогава ние усещаме нашия Аз. Пробудим ли се в мрак, с други думи, в цветове, близки до черното, ние сме като чужди в света. Аз казвам: Светлина! Но аз бих могъл да назова и други сетивни усещания. Тук Вие бихте могли да посочите едно привидно противоречие, понеже слепороденият никога не е виждал светлина. Обаче нещата не се свеждат до непосредственото виждане на светлината, а до самото устройство на човешкия организъм. Дори и да е слепороден, човекът има отношение към светлината и спънката пред Азовата енергия, каквато наблюдаваме при слепия, е налице поради самото отсъствие на светлина. Бялото е родствено със светлината. Ето защо, потопим ли се в бялото, което е родствено със светлината, ние веднага усещаме как Азът се възпламенява в пространствения свят; и сега, отхвърляйки всякакви абстракции, ние можем да заявим: Да, бялото е душевното проявление на Духа! И тъкмо поради тази причина, навсякъде, където има бяло, ние ясно усещаме: Да, тук е проявлението на Духа!

Нека сега да вземем черното. Когато поглеждаме един черен предмет, когато се сблъскваме тук или там с черното, ние веднага можем да го посочим като духовен образ на смъртта. Борейки се с мрака, ние усещаме как черното ни парализира и умъртвява. Да, черното е духовният образ на смъртта.

Представете си още веднъж, колко истински е животът в цветовете. Зеленото е мъртвият образ на живота; светлорозовият цвят на цъфналата праскова и човешкият инкарнат ни приближават към живия образ на душата; черното е духовният образ на смъртта. Тук ние стигаме до един действителен завършек на неща та. Запомнете моите описания: Зеленото = мъртвия образ на живота. Тук аз оставам в областта на живота. Светлорозовото и инкарнатът = живия образ на душата. Тук аз оставам в областта на душата. Бялото = душевния образ на Духа. Тук аз оставам при душата и се издигам към Духа. Черното = духовния образ на смъртта. Тук аз оставам в Духа, издигам се до смъртта, но съм готов да се върна обратно в зеленото, което представлява мъртвия образ на живота. Така аз затварям кръга. Ако имах възможност, аз бих онагледил нещата чисто схематично и Вие щяхте да се убедите: Непосредственият живот в цветовете за синьото ще говорим в следващата лекция ни води до едно истинско художествено

изживяване на астралния свят.

Ръководим ли се от това художествено изживяване, ние можем да изобразим смъртта, живота, душата и Духа като един вид колело на съдбата, а завърнем ли се към живота, след като вече сме минали през смъртта, можем да изобразим смъртта, живота, душата и Духа именно чрез светлината и цветовете според току-що описания от мен начин. Сега вече знаем: В този случай аз не мога да остана в пространството и трябва да го напусна, за да застана на повърхността. Напускайки пространственото мислене и заставайки на повърхността, аз решавам загадката на самото пространство. Както скулпторът се освобождава от мозъчното мислене, така сега и ние се освобождаваме от пространствените представи. Всичко ни изтласква навън към светлината и цветовете, за да ни превърне в художници. Сега ние изпитваме голямата вътрешна радост да нанесем върху платното този или онзи цвят, до него да прибавим друг, защото цветовете се превръщат в едно непосредствено откровение на живота, на смъртта, на душата, на Духа. Издигайки се над мъртвите мисли, ние стигаме до онзи момент, в който усещаме, че повече не бива да говорим с думи, нито да мислим с идеи, нито да си служим с някакви форми, а в цветовете и светлината наистина да пресъздаваме живота и смъртта, Духа и душата.

Виждате ли, по този начин антропософското познание предизвиква един могъщ вътрешен подем в художественото творчество, защото то ни възвръща живота, без да ни омаломощава с някакви абстрактни понятия. Ние се издигаме нагоре към повърхността на човешкото тяло, където откриваме здравия светлорозов цвят на инкарната, или потъваме в духовните измерения на физическото тяло, където цари бялото, или виждаме как душата не може да се справи с физическото тяло, в резултат на което то се разболява и пред нас се появява зеленото, като във всеки от тези случаи ние оставаме горе при повърхността на човешкото тяло.

Ако се отправим към вътрешността на човешкото тяло, ние се докосваме до онези негови вътрешни сили, които са един вид отражение на външния Космос. Например, дихателният ритъм се пренася върху нервни те процеси на човешкия организъм. Днешната физиология не обръща достатъчно внимание на това, че дихателният ритъм, включващ средно 18 вдишвания и издишвания за една минута, има пряко отношение към нервната система. По един фин, душевно-духовен начин този ритъм наистина се пренася в областта на нервната система. Докато ритъмът, според който се движи кръвта, е свързан с веществообмяната. Нормално при възрастния човек броят на сърдечните пулсации е четири пъти по-голям от броя на дихателните движения. На четири сърдечни пулсации отговаря едно вдишване и издишване; това прави 72 удара в минута. И така, Вие виждате, че онова, което живее в кръвта а в кръвта живее Азовата, Слънчевата

природа на човека намира своя израз в дихателната система, а чрез нея и в нервната система.

Ако спрем вниманието си на един такъв орган, какъвто е окото, ще установим, че там са разположени извънредно фини кръвоносни съдове. Ще установим още, че в окото става една среща между кръвната циркулация и нервните разклонения на зрителния нерв. Да, в областта на кръвната циркулация, която подхранва зрителния нерв, се осъществява един чуден художествен процес.

Но ако погледнем целия човек, и по-специално неговия гръбначен мозък, ще видим, че нервните влакна се разклоняват по всички посоки и ако после ги съпоставим с артериалните съдове на цялата кръвоносна система, ще се убедим в голямата хармония между тях, защото кръвоносната система е дадена на човека от Слънцето, а нервната система му е дадена от Земята. Гърците, верни на своя художествен усет, не пропуснаха да отбележат този факт. В своя бог Аполон те виждаха не друго, а Слънчевата природа на човека и нейния художествен танц върху разклоненията на нервната система, а лирата на Аполон те виждаха ствола на гръбначния мозък, с неговите странично изтеглени струни, върху които танцува човешката кръв, носеща в себе си топлината на Слънцето.

И така, приближавайки се към човека отвън, ние срещаме елементите на архитектурата, пластиката, рисуването, изкуството да се обличаме, а навлизайки навътре в него, ние срещаме музиката, ритмичното изкуство, и ставаме свидетели на чудните художествени процеси, които се разиграват при взаимодействието между кръвоносната и нервната система.

За разлика от външната музика, в човешкия организъм съществува и една вътрешна музика, чиито изпълнители са кръвоносната и нервната система, и в тази вътрешна музика има нещо много, много величествено. И когато после музикалният елемент бъде пренесен в поетичното творчество, ние усещаме: Ето, сега в думите прозвучава не друго, а същата тази вътрешна музика, която извира от кръвта и нервите. В хекзаметъра, в шестостъпния гръцки стих, където трите дълги срички се редуват с еднацезура, ние долавяме как издишването обхваща само половината от хекзаметъра заедно с цезурата, долавяме как вмъквайки се в четирите дължини кръвта започва да свири с инструмента на дишането. Произнасяйки правилно половината от хекзаметъра, ние ясно усещаме как кръвта нахлува в нашата нервна система.

Още с първите си стъпки в рецитаторското изкуство, ние започваме да разгадаваме вътрешния, божествен художник, който е скрит вътре в човека. Върху това ще говоря по-подробно още в следващата лекция. Но така или иначе, Вие разбирате: Ако тръгнем от външното обкръжение, от архитектурата, пластиката и живописата, и навлезем във вътрешната природа на човека, където се докосваме до музикално-поетичния елемент,

тогава живото обхващане на света и човека непрекъснато прелива в едно първично художествено усещане, или казано с други думи, в един могъщ подтик за художествено творчество.

Сега човекът усеща: Да, ти си слязъл на Земята, обаче твоят първообраз е горе на Небето. И в този момент у теб възниква копнежът да превърнеш Земния свят в едно художествено изображение на небесния първо образ. Виждате ли, един ден човекът ще се превърне в инструмент за проявление на човешко-космическите връзки. Един ден човекът ще се превърне в евритмист. И всъщност евритмистът казва: Подвижният първообраз на човека съвсем не се изчерпва с обичайните движения на човешките крайници. Аз трябва да стигна до идеалния първообраз на човека, обаче за тази цел е необходимо да овладее съвсем друг вид движения. В евритмията намират израз онези движения, които са в съответствие с движенията на моя небесен първообраз. Ето защо евритмията, не е някакво изкуство на жестовете, нито пък се приближава до обикновения танц. Тя се намира по средата, като от едната ѝ страна стои танцът, а от другата изкуството на жестовете или мимическото изкуство. Мимическото изкуство служи само за подсилване на изговореното слово. Ако човекът иска да изрази нещо и думите не му достигат, тогава той прибягва до жестовете, които компенсират недостатъчната сила на думите. Мимическото изкуство се проявява в онези случки, когато изобщо не разчитаме на думите; тук волята утвърждава себе си толкова категорично, че душата просто излиза вън от себе си и послушно тръгва след своето тяло, което определя естеството на движенията. Необузданите жестове са в основата на танцовото изкуство. А между тях се намира видимият говор на евритмията, която няма нужда нито от насочващи, нито от необуздани жестове, понеже тук словото намира своя съвършен израз в евритмичните жестове и движения. Човешкото слово е силно зависимо от въздушния елемент. Когато изговаряме една дума, ние упражняваме натиск върху въздуха и, така да се каже, изтегляме навън един въздушен жест. Ако разполагаме със сетивно-свръхсетивни възприемателни възможности и наблюдаваме какво точно излиза от човешката уста, ние ще установим породените от нас въздушни жестове и това са думите. Възпроизвеждайки думите, ние получаваме евритмията; нейните многозначителни жестове са видими за физическото око, за разлика от невидимите въздушни жестове на човешкия говор.

Върху тези неща, допълвайки темата „Антропософия и изкуство“, аз ще говоря в следващата си лекция „Антропософия и поезия“. Днес аз се постарях да покажа, как антропософското познание, за разлика от интелектуалистичното познание, не умъртвява мислите и не ни превръща в механични коментатори и, следователно, в гробокопачи на изкуството, а непрекъснато подхранва и оживотворява източниците на художественото

вдъхновение. Антропософското познание ни превръща или в истински почитатели на изкуство то, или направо в творци, потвърждавайки основната истина, която днес е напълно забравена, а именно, че някога изкуството, религията и науката бяха неразделни сестри, които в хода на времето се отчуждиха и престанаха да се познават. Но всеки от нас, ако иска да бъде човек в истинския смисъл на тази дума, може и трябва да възстанови техните сестрински отношения. Учените не бива да гледат с високомерие на изкуството и да го принизяват дотолкова, доколкото са в състояние да го коментират. Те трябва да си кажат: Да, това, което ние обозначаваме с помощта на нашите мисли, поражда у нас живата необходимост да го пресъздаваме и по съвсем друг начин като архитекти, скулптори, художници, музиканти, поети.

Гьотевите думи ще се окажат напълно верни: Изкуството е вид познание, защото останалото познание не може да ни даде вярна представа за света. Това може да стане, само ако прибавим изкуството към абстрактното познание. И в този случай, когато изкуството и науката тръгнат ръка за ръка, веднага се поражда и религиозното настроение. Това пролича също и в строежа на нашата сграда в Дорнах, защото името „Гьотеанум“ беше предложено не от немска страна, а от страна на нашите чуждестранни приятели. Същото искаше да каже и Гьоте с думите:

Който наука и изкуство притежава,

И религия също има;

А който тези две те не притежава,

Той има само религията.

Защото религиозният живот се пробужда именно тогава, когато истинската наука се свърже с истинското изкуство. Сега вече религиозният живот няма нужда да отхвърля нито науката, нито изкуството, а се стреми към тях с цялата си енергия, с цялата си жизнена сила.

## *ОСМА ЛЕКЦИЯ*

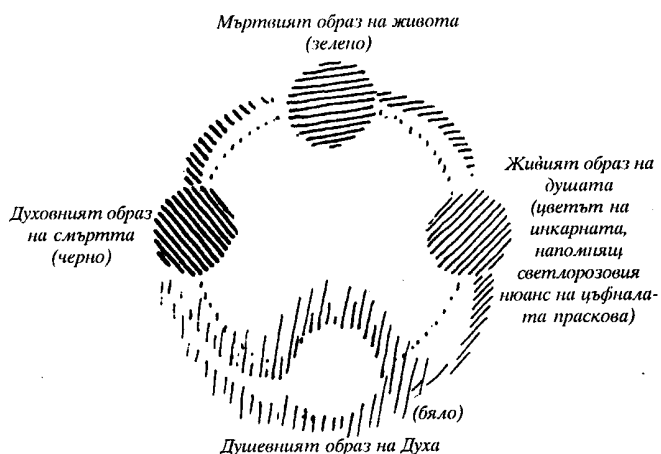
*Кристиания, 20 Май 1923*

Завчера се постарах да обясня, че антропософското познание, което в същото време е идентично с вътрешния живот на душата, съвсем не ни отклонява от изкуството и от художественото светоусещане, и че все ки, който пълнокръвно живее в антропософията, рано или късно открива в себе си същинските извори на художественото творчество. Опитах се още, навлизайки в различните области на изкуството, да посоча как истинското изкуство непрекъснато се стреми да се освободи от обичайните изразни средства.

Редом с архитектурното изкуство, към което, колкото и парадоксално да звучи, аз причислявам изкуството да се обличае, както и пластиката, аз разгледах и живописата, посочвайки, как действителното изживяване на

цветовете далеч не представлява нещо, което ни задържа върху повърхността на предметите, защото фактически то ни отвежда до тяхната най-дълбока интимна същност. После аз посочих, че зеленото представлява реалния образ на живота и че в този цвят протича животът

на растителния свят. Но аз добавих, че зеленото включва в себе си и минерални, следователно мъртви съставни части. Така че чрез зеленото ние стигаме до мъртвия образ на живота. Забележително е, че животът може да ни се представи в един мъртъв образ. Нека още да се замислим и върху това, как човешката фигура застава срещу нас в мъртвите очертания на пластиката и как вълнуващото тук е, че животът може да се прояви дори и в неподвижните мъртви форми. А в областта на цветовете същото откриваме и при зеления цвят. Вълнуващото тук е, че зеленото изгражда мъртвия образ на живота.



Аз повтарям казаното в последната ми лекция, за да посоча още веднъж как протича мировият кръговрат и как той потъва в себе си, проявявайки в цветовете своите различни елементи: жизненият, душевният и духовният. Днес бих желал нагледно да Ви посоча как изглежда този затворен кръг в света на цветовете.

И така, зеленото застава пред нас като един мъртъв образ на живота. В зеленото животът угасва и се скрива от нашия поглед. Ако обаче се вгледаме в цвета на инкарната, който е близо до светлорозовото сияние на цъфналата праскова, ние стигаме до живия образ на душата. Следователно, в цвета на инкарната ние имаме живия образ на душата. А ако с необходимия художествен усет потънем в бялото, както казах завчера, ние стигаме до душевния образ на Духа. И накрая, ако разполагам със съответния художествен усет и вникна в черното, аз стигам до духовния

образ на смъртта. Така кръгът се затваря.

Аз имах пред себе си тези четири цвята: зеленият, цветът на инкарната, белият и черният. Така завършеният живот на Космоса намира непосредствен израз в света на цветовете. И ако вниквам в тези четири цвята с моя художествен усет, аз виждам как те образуват един затворен кръг и как всичко това поражда у мен следното желание: Завършеният образ на тези цветове да се намира непрекъснато пред моя поглед!

Естествено, в процеса на художественото творчество, аз винаги се осланям на моя художествен усет, а не на абстрактното мислене. Художественото произведение може да бъде разбрано само от художественото познание. Ето защо аз не прибягвам до каквито и да е логически доказателства, за да обясня как при съчетанието между тези четири цвята у нас възниква желанието да имаме един цялостен, завършен образ. Необходимо е само да очертаем тези контури и вътре в тях да изградим съответния образ. Посочените четири цвята винаги съдържат в себе си известен елемент от сянката. Бялото, тъй да се каже, е най-светлата сянка, понеже бялото представлява един вид сянка на самата светлина. Черното е възможно най-тъмната сянка. А зеленото и светлорозовото са образи, или с други думи, цветово наситени повърхности. Така в тези четири цвята ние имаме както цветове-образи, така и цветове-сенки.

Съвсем различно е положението при другите цветове. Нека да вземем, примерно, червеното, жълтото и синьото. При тези цветове, червеното, жълтото и синьото, ние не изпитваме желанието, следвайки нашия художествен усет, да ги задържим в някакви строго определени контури; в случая ние имаме съвсем друго желание: Сега ние искаме тази или онази повърхност да блесне в някои от посочените цветове; искаме, например, блясъкът на червеното, жълтото или синьото да ни озари от тази или онази повърхност. И така, четирите цвята: на инкарната, зеленото, черното и бялото, ние определяме като цветове-образи и цветове-сенки, а синьото, жълтото и червеното като цветове-сияния, които идват към нас от областта на сенките. Следвайки нашия художествен усет, ние виждаме как светът около нас сияе в трите цвята на червеното, жълтото и синьото, и си казваме: Да, в припламването на червения отблясък ние съзерцаваме не друго, а самия живот. Живата природа иска да ни се открие именно в онзи миг, когато срещу нас грейва червеното, интензивно червеното, така че ние ще обозначим червеното като „сияние на живата природа“. От друга страна, ако Духът има намерение да ни се открие не в своята абстрактна универсалност, а да ни проговори интимно и настоятелно, той ще поиска всъщност такова ще бъде желанието на нашата душа да се обърне към нас не в спокойствието на бялото, а в сиянието на жълтото. В жълтия цвят е скрито сиянието на Духа. Ако душата поиска да потъне в своята истинска, вътрешна природа, а после да намери съответния художествен израз в



областта на цветовете, тя трябва напълно да се откъсне от външните събития и да се затвори в самата себе си. Това се постига чрез нежното сияние на синьото. В нежното сияние на синьото е скрита светлината на душата. И сега ние започваме да възприемаме другите три цвята по следния начин: червеното като сияние на живота, синьото като сияние на душата, и жълтото като сияние на Духа.

Виждате ли, едва когато стигнем до усещането, как от цветовете-образи на инкарната, зеленото, черното и бялото възниква един цял свят, и как после към него се прибавят откровенията на червеното, жълтото и синьото, едва тогава ние започваме да разбираме цветовете и да живеем в тях самите. Ние се научаваме, примерно, да разбираме какво точно иска да ни каже отделният цвят. Вече споменах, че в синьото е скрита светлината на душата. И ако поискаме да оцветим една повърхност в синьо, ние ще усетим, че за да постигнем целта си, трябва да нанесем синьото по такъв начин, че в краищата то да е по-наситено, а в средата нюансите му да са по-бледи.

Напротив, ако поискаме да оцветим една повърхност в жълто и желаем този цвят да ни проговори, тогава краищата трябва да са в тъмножълти нюанси, а средата в светложълти нюанси. Самият цвят изисква това! И по този начин всичко онова, което живее в цветовете, неусетно проговаря на един ясен и разбираем език. Ние стигаме дотам, че създаваме форми от самите цветове, или казано с други думи, следвайки на шия художествен усет, ние се превръщаме в художници, които извличат рисунките си от света на цветовете.

Живеем ли наистина в цветовете, никога не би ни хрумнало, например, допълнително да оцветим една бяла фигура, следователно една фигура, която е устремена към Духа, с друг цвят, освен с нюанси на жълтото, които избледняват в краищата на рисунката. Никога не би ни хрумнало да изразим в една картина душевния елемент по друг начин, освен чрез синьото, което, отивайки към центъра, става все по-нежно и по-нежно. И сега, след тези мои думи, обърнете се още веднъж към художниците на Ренесанса, към Рафаело, Микеланджело, Леонардо и ще видите, че техните художествени пориви действително се осъществяваха именно там, в света на цветовете.

За всички тях беше характерно нещо, което съвременната живопис почти не познава: Вътрешната перспектива на образа, която се съдържа изцяло в цветовете. Който например действително усеща червеното, сиянието на червеното, той винаги ще знае от непосредствен опит, как червеното се стреми да излезе извън образа, как червеното приближава към нас всичко онова, което го отразява в съответната картина, докато синьото го отнася в далечината. Рисувайки върху едно платно с червено и синьо, ние вече постигаме перспективата, понеже червеното се приближава към

нас, а синьото се отдалечава. Ето в какво се състои цветната, вътрешната перспектива. Това е онази перспектива, която все още живееше в душевно-духовната област.

Пространствената перспектива този факт непрекъснато се изплъзва от съзнанието на хората се появи едва през материалистичната епоха; тази перспектива се съобразява само с пространствени величини; тя не потопява далечните предмети в синьо, а просто ги смалява; тя не потопява близките предмети в червено, а ги уголемява. Тази перспектива е атрибут на материалистическата епоха; тя живее в материалното пространство и не желае да го напуска.

Обаче днес ние се приближаваме до такъв момент от развитието, когато отново ще преоткрием естествените закономерности на рисуването. Защото едно от първите материални средства на художника, това е повърхността. Художникът трябва да има усет за своите средства. Например, ако има да изработи една човешка фигура от дърво, той трябва да издълбае мястото, където ще са очите. Скулпторът, работещ с дърво, трябва да дълбае в дървото. Но ако работи с мрамор или с друг твърд материал, скулпторът не обръща голямо внимание на това, как изглеждат очите. Той не дълбае в съответния материал, а внимава как, примерно, челото изпъква над очните дъги. Работещият с мрамор внимава в обемите и в местата, които изпъкват. Работещият с мрамор, с пластилин или с глина има нужда от специална подготовка и той трябва, бих казал, да се пренесе в своя материал. Работещият с мрамор внимава в изпъкналостите, а работещият с дърво внимава в онези части, които са вдлъбнати. Художникът трябва да се вживее в своя изходен материал и да се вслушва в неговия език.

Същото се отнася и за цветовете. Тук ние трябва да осмислим факта, че художникът следва да превърне повърхността в свой изходен материал. Ние усещаме повърхността истински само тогава, когато заличим третото пространствено измерение. И ние вършим това, когато разглеждаме повърхността като израз на третото измерение, когато усещаме отдръпването на синьото и приближаването на червеното, следователно когато третото измерение е разположено в самите цветове. Сега вече ние действително премахваме материята, докато в пространствената перспектива оставаме в нейната власт. Разбира се, аз не казвам нищо, което да е насочено против пространствената перспектива. За епохата, настъпила след средата на 15 век тя беше нещо напълно естествено и успя да прибави съвсем нови и важни черти към старата живопис. Обаче същественото тук е, че след като дълго време сме творили в условията на материализма, който има своя непосредствен израз в пространствената перспектива, сега ние отново се връщаме към духовните първоизточници на живописата, респективно към цветовата перспектива.

Виждате ли, когато говорим за изкуство, няма нужда да теоретизираме. Чисто и просто трябва да останем в онези първични средства, с които си служи художникът. И всъщност единственото, от което се нуждаем в този случай, е светоусещането. Когато обсъждаме проблеми, свързани с математиката, механиката или физиката, ние се ръководим не от нашето светоусещане, а от нашия разум. Обаче когато обсъждаме проблеми, свързани с изкуството, ние не можем да разчитаме на разума. Но естетите и критиците на 19 век правят тъкмо това. Веднъж в Мюнхен един художник ми разказа, как той и негови колеги, още на младини, се опитали да се присъединят към литературния кръжец на виден естет от тогавашното време, за да видят дали не биха могли да научат нещо от тези среди. Те не предприели втори опит, защото веднага разбрали, че там не ги очаква нищо друго, освен „опиянени естетически мърморковци“. Като художници, те ги нарекли тъкмо така: „опиянени естетически мърморковци“.

Но това, което блика от цветовете, може да бъде изобразено също и в звуците. Както споменах завчера, с помощта на звуците, на музикалния елемент, ние можем да проникнем дълбоко във вътрешния свят на човека. Като пластик и художник, човекът излиза в пространството, дори и то да е двуизмерно, изобразявайки разиграващите се там цветни и етерни процеси. Като музикант, той навлиза във вътрешния свят на човека. Ние стигаме до извънредно забележителни резултати, когато се опитаме да обхванем еволюционния ход на човечеството именно с помощта на музикалния елемент.

Онези от уважаемите гости и приятели, които са слушали моите лекции или са изучавали антропософската литература, знаят, че ние често се връщаме до онзи етап от еволюцията на човечеството, който наричаме Атлантска епоха. И най-характерното за атлантското човечество беше това, че всички хора бяха надарени с едно първично, или инстинктивно ясновидство, което им позволяваше да виждат духовните процеси и Същества, скрити зад видимия физически свят. И в тази епоха, когато хората все още разполагаха със своето инстинктивно ясновидство и виждаха духовните Същества, скрити зад видимия физически свят, успоредно с това ясновидство, съществуваше и едно коренно различно усещане за света на музиката. При изживяването на музиката тогавашният човек инстинктивно усещаше, че излиза извън очертаванията на своето тяло. Колкото и парадоксално да звучи в наши дни, тогавашните хора изпадаха в състояние на септакорди. Те музицираха и пееха главно в септими, нещо, което днес е много трудно да бъде възприето от музикална гледна точка. Обаче хората, унесени в насладата от септакордите, действително се усещаха откъснати от своите тела и пренесени от човешкия свят направо в света на Боговете.

Обаче в хода на времето, тази особеност постепенно избледня и настъпи

един преход от септимата в квинта. Изживявайки квинтата, човекът имаше усещането, че благодарение на музикалния елемент, той се освобождава от физическата материя. При септимите човекът се усещаше изцяло пренесен в духовния свят, а при квинтите той се усещаше на самата граница, очертаваща неговото физическо тяло. Той усещаше своята духовна природа именно там, в граничната област на кожата, едно усещане, което е трудно постижимо за днешното съзнание.

А после, както знаете от историята на музиката, настъпва епохата на терците, епохата на големите и малките терци. Тази епоха на терците означава, че музикалният елемент започва да губи своя екстатичен характер и от едно изживяване, съществуващо извън човека, се превръща в нещо, което човекът приема изцяло в себе си. Терцата, както голямата, така и малката терца, а също и свързаните с тях мажорна и минорна тоналност, просто вкарват музикалния елемент вътре в човешкия организъм. Ето защо в по-новото време, когато епохата на квинтите беше заменена от епохата на терците, настъпи онзи забележителен момент, когато музикалното изживяване стана чисто човешко притежание и се съсредоточи, тъй да се каже, дълбоко вътре в човешкото тяло.

И така, ние сме изправени пред един двоен преходен период: От едната страна стигаме до пространствената перспектива, която ни извежда навън от материалното пространство, от другата страна стигаме до терците, които нахлуват в етерно-физическото човешко тяло, следователно, и в двата случая ние имаме работа с чисто натуралистични възгледи. От една страна, в пространствената перспектива ние откриваме външния натурализъм, от друга страна, в терците ние откриваме вътрешния човешки натурализъм. Да, опитахме ли се да стигнем до истинската същност на нещата, ние имаме нужда от едно такова познание, което ни доближава до точните съотношения между човека и Космоса. В следващите етапи от еволюцията музиката също ще претърпи едно голямо одухотворяване. То ще се състои в това, че ние ще разпознаваме определени тонове с оглед на неговата неповторимост. Днес ние включваме отделния тон в съответната хармония или мелодия, така че тайната на музиката ни се открива благодарение на съотношението между отделните тонове. Занапред ние няма да разчитаме на съотношението между тоновете, няма да ги разпознаваме според, бих казал, тяхното равнинно измерение, а според тяхното дълбинно измерение; ние просто ще навлизаме в отделните тонове и тогава в тях винаги ще откриваме скритите зародиши на съседните тонове. Ние ще се научим да усещаме следното: Ето, сега аз навлизам, потъвам в музикалния тон и тогава той ми открива други три или пет, или още повече тонове, и заедно с тона, в който съм потопен а междувреме са мият тон се разширява в мелодия и в хармония аз прекращвам в духовния свят. Някои музиканти от нашето съвремие вече правят първите

си стъпки към дълбинното измерение на тона, макар че днес, бих казал, е налице само един съкровен копнеж към духовните дълбини на тоновете, така че и в тази област виждаме как духовният светоглед все повече и повече измества натурализма.

Този факт, както и обстоятелството, че изкуството разкрива цялостното отношение на човека към Космоса, изпъкват най-вече тогава, когато от „външните“ изкуства, каквито са архитектурата, пластиката и живописата, пристъпим към „вътрешните“ изкуства, каквито са музиката и поезията. И сега, уважаеми гости и приятели, аз бих желал да изкажа моето дълбоко съжаление от това, че се налага да променим нашия първоначален замисъл, според който декламацията и рецитацията на г-жа доктор Щайнер трябваше да послужи като илюстрация на тази моя лекция. За съжаление тя все още не е достатъчно възстановена след прекараната простуда, продължила цяла седмица, така че не може да си позволи да излезе пред Вас. Да, за мое голямо огорчение, тази илюстрация няма да се състои. Ние не се осмеляваме да Ви предложим и други нехудожествени дрезгави звуци, подобни на тези, с които бях принуден да си служа поради моята собствена простуда по време на този норвежки курс, още повече, защото в областта на художествената декламация такива дрезгави звуци са много по-недопустими, отколкото в обикновени лекции.

А сега, навлизаме ли в областта на поетичното изкуство, пред нас възниква един голям въпрос. Поетично то изкуство произлиза от фантазията. Обикновено човекът свързва фантазията с нещо недействително, с нещо, което не съществува. Обаче нека да се замислим, какви сили всъщност напират в нашата фантазия?

За да вникнем в силите на фантазията, нека да се обърнем към малкото дете. В най-добрия случай то може да има случайни хрумвания. Но свободна, творческа фантазия, то не притежава. Силите на фантазията може и да са в него, но не се проявяват фантазията не е нещо, което чака определена възраст, за да изскочи внезапно от човека, сякаш идвайки от нищото. Всъщност фантазията е скрита в детето, макар и да не може да се прояви; фактически детето е изпълнено с фантазия.

Но какво върши там фантазията? Непредубеденото духовно изследване установява, че относно формирането на своите вътрешни органи малкото дете е най-невероятният, ненадминат пластик. Нито един друг пластик не е в състояние, черпейки направо от Космоса, да създаде такива универсални форми, както прави това детето, намиращо се във възрастта между раждането и смяната на зъбите, понеже точно тогава то моделира както своя мозък, така и целия си организъм. Да, детето е един невероятен пластик, само че неговите пластични, формиращи сили служат за изграждането на неговите вътрешни органи и системи. Детето е също и превъзходен музикант, защото неговите нервни влакна са настроени

според музикалните закономерности. Силите на фантазията са идентични със силите на растежа.

Ако от седмата година, когато става смяната на зъбите, се прехвърлим във възрастта на половото съзряване, ще установим, че сега вече организмът не се нуждае от толкова много пластично-музикално-растежни сили, както по-рано. Част от тях стават излишни. И това, от което душата не се нуждае повече след като детето е пораснало се превръща в сили на фантазията. Силите на фантазията това са метаморфозиралите растежни сили. Ако искате да научите какво представлява антропософията, насочете вниманието си към живите форми на растителния свят, към чудната цялост на вътрешните човешки органи, която дава основите на Азът, насочете вниманието си към всичко онова, което разгръща градивните си, формиращи въздействия в подсъзнателните области на Космоса, и тогава Вие ще имате известна представа за онзи излишък, който остава, след като човекът е приключил с изграждането на своя организъм и вече не се нуждае от пълния капацитет на растежните или етерни сили. Една част от тях се връща в душата и започва да работи там като сили на фантазията". А съвсем накрая, последният излишък се превръща в не бих казал „почва“, защото почвата се намира долу превръща се в нещо, което се издига нагоре, и това е силата на разума.

Хората не виждат връзката между тези сили и смятат, че разумът е много „по-действителен“ отколкото фантазията. Обаче фантазията е първородната рожба на естествените растежни сили. Фантазията няма „действителни“ постижения, само защото растежните сили, от които тя произлиза, са ангажирани в изграждането на човешкия организъм. И когато това изграждане приключи, душата получава излишъка от растежни сили под формата на фантазия. Онези сили, които карат ръцете ни да растат, са същите, които по-късно се проявяват в художествената фантазия. И всичко това трябва да бъде разбрано не абстрактно; то трябва да бъде проумяно в топлината на нашите чувства и воля. Едва тогава ние се изпълваме с необходимото страхопочитание към могъщите пориви на фантазията, а също и при известни обстоятелства с необходимото чувство за хумор към тези могъщи пориви. Накратко: в поривите на фантазията, човекът започва да усеща присъствието на една божествена сила, която пронизва целия свят. Древните имаха ясното усещане за тази пронизваща света сила най-вече през онези епохи, за които стана дума в предишната лекция, когато изкуство и наука все още бяха едно цяло, когато древните Мистерии полагаха такива грижи за човешкото познание, че го предаваха на посветените в прекрасни, художествено замислени култови свещенодействия, а не в абстрактните лаборатории и клиники, където лекарят първо трябва да мине през анатомичните зали, за да разбере какво представлява човешкия организъм; напротив, мистериите ритуали

откриваха на посветения всички тайни, свързани с боледуването и оздравяването, така че той получаваше пълен достъп до човешката природа.

Древните ясно усещаха: Ето, в малкото дете, което изгражда своя организъм според законите на пластиката и музиката, живее самият Бог, но Бог живее също и в могъщите пориви на фантазията. Древните долавяха дълбокото вътрешно родство между религия, изкуство и наука, и разбираха, че фантазията не може да бъде профанирана и осквернена само тогава, когато човекът е проникнат от убеждението: В моето поетично творчество аз намирам достъп до света на Боговете, защото Боговете живеят в моята душа. Драматичните произведения на древните никога не показваха външния човек това може да изглежда парадоксално за съвременните хора, обаче духовно-научният изследовател е длъжен да назовава нещата с точните им имена, макар и да предвижда възраженията, които впрочем са добре известни и на нашите противници защото древната драматургична фантазия би сметнала за напълно абсурдно да изкарва на сцената съвсем обикновени мъже и жени, които да разговарят, жестикулират и т.н. И защо те би трябвало да вършат това? щеше да се запита всеки грък от времето преди Софокъл. И наистина, тези неща и без друго се срещат в ежедневието. Достатъчно е да излезем на улицата и ще видим, как хората разговарят и жестикулират. След като тези неща са навсякъде около нас, защо е необходимо да ги изнасяме на сцената? За древния грък би изглеждало съвсем глупаво, ако на сцената трябваше да наблюдава същото, които вижда и на улицата. Онова, което той искаше, беше да обхване намиращия се в човека Бог. И когато хората излизаха на сцената, те трябваше да пресъздават не друго, а Бога в човека, и по-точно онзи Бог, който излиза от Земните недра и внася в човешка душа елемента воля. С известно право нашите далечни предшественици, включително и гърците, разглеждаха човешката воля като нещо, което извира от Земните недра и после се влива в човешката душа. Древните зрители искаха да видят на сцената именно тези идващи от дълбините Богове, тези дионисиевски Богове, които се изкачват до човека и внасят в него волята. Артистът беше, тъй да се каже, само външната обвивка на дионисиевските Богове. Човекът, приемащ в себе си Бога, човекът, одухотворяващ се от Бога ето кого представяха, древните мистерийни драми. Сценичният участник в драмата беше човекът, който приема в себе си Бога.

А човекът, поемащ нагоре към Боговете на висините, и по-добре казано, към Богините на висините – защото древните свързваха мъжките Богове с дълбините, а Богините свързваха с висините за да ги накара да се спуснат към него, този човек се превръщаше в майстор на епоса, в разказвач, който не говори от себе си, а оставя Боговете да говорят вместо него. Той просто се превръщаше в една обвивка на споменатите Богини, с чиято помощ те

можеха да наблюдават физическите събития, да наблюдават, примерно, всичко онова, което вършат Ахил и Агамемнон, Одисей и Аякс. Древните майстори на епоса не се задоволяваха с това, да преразказват хорските приказки. Всеки ден по улиците и пазарите може да се чуе какво говорят хората за своите грижи, за своите герои. Обаче истинската епическа поезия се състоеше в това, да покаже не какво говорят хората, а какво говорят Богините. „Пей, о музо, за гнева на Ахила Пелеев“, така започва Илиадата на Омир! „Пей, о музо“ а това значи: о, Богиньо, за мъжа, за дългостранствания Одисей“, така започва Одисеята. И това не е някаква фраза, а дълбоката вътрешна изповед на истинския епик, който разрешава на Богинята да говори вместо него; той не иска да говори от свое име, защото е приел в себе си фантазията, първородната рожба на космическите растежни сили, приел е в себе си една божествена сила, така че сега говори не той, а тя в него.

Но ето че много по-късно, в една епоха на все по-засилващ се материализъм, Клопщок верен на своя истински художествен усет не се осмели да призове Боговете и да каже „Пей, о музо!“, понеже хората бяха изгубили връзката си с духовния свят. Да, в 18 век Клопщок не се осмели да изрече тези думи. Но затова пък в своята Месиада той каза: „Пей, ти моя безсмъртна душа, за спасението на грешния човек.“ Още в самото начало той искаше да се опре на една по-висша сила. Ето как изглежда донякъде стеснителната изповед за нещо, което древните смятаха за напълно естествено: Пей, музо, за гнева на Ахила Пелеев!

Античните драматурзи ясно усещаха, как долните Богове се надигат към тях от Земните недра и как те се превръщат в инструмент на духовния свят. А майсторите на епоса усещаха как музите или Богините се спускат към тях, за да изкажат преценките си за човешките действия. Ето защо древните гърци категорично избягваха да излизат на сцената като участници в едно драматургично произведение, което би третира ло индивидуалната човешка проблематика. Древните гърци, тъй да се каже, заставаха на върха на пръстите си, превръщайки себе си в един нежен музикален инструмент, с чиято помощ издигаха драматургичната идея високо над индивидуалната човешка проблематика. Тук аз не казвам нищо против натурализма, който за определен период от време имаше своите сериозни основания и право на съществуване. Нека да си припомним величествените, завършени образи от Шекспировите драми: там човешката проблематика е обхваната по съвсем друг, чисто човешки начин, там е налице нещо съвсем друго, а не само художественият усет. Но днес ние сме длъжни отново да се завърнем към духовните източници на поетическото изкуство, отново да намерим пътя към онези персонажи, които изобразяват отделния човек както в условията на физическия свят, така и в условията на духовния свят.



Аз вече направих един пръв, слаб опит в тази насока, написвайки моите Мистерийни драми.\*21 Както знаете, там са представени такива персонажи, които съвсем не споделят помежду си това, което се говори по улиците и пазарите; те споделят помежду си онова, което бива изживявано от човешките същества в онези случаи, когато те са пронизани от повисшите духовни импулси, когато между тях не се разиграват страсти, инстинкти и нагони, а стават видими пътищата на съдбата, пътищата на Кармата.\*22

Следователно, тук става дума за това да се върнем към духовните първоизточници на всяка човешка дейност. Ние не бива да се лишаваме от придобивките на натурализма, а да ги осмислим, така че следвайки природата, да се стремим към един идеал за изкуството. Лоши художници, както и лоши учени са тези, които с високомерна ирония отхвърлят материализма. Материализмът трябваше да се появи всред човечеството. Ние не бива да се присмиваме нито над обикновените, земни хора, нито над целия материален свят. Ние трябва да разполагаме с волята, която ще ни позволи да упражняваме също и духовни въздействия всред този материален свят. Следователно, нека да не омаловажаваме нито научните придобивки от материализма, нито художественото наследство от натурализма. Нека отново да се върнем към нашите духовни първоизточници, но без да прибъгваме към никакъв символизъм, към никакъв алегоризъм. Както символизмът, така и алегоризмът са нещо дълбоко нехудожествено. Спасителният изход към новото изкуство ще намерим единствено в лицето на първичния художествен усет, черпещ сили от същия извор, който подхранва и самото антропософско познание. Издигайки се все повече и повече в духовните светове, ние трябва да се превръщаме в художници, а не в символисти. Също и в областта на рецитаторското изкуство, тръгвайки от чистия натурализъм, ние трябва да се издигнем до един нов вид духовност. Виждате ли, ние никога не бива да забравяме, че още преди да стигнат до вербалния израз на своите произведения, Шилер, примерно, носеше в душата си една неопределена мелодия, а Гьоте, от своя страна, живееше с един неопределен, подвижен образ. Днес основната тежест при рецитацията и декламацията пада върху прозаическия елемент. Обаче това, че си служим с проза, за да изразим поетическата реч, е само един сурогат. Пое тическото изкуство няма нищо общо със съдържанието на прозата. От хората, които пишат стихове, 99 процента не са никакви поети. В поезията важно е не буквалното съдържание, а това, което поетът постига чрез музикалните, ритмически и имажинативни средства. От поетическа гледна точка е все едно ако някой, примерно, каже: „Героят беше обзет от радостен трепет!“ Това е чиста проза, дори и да бъде изказано в поетическа форма. Същественото в поезията е да налучкаме верния ритъм. Когато казвам: „Жената беше

GA\_276 Изкуството и неговата мисия // Copyright издателство Даскалов 97

потънала в мъка" това също е проза. Но ако намеря подходящия ритъм, аз ще изобразя мъката още със самата тежест и забавеност на словесния ритъм. Нещата опират до ритъма, до извайването на формата.

Да, при декламирането и рецитирането всичко се свежда до художественото формиране на говора, до усвояването на ритъма и мелодията, до имажинативното вникване в редуването на приглушените и тъмни звуци, от една страна, и ясните и светли звуци, от друга страна. Думите са само проводниците, по които протича развитието на рецитаторското и декламаторското изкуство. Години наред г-жа д-р Щайнер полага усилия за възобновяване на рецитаторското изкуство. Но тя все още не среща достатъчно разбиране. Но рано или късно, напредвайки в нашето развитие, ние ще противопоставим на днешната проза срещу която не бива да казваме нищо лошо, а да съхраним всичко онова, което сме постигнали чрез натурализма, нещо, което ще укрепи не само нашата чисто човешка природа, но и нашата душевна и духовна същност; ще ѝ противопоставим именно художественото формиране на говора, без да забравяме, че самото съдържание на думите никога не дава представа за скритите зад тях сили. Поетът с право казва: „Да говори душата повече не може." Или иначе казано, когато душевният свят започне да изковава прозаическия текст, когато душата започне да говори в проза, тя вече престава да бъде душа. Душата е тук и следва вътрешните си движения само дотолкова, доколкото изразява себе си в ритъм и такт, в мелодия и образи.

Аз винаги казвам: декламирање и рецитиране, защото това са две различни изкуства. Декламаторът се чувства у дома си главно в северните области на Европа. Същественото при него е, че той работи най-вече с тежестта на сричките, с редуването на ниските и високите тонове. Рецитаторът се чувства у дома си главно в южните области на Европа. В своя говор той си служи не толкова с тежестта на сричките, колкото с метриката, с редуването на дългите и кратки срички. В своите рецитации древните гърци непосредствено изживяваха хекзаметъра, пентаметъра, понеже познаваха съвсем точно съотношенията между дишане и кръвообращение. При дишането имаме осемнайсет дихателни движения в минута, на които отговарят около седемдесет и два сърдечни удара. Дишане и пулс звучат в обща хармония и в хекзаметъра имаме три дълги срички, следвани от една цезура, като на едно вдишване се падат четири сърдечни удара. В отчетливо скандиращия характер на хекзаметъра се проявява тъкмо това отношение 1:4. Вътрешният свят на човека бива изтласкан навън към повърхността; в хекзаметъра лежи тайната, която свързва дишане и кръвообращение.

Естествено, тези неща не могат да бъдат разбирани по теоретичен път, в тях трябва да проникнем изцяло по инстинктивен, по интуитивен път. За

онагледяване на казаното има един чуден пример и той щеше да ни послужи, ако днес г-жа д-р Щайнер можеше да декламира и да рецитира пред Вас. Става дума за двете версии на Гьотевата Ифигения. Преди да замине за Италия като „северен художник“, както Шилер по-късно го нарече, Гьоте написа своята Ифигения, но я написа изцяло в стила на декламаторското изкуство, в което преобладава, тъй да се каже, животът на кръвта, редуването на високите и ниските тонове. Но след като пристигна в Италия, Гьоте основно преработи своята Ифигения. И ако човек разполага с един по-фин художествен усет, той съвсем точно ще може да различи немската Ифигения от римската Ифигения. Навсякъде в северната декламаторска Ифигения Гьоте се стремеше да вмъкне рецитаторския елемент на Юга. И накрая италианската Ифигения, римската Ифигения, се превърна в нещо, което можеше да се чете само като речитатив. Ако съпоставим двете Ифигении, лесно ще доловим чудната разлика между декламацията и рецитацията. Рецитацията, както казах, беше присъща на древна Гърция, понеже на Юг дишането и кръвната циркулация са малко по-ускорени. Декламацията е присъща на Севера; там човекът потъва в своя най-дълбок вътрешен свят. Кръвта е един „особен сок“, носител на най-дълбоките човешки качества. На Север човешкият характер живееше в кръвта, в личността. Там поетите по необходимост са декламатори.

Докато познаваше само Севера, Гьоте беше декламатор и можа да напише своята декламаторска Ифигения. След като видя Италия и усети гръцкия елемент на италианското ренесансово изкуство, Гьоте изпита истинско облекчение от Севера и веднага преработи своята Ифигения.

Тук аз не искам да развивам теории, а само да опиша усещанията, до които може да стигне един антропософ.

В заключение бих желал да кажа още нещо. Нека да попитам: Как се отнасяме ние към сценичното изкуство? Още като седнем на седалките в театралната зала, ние си мислим какво бихме правили на улицата след представлението. Към сцената се отнасяме така, както се отнасяме към улицата. Но всичко това веднага ни отдалечава от стила на истинското изкуство, който се стреми да обхване Духа, да осмисли всички подробности, свързани с режисурата, представлението и т.н. Вие не можете да се появите на сцената, следвайки законите на натурализма, защото пред сцената стои зрителят. Неговата художествена наслада се заражда главно в безсъзнателната област на инстинктите. Никак не е без значение дали аз забелязвам нещо в лявата част на моето полезрение и то започва да се движи отлясно наляво, тоест, гледано през моите очи, да се движи отляво надясно, или пък има обратната посока на движение. В двата случая аз бих имал две съвсем различни усещания. Аз трябва да вникна в духовното значение на това, дали един от героите се появява в лявата или в дясната част на сцената, дали той се придвижва от заден на преден план и т.н.

Подготвяйки се за един продължителен монолог на сцената, крайно неуместно е още в началото да застана пред мястото на суфльора. Когато започвам един монолог, аз трябва да произнеса първите думи в най-отдалечената част на сцената и изразявайки жест на раздяла да се приближа към зрителите, като в същото време им говоря, обръщайки се надясно и наляво. Всяко отделно движение крие определено духовно послание и няма нищо общо с натуралистичното подражание на всичко онова, което хората обикновено вършат по улиците. А това означава, че ние старателно трябва да изследваме какво има да ни каже артистът, когато се придвижва на сцената отдясно наляво, отляво надясно, отзад напред и т. н. Но днес никой не се интересува от тези важни подробности. Материализмът е осигурил пълно удобство. И аз често се учудвам дали хората, придържайки се към абсолютния натурализъм защото има такива автори няма да издигнат на сцената също и една четвърта стена, защото нито една стая не се състои от три стени, нали така? Естествено, аз не съм сигурен колко билета ще бъдат продадени, ако зрителите седят на своите места и наблюдават пред себе си артистите, които си разменят реплики, затворени между четирите стени. Във всеки случай, напълно в духа на натурализма би било, ако някой реши да премахне тази грешка и да издигне не сцената липсващата четвърта стена.

Да, всичко това може да звучи абсурдно, обаче тъкмо такива абсурди ще ни накарат да се замислим, че сме длъжни да се борим срещу всякакви имитации и срещу самия принцип на сляпото подражание, противопоставяйки им не друго, а истинското изкуство. Въпреки че натурализмът направи огромния скок от сценичното представление до филмовото изкуство защото аз не съм педант и мога да ценя дори това, към което не изпитвам симпатия ние трябва да извървим обратния път от филмите към сценичното изобразяване на духовните факти и събития. В изкуството ние отново трябва да открием присъствието на Боговете, на божествено-човешките сили. А това ще постигнем само тогава, когато окрилени от истинското познание открием пътя към божествено-духовния свят.

Антропософията би искала да посочи пътя към Духа също и в областта на изобразителните изкуства. За съжаление художествено построената сграда на Гютеанума ни беше отнета. Както завчера споменах, антропософията би искала да утвърди и новото евритмично изкуство. Тя би искала да остави своя принос и в областта на декламацията, на рецитацията. Обаче днес хората постъпват именно натуралистично. Те разглеждат, примерно, дишането и търсят значението му за човешкия организъм. Те не търсят ритмично изговореното изречение, което може да бъде чуто от самите тях и остават далеч от мисълта, че упражнявайки своя говор, те могат да упражняват и своето дишане. Всички тези неща трябва

да бъдат преосмислени и формирани отново. Те могат да бъдат разбрани не с помощта на теории и агитаторство, а единствено чрез точния духовен поглед в житейските факти, които имат не само материален, но и духовен произход.

За изкуството се казва, че то е рожба на божествения свят. Сега, след като рожбата се отчужди от божествения свят, тя отново ще бъде осиновена от него, за да се превърне изкуството в онази сила, която може и трябва да служи на цялото човечество.

В хода на този лекционен цикъл, опирайки се на духовно-научното познание, аз загатнах само някои отделни подробности, свързани с изкуството. Обаче именно чрез тези подробности аз бих желал да посоча, как антропософията намира верния отговор във всяка област на живота, как в сферата на изкуството тя не се стреми да теоретизира, понеже изкуството не е теория, а живее в самия художествен усет, дори и тогава, когато тя иска само да се ориентира в изкуството. От друга страна, една такава ориентация не се изчерпва с разсъждения за изкуството, а прераства в истински художествени изживявания, в художествено творчество. Поначало художественият елемент възниква от човешкия светоглед. И когато хората, примерно, казват: Добре, но ние не успяхме да разберем нищо от формите на Гьотеанума, би могло да им се отговори: А нима онези, които никога не са чували за християнството, са лишени от възможността да разберат Сикстинската Мадона на Рафаело? Изкуството винаги възниква от вътрешното осмисляне, от вътрешното изживяване на света. И една от задачите на антропософията е да ни подтикне към това, да изживяваме света по един честен, следователно, по един духовен начин.

### *БЕЛЕЖКИ*

Съчиненията на Рудолф Щайнер са обозначени според библиографския им номер (Събр. Съч.№) в тяхното пълно издание, осъществено от Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Domacht Schweiz.

\*1 Виж „Импулсирането на мировите процеси чрез духовните сили“ (7 лекции, Дорнах, 1923), Събр. Съч. №222; „Годишният кръг като дихателен процес на Земята и четирите големи християнски празници“ (9. лекции, Дорнах и Виена, 1923), Събр. Съч. №223.

\*2 Духовните революции и свързаните с тях нови научни дисциплини обикновено възникват с изграждането на нови понятия. Такъв е случаят и с понятието „антропология“, което откри изследователски перспективи от най-висш порядък.

През 1596, годината в която се ражда Рене Декарт, бащата на новото време, Ото Гасман (1562-1607) издава своята „Psychologia anthropologica“, в която за пръв път прави опит да интегрира откъслечните знания за човека в една всеобхватна наука за човека.

Обаче скоро се очертават и границите, на които се натъква естественонаучната методология, в стремежа си да стигне до „истинския“ образ на човека.

Ето защо, през 1856, в своята „Антропология“, Емануил Херман Фихте, син на Йохан Готлиб Фихте, обобщава: „Накрая цялата антропология се свежда до всестранно обоснования факт, че според същинската си природа, както и в източниците на своето съзнание, човекът принадлежи към един надсетивен свят. Сетивното съзнание и възникващата чрез него феноменология на света, както и целият сетивен живот на човека, нямат никаква друга стойност, освен че предоставят арената, на която се осъществява надсетивният живот на Духа... Крайният резултат на антропологията е антропософията.“

Впрочем понятието „антропософия“ срещаме още през 1575, двадесет и една година преди „Psychologia anthropologica“ на Гасман, когато в Базел е публикувано съчинението „De Magia Veterum“. Като първа за дача на антропософията в 16 век се разглежда одухотворяването на естествените науки и социалния живот.

Швейцарският философ и антрополог Игнац Паул Трокслер (1780-1866), ученик и приятел на Шелинг, вижда в антропософията едно „повишение“ на досегашната философия, която се издига до един вид „медитативна философия“: „Колко радостно е, че най-новата философия се устремява към всяка една антропософия и, следователно, се проявява както в поезията, така и в историята. При това не трябва да смятаме, че тази идея е плод на някаква спекулация, както и да смесваме истинската индивидуалност на човека нито със субективния дух или Аза, нито с абсолютния Дух.“

През 1882 Роберт Цимерман издава във Виена своя основен труд „Въведение в антропософията“, който оказва известно въздействие върху Рудолф Щайнер. Разбира се, по-късно Рудолф Щайнер изпълва това понятие със съвсем друго съдържание.

От съчиненията и лекциите на Рудолф Щайнер (Събр. Съч. №1-354) е ясно, че „антропологията“ и „антропософията“ не се изключват взаимно. Просто към методологията на естественонаучното познание, той прибавя методологията на свръхсетивното познание, като и в двата случая обектите са едни и същи: Човекът, Земята, Космосът.

Основният стремеж на антропософски-ориентираната Наука за Духа е да стигне един всеобхватен „образ на света и човека“. Антропософията не е догматично учение, което предопределя характера на въпросите, както и начина за тяхното разрешение. „Тя няма нищо общо с мъртвото, абстрактно познание... а като живо познание, тя обхваща живота чрез самия него; тя се влива в човека не просто под формата на мисли или като резултат от едно или друго наблюдение, а като живителна кръв за

душата, като форма на живот, тя присъствува в самия човек".

Когато Рудолф Щайнер започва да обосновава научно резултатите от своите „душевни наблюдения“, той установява, че особено в областта на философията, въпросът непрекъснато опира до границите на човешкото познание. За него става все по-ясно: Неспособността за нравствени действия се дължи тъкмо на обстоятелството, че науката капитулира пред границите на несетивния свят и предоставя този свят на мистиците. Единственият начин да се прехвърли мост между сетивните възприятия и духовния „световен ред“, а с това да се стигне и до едно по-дълбоко разбиране на света, се състои в преодоляването на съществуващите познавателни граници.

За Рудолф Щайнер несетивните сили бяха неоспорим факт, също както и физическите природни сили. Ето защо той насочи своето внимание и в двете посоки.

Исходната точка на неговото грандиозно дело следва да търсим в естественонаучните му разработки и студиите, свързани с теория на познанието от осемдесетте години на 19 век.

Но „познанието“ при Рудолф Щайнер далеч не се ограничава само в непосредственото разглеждане на съществуващото „човек“ и неговите връзки с външния свят. В случая и това е съществен признак на антропософското духовно изследване наред с общоизвестните и „признати“ душевни способности, чрез концентрация и други разновидности на „душевното обучение“, се стига до едно задълбочаване и разширяване на човешкото съзнание.

Типичен пример в това отношение е загатнатото още през 1909 „учение за сетивата“; В него виждаме как Рудолф Щайнер придава стойност не на случайните резултати от едно или друго духовно изследване, а на екзактното описание, проследяващо прехода от „обикновените“ сетивно-физически факти към несетивно-духовните явления. За него вярната и точна представа за човешките сетива като необходими „органи“, с чиято помощ човек възприема и осъзнава света, е решителната крачка, издигаща обобщенията от неговата „Философия на свободата“ в сферата на духовно-практическия живот. Към „досегашните“ пет сетива, той прибавя други седем, свързани с възприемането на „живота“, „движението“, „равновесието“, „топлината“, „словото“, „мисълта“ и „Азът“.

През следващите десетилетия след като е направил разтърсващи разкрития, засягащи основите на психологията, философията, антропологията и христологията Рудолф Щайнер разширява своите лекционни цикли и в областта на педагогиката, медицината, физиката, икономиката, селското стопанство.

\*3 Херман Грим, Касел 1828-1901, Берлин

\*4 Първоначално Р. Щайнер различава четири степени на познание:

1. Материалното, или предметно познание, което човек осъществява в нормалното си будно съзнание.
2. Имагинативното познание, свързано с възприемането на съзнателно пораждани вътрешни образи, които следва да бъдат различавани от сетивните измами (афектогенни илюзии, халюцинации, рецидиви на атавистичното ясновидство и др.).
3. Инспиративното познание Щайнер говори за „духовно чуване“, за „духовни тонове“ и за „разчитане на скритата писменост“.
4. Интуитивното познание: сливане с процесите и Съществата на духовния свят.

В основното си произведение „Въведение в тайната наука“ Щайнер добавя:

5. Познание за връзките между Микрокосмоса и Макрокосмоса.
6. Единение с Макрокосмоса.
7. Цялостно изживяване на миналите опитности като основно настроение на душата.

Според антропософската Наука за Духа, сегашната планета „Земя“ е минала през три планетарни състояния, на всяко от които се развива и съответната степен на човешкото съзнание.

1. Старият Сатурн (трансво съзнание)
2. Старото Слънце (спящо съзнание)
3. Старата Луна (сънищно или образно съзнание)
4. Земя (будно или предметно съзнание)
5. Бъдещ Юпитер (имагинативно съзнание)
6. Бъдеща Венера (инспиративно съзнание)
7. Бъдещ Вулкан (интуитивно съзнание)

Планетарното състояние „Земя“ включва седем епохи:

1. Полярна епоха
2. Хиперборейска епоха
3. Лемурийска епоха
4. Атлантска епоха
5. Следатлантска епоха
6. Шеста епоха предстоящи
7. Седма епоха предстояща

На свой ред Следатлантската епоха се състои от седем културни епохи:

1. Първа следатлантска културна епоха (Древноиндийска) 7227-5067 пр.Хр.
2. Втори следатлантска културна епоха (Древноперсийска) 5067-2907 пр. Хр.
3. Трета следатлантска културна епоха (Египетско-халдейска) 2907-747 пр. Хр.
4. Четвърта следатлантска културни епохи (Гръцко-римска) 747 пр.Хр.1413 сл. Хр.
5. Пета следатлантска културна епоха (Съвременна) 1413-3573
6. Шеста следатлантска култура епоха 3573-5733
7. Седма следатлантска културна епоха 5733-7893

\*6 Още с първите си опити да разшири познанието ни за човешкото същество антропософията обръща внимание, че всъщност човекът се състои от четири съставни части:



Физическо тяло неживо, веществено, „минерално“

Етерно тяло или „жизнено тяло“, „растително“

Астрално тяло лежи в основата на сетивната организация и чувствата, „животинско“

Азова организация лежи в основата на индивидуалните, духовни „човешки“ качества

Взаимодействието между тези съставни части в човешкия организъм намира израз именно в неговото функционално морфологично троично устройство, включващо:

1. Нервно-сетивата система носител на мисленето.
2. Ритмична система носител на чувствата.
3. Системата „веществообмен-крайници“ -носител на волята.

По този начин за пръв път в историята на човечеството става възможно действителното обхващане на съотношението между „тяло“ и „душа“. Неизмеримото значение на това откритие ще бъде разбрано едва в бъдеще, когато на „троичното устройство“ ще се гледа като на единствено възможната основа за съществуването на анатомията, физиологията и психологията.

Идеята за „троичното устройство на социалния организъм“ е също толкова новаторска и по същество тя отхвърля монополистичната, централно управлявана държава като единствено възможна форма за съвместен човешки живот. Държавата, или социалният организъм, далеч не представлява едно единно цяло. В нея трябва ясно да бъдат съзнателно разграничавани три различни сили, чието смесване винаги ще води до един или друг вид деформация.

1. Силите на икономическия живот: Братството може и трябва да се осъществява единствено тук, в областта на икономиката.
2. Силите на духовния живот: Свободата може и трябва да се осъществява единствено тук, в областта на духовния живот.
3. Силите на правовия живот: Равенството може и трябва да се осъществява единствено тук, в областта на правовия живот.

Виж още Рудолф Щайнер "Теософия", гл. IV "Тялото, Душата и Духът", където цялостният човек е разгледан като съвкупност от:

1. Физическо тяло
2. Етерно тяло, или Жизнено тяло
3. Астрално, или Сетивно тяло
4. Аз
5. Дух-Себе (преобразеното от Азът астрално тяло)
6. Дух-Живот (преобразеното от Азът етерно тяло)
7. Човек-Дух (преобразеното от Азът физическо тяло)

\*7 „Годишният цикъл като дихателен процес на Земята и четирите годишни празници“ 9. лекции в Дорнах и Виена, 1923 (Събр. Съч. №223).

\*8 Над човека се издигат Йерахиите на Ангели, Ангели, Архаи и т.н. Всички те са по-съвършени от човека. Но има и такива свръхсетивни Същества, които не разполагат с физическо тяло и са по-низша еволюционна степен от тази на човека. Те живеят в елементарния, или „етерен“ свят, който за нашата планета има същото значение, каквото има

нашето етерно тяло за нашето физическо тяло. Рудолф Щайнер нарича тези Същества „елементарни Духове“, или „природни Духове“, макар че подобни имена са „крайно неподходящи“. Елементарните Духове нямат свой Аз и са лишени от морална отговорност. Те действуват по-скоро автоматично, най-вече в четирите елемента на Земята. Гномите в елемента „земя“, Уиндините в елемента „вода“, Силфите в елемента „въздух“ и Саламандрите в елемента „огън“.

Народните легенди имат предвид същите тези Същества, когато говорят за „джуджета“, „коболди“, „феи“, „елфи“ и т.н. В древните епохи на инстинктивното ясновидство хората непосредствено са възприемали тези Същества в природните царства.

\*9. 24 Юни, Еньовден

\*10. Събр. Съч, №18

\*11. Гьотеанумът е съвременен мистериен център, изграден по проект на Рудолф Щайнер в Дорнах, Швейцария, южно от Базел. Името „Гьотеанум“ идва не само от преклонението на Щайнер към Гьоте, чието творчество е обект на първите му научни разработки, но и поради обстоятелството, че Щайнеровият светоглед е органически свързан с Гьотевия път на познание.

Според първоначалния замисъл на някои от изтъкнатите членове на Антропософското Общество, Гьотеанумът е трябвало да бъде построен в Мюнхен. По-късно решението се променя и на 20 Септември 1913 след като зъболекарят Емил Гросхайнц дарява на Антропософското Общество голям парцел земя край Дорнах Щайнер поставя основния камък на строежа, който в основната си част е изграден от дърво.

През нощта на 31 Декември 1922 Гьотеанумът изгаря до основи.

През Март 1924 в продължение на три дни Р.Щайнер подготвя пластилинов модел на Втория Гьотеанум в мащаб 1:100. Тържественото откриване става през 1928. Сградата е построена изцяло от бетон, който за времето си е почти непознат строителен материал. Органично-пластичните форми както на Първия, така и на Втория Гьотеанум не са израз на архитектурно въображение, а са непосредствено извлечени от свръхсетивния свят, също както и самото антропософско познание. Оттогава Гьотеанумът е седалище на Единното Антропософско Общество и Свободния Университет за Духовна наука.

\*12. В своята „Тайна Наука“(Събр.Съч. № 13) Рудолф Щайнер обозначава висшите Йерархии, към които принадлежат Ангелите, по следния начин: (вдясно са имената им според езотеричното християнство)

1. Серифими Духове на Любовта
2. Херувими Духове на Хармонията
3. Престоли Духове на Волята
4. Господства (Кириотетес) Духове на Мъдростта

5. Сили (Динамис) Духове на Движението
6. Власти (Ексузиан, евр.: Елохими) Духове на формата.
7. Архаи Духове на Личността.
8. Архангели Духове на Огъня.
9. Ангели Духове на Здравача, (Синове на Живота).

Рудолф Щайнер често говори за тези Същества, като ги групира в:

Първа Йерархия: Серафими, Херувими, Престоли.

Втора Йерархия: Господства, Сили, Власти.

Трета Йерархия: Архаи, Архангели, Ангели

Йерархията на Архангелите включва

1. Орифиил с период на действие от:200г. пр.Хр. до 150 сл. Хр.
2. Анаил 150 до 500
3. Захараил 500 до 850
4. Рафаил 850 до 1190
5. Самаил 1190 до 1510
6. Гавраил 1510 до 1879
7. Михаил 1879 до 2300

\*13 „Същността на цветовете" 13. лекции в различни градове, 1914-1924, Събр. Съч. №291

\*14 За да бъдат разбрани процесите от Лемурийската епохи, се налага да припомним някои от основните духовно-научни разкрития на Р. Щайнер, описани главно в „Хрониката на Акаша" (Събр. Съч. №11) и „Въведение в Тайната наука" (Събр. Съч. №13). От Полярната епоха насам, развитието на Земята представлява един непрекъснат процес на съгъстяване. Самата Полярна епоха Рудолф Щайнер описва така: „Земята представлява едно огромно кълбо, което е съставено от безброй малки етерни кълба етерните човеци -, което е обгърнато от една астрална обвивка, също както днешната Земя е обгърната от своята атмосфера. В тази астрална обвивка (атмосфера) живеят астралните човеци и там те упражняват определени въздействия върху своите етерни отпечатьци. Астралните човешки души създават в етерните отпечатьци съответни органи, пробуждайки в тях един етерен живот. В рамките на цялата Земя нямаше друга разновидност на материята освен финия жизнен етер."

През Хиперборейската епоха част от етера се съгъстява във въздух, а част от този въздух по-късно се съгъстява във вода. На този етап от своята еволюция, човекът е съставен от различни видове етер; физическите субстанции все още не съществуват. Определени животни и растения (далечни предшественици на сегашните) също имат своето място в живота на Земята.

За да не допусне прекалено „втвърдяване" в Земните условия, по-фините етерни сили и Същества, близки до „светлинния етер", се отделят от Земята и образуват ново небесно тяло, Слънцето, около което продължава да кръжи Земята (все още свързана със сегашната Луна).

Отделянето на Слънцето (и на свързаните с него Духовни Същества) радикално променя жизнените условия на Земята. Светлинните сили, GA\_276 Изкуството и неговата мисия // Copyright издателство Даскалов 107

действащи до този момент на Земята, стават „външни“. До този момент човек разполага главно със слуховото и осезателното сетиво.

След отделянето на Слънцето, Земята продължава да се сгъстява. Част от водните маси се сгъстява в твърда материя, а част от етера се кондензира в топлина. Така се създават условия за съществуването на четирите царства: човешкото, животинското, растителното и минералното. На този етап от своята еволюция, като най-висше творение, човекът представлява един вид „огнен облак“.

През следващата, Лемурийска епоха, настъпва друго грандиозно космическо събитие: Отделянето на Луната от Земята. „Грубите“ вещества или Същества напускат Земята, за да не пречат на човешката еволюция. Земните условия отново се променят радикално. Ако по-рано човекът се е придвижвал по Земята с „плавателни движения“, близки до тези на рибите, сега той „стъпва здраво“ на земната твърд и заема „изправено положение“. Друга последица от отделянето на Луната е възникването на половете. Човешките Азове чийто носител става топлата червена кръв все по-здраво се свързват с човешките физически тела, предизвиквайки по-късно характерните за човека изправено положение, говор и мислене. Историята на човешкия род, каквато я знаем от Библията, започва именно от Лемурийската епоха, когато вече са налице и условията за първите човешки инкарнации.

Следващата схема онагледява по-нататъшната еволюция на човечеството и връзката между зодиакалните знаци и съответните (минали и предстоящи) културни епохи.

Управляващ зодиакален знак	Навлизане в културната епоха	Култура
Старият Сатурн Старото Слънце Старата Луна Земя:		
1. Полярна епоха	Отзвук от Сатурновата епоха	
2. Хиперборейска епоха	Отзвук от Слънчевата епоха	Отделяне на Слънцето
3. Лемурийска епоха	Отзвук от Лунната епоха	Отделяне на Луната
4. Атлантска епоха	Същинска Земна епоха Седемте Атлантска кул турни епохи	
Водолей	22347	Рмоахали
Козирог	20187	Главатли
Стрелец	18027	Толтеки
Скорпион.	15867	Турани
Везни	13707	Семити

Дева 11547 Акадийци  
Лъв 9387 Монголи

#### 5. Следатлантска епоха

##### Седемте следатлантски културни епохи

Рак 7227 Индийска културна епоха  
Близнаци 5067 Персийска културна епоха  
Телец 2907 Вавилоно-египетска културна епоха  
Овен 747 пр.Хр. Гръцко-римска културна епоха  
Риби 1414 сл.Хр. Германска културна епоха  
Водолей 3574 Славянска културна епоха  
Козирог 5734 Калифорнийска културна епоха

Повторно Присъединява  
не на Луната

\*15. Лекция от 22 Септември 1922, включена в „Основните импулси на мировата еволюция“, 8 лекции в Дорнах, 1922 (Събр. Съч. №216).

\*16. Виж Бел. 11

\*17. Немислимо е, ако човек започне своите сериозни занимания с антропософията, да не си зададе въпроса: Какво представлява ясновидството: Под това понятие Рудолф Щайнер разбира способностите да се въз приема духовния свят под формата на образи. През древните културни епохи, още преди понятиятното мислене и опиращото се на него днешно съзнание, сумрачното или смътно ясновидство е представлявало природно качество, присъщо на всички хора. Дори и днес в изолирани случаи то може да се наблюдава в примитивни племена и народи, а в отделни случаи като атавизъм и сред отделни представители на европейския свят. Това естествено, или природно ясновидство се осъществява в областта на имагинативните възприятия и не трябва да се смесва със съответстващата им степен на Посвещение. Наред с имагинативното познание, съвременното Посвещение изисква да бъдат развити и следващите две степени на свръхсетивното познание: инспиративното и интуитивното познание.

В предхристиянските епохи, често пъти ясновидството е съществувало отделно от Посвещението. С други думи, даден човек би могъл да е ясновидец, но не и Посветен; от друга страна Посветеният, за да прониква в духовния свят не винаги е бил длъжен да притежава ясновидството. Днес тази природна дарба, която съвсем закономерно е угаснала в хода на еволюцията, трябва да бъде отново извоювана чрез определени упражнения, протичащи при ясно и будно съзнание. Ясновидство и Посвещение отново се приближават едно към друго, но на качествено ново равнище от човешката еволюция.

От „биологична“ гледна точка, ясновидството е свързано със световно-историческата тенденция на човешкото етерно тяло да се „разширява“; то вече не се покрива с очертаванията на физическото тяло. Ето защо, все

повече хора ще имат опитности „вън“ от своето физическо тяло. Този прост факт е в основата на опасно и епидемично нарастващите „екстрасензорни“ феномени, които днес биват обяснявани по съвсем произволен, високомерен и дилетантски начин. Тяхното истинско обяснение може да бъде обект единствено на свръхсетивното познание.

На старото, смътно ясновидство, Рудолф Щайнер противопоставя съвременни методи за окултно обучение, при което човек може да постигне т.н. „екзактно ясновидство“ или „изследователско ясновидство“. То позволява на ученика да има възприятия в духовните светове при ясно и будно съзнание, а не в „транса“, характерен за старото Посвещение.

\*18 Адалберт Щифтер, поет, 1806-1868

\*19 schön = красив, Schein = блясък

\*20 Евритмия практически нов вид изкуство, чиито принципи Рудолф Щайнер извлича по свръхестествен път от Гьотевото учение за метаморфозата. Лекциите на Р. Щайнер върху евритмията обхващат Събр. Съч. №277-№279.

\*21 Четири мистерийни драми (Събр. Съч. №14)

I. Портата на посвещението

II. Изпитанието на душата

III. Пазачът на прага

IV. Пробуждането на душите

Написани са между 1910 и 1913; представляват сценично изобразяване на „съдбовни сблъсъци“ и „душевени конфликти“ в живота на конкретни личности. Премиерите им са осъществени в Мюнхен под ръководството на самия Рудолф Щайнер. Днес те са включени като редовни представления в Гьотеанума, Дорнах.

Нередактираният им български превод, дело на Димо Р. Даскалов, е на разположение в библиотеките на Антропософските Дружества.

\*22 Познанието за превъплъщението (реинкарнацията) и съдбата (Кармата) на човека спада към най-съществената част на антропософския мироглед. Приемането на идеята за реинкарнацията и Кармата хвърля свършено нова светлина върху основните проблеми на човешкото съществуване: Смисълът на живота, щастието и нещастиято, семейството, професията, мотивите на нашите действия и т.н. Според Рудолф Щайнер занапред реинкарнацията и Кармата няма да са само лично убеждение на отделни хора, а „строго необходими представи“, без които истинският напредък на естествените науки ще бъде невъзможен.

„Животът на човека между раждането и смъртта зависи от три фактора. Те лежат отвъд границите на живота и смъртта. Тялото се подчинява на закона за наследствеността; душата се подчинява на съдбата, ко ято човек изгражда сам. Тази съдба, изградена от самия човек, може да се назове със старото име, негова Карма. А Духът се подчинява на закона за

прераждането... С помощта на чистата логика, всяко мислене, което разглежда явленията на живота и не се страхува от своите крайни изводи, може да стигне до идеята за прераждането и Кармата. Ако е вярно, че миналите съществувания се простират пред отвореното „духовно око“ на ясновидеца под формата на изживявания, не по-малко вярно е, че истинността на тази идея е достъпна и за разума“ „Теософия“ (Събр. Съч. № 9)

Според свръхсетивните изследвания на Рудолф Щайнер, ритъмът на преражданията или реинкарнациите, наред с много други фактори, зависи и от някои чисто исторически закономерности. В рамките на приблизително 26000 години т.н. „пролетна точка“ на равноденствието се придвижва по протежение на целия Зодиак, така че средно на 2160 години тя преминава през един зодиакален знак. През този период условията на Земята се променят радикално, така че човешкият Аз се инкарнира в съвършено нова среда, за да постигне съвършено нови опитности. И понеже мъжът и жената възприемат и изживяват света по коренно различен начин, по правило една човешка индивидуалност се инкарнира през този 2160-годишен период два пъти веднъж като мъж и веднъж като жена.

Разбира се, интервалите между отделните прераждания се определят от еволюционното равнище на Аза, както и от силите, които човекът пренася в духовния свят след смъртта на своето физическо тяло. В дълбоко езотеричните си лекции върху Кармата, изнесени през 1924, Събр. Съч. № 235-№ 240) Рудолф Щайнер проследява с изумителна конкретност на описанието последователните „реинкарнационни вериги“ на забележителни исторически личности като Аристотел, Сократ, Александър Велики, Тацит, Нерон, Плиний, Овидий, Рафаел, Бейкън, Волтер, Хамерлинг, Емерсон, Стринтберг, Новалис, Гьоте, Маркс, Енгелс, Ницше и други.

В библиотеките на Антропософските Дружества се съхраняват и са на разположение нередактираните български преводи на поредицата Езотерични изследвания на кармическите връзки, която включва:

I том Формиране на космическите сили 12 лекции в Дорнах, 16.02 23.03.1924 ( Събр. Съч. № 235)

II том Кармическите връзки в хода на общочовешкото развитие -17 лекции в Дорнах, 06.04 26.06.1924 ( Събр. Съч. № 236)

III том Кармическите връзки на Антропософското Движение 11 лекции в Дорнах, 01.07. 08.08. 1924 (Събр. Съч. № 237).

IV том Съвременният духовен живот и Антропософското Движение 10 лекции 05.09. 28.09. 1924 (Събр. Съч. № 238).

V том Езотерично изследване на кармическо-космическите връзки -16 лекции в Прага, Париж, Бреслау, 29.03. 15.06.1924 (Събр. Съч.№239).

VI том Кармата на Антропософското Общество 15 лекции в Арнхайм, Лондон, Берн, Цюрих, Щутгарт 25.01. 27.08. 1924 (Събр. Съч. № 240).