

Тайны эзотерического Христианства в изобразительном искусстве

к Когда Рудольф Штайнер раскрывает перед нами великие тайны Мистерии вочеловечения Бога, тайны становления мира и человека в лоне существ божественных Иерархий, то, вероятно, у многих из нас возникает вопрос: неужели до явления в мире Антропософии только в узких кругах посвящённых знали в прошлых столетиях об этих тайнах, и никто не попытался хоть как-то намекнуть на них более широкому кругу людей, которым не чужда эзотерика?

В форме прямого знания о них на плане внешней, экзотерической культуры таких сообщений не имеется. Ведь даже ещё в XIX веке люди были не готовы такое знание выносить. Им не хватало силы индивидуального Я. В наше время, по меньшей мере в последние 100 лет, несмотря на засилье материализма, духовный упадок, произошло обусловленное ходом и законами эволюции значительное возрастание, усиление индивидуального человеческого самосознания. Поэтому Рудольф Штайнер и заговорил об этих тайнах открыто.

Ну а в прошлом существовал определённый способ всё-таки давать широким массам такого рода знание. Это делали в форме мифов, сказок, а также в художественных образах других видов искусства начиная от архитектуры и кончая живописью. Так, например, в отдельных произведения живописи и даже скульптуры было в прошлые века рассказано о тайне существования двух мальчиков Иисусов, один из которых родился в царской, Соломоновой, линии, а другой – в жреческой, Натановой.

Антропософы разыскали целый ряд таких произведений. Наиболее известным из них в антропософской среде является картина Амброджио Боргоньоне (1453 – 1523), которая называется «Двенадцатилетний Иисус, проповедующий в храме». Она находится в Музее романской церкви Амвросия в Милане.



На картине изображена сцена из Евангелия от Луки, в которой повествуется о том, что родители Иисуса, возвращаясь домой с праздника в Иерусалиме, потеряли по дороге своего сына и, вернувшись в Иерусалим, «нашли Его в храме, сидящего посреди учителей, слушающего их и спрашивающего их; все слушавшие Его дивились разуму и ответам Его». (Лк.2;46-47)

Художник всеми доступными ему средствами: цветом, светотенью, композицией, – старается подчеркнуть, что на картине изображены два необыкновенно тесно взаимосвязанных между собой мальчика. Тот, которого мы видим в центре картины, – это, несомненно, Иисус из Назарета. Уже благодаря своему месту в композиции он в первую очередь привлекает к себе внимание зрителя. Но своим взглядом он переводит взгляд зрителя с себя на фигуру другого мальчика, стоящего слева на переднем плане картины. Его никак не возможно обойти вниманием. Он загадочен. И потому, естественно, возникает вопрос: кто это? Это Иисус Соломоновой линии, в котором, как мы знаем, было воплощено Я великого посвящённого 2-й, персидской, культурной эпохи Заратустры. Оно в 12-тилетнем возрасте перешло на Иисуса натановской линии и вызвало в нём не свойственную подростку вспышку мудрости, которую и переживают присутствующие в храме. Мальчик Соломоновой линии, после того как его покинуло Я, вскоре умер. И это-то и пытается показать художник с помощью жестов рук мальчика и рук его матери – другой Марии. Она помещена в тень, и тень ложится и на фигуру мальчика за исключением его лица, выражение которого необыкновенно важно. Оно говорит о том, что этот мальчик уходит, и уходит не просто из храма, а уходит из жизни. Он переживает, что из него ушло что-то очень важное, решающее. Об этом говорит жест приложенной к груди руки. Другая его рука безвольно опущена вниз. В противоположность этому, жесты рук первого мальчика уверенные, и они указывают вперёд и вверх, в будущее; у второго они от настоящего указывают в прошлое.

Этот сюжет картины Боргоньоне был в эпоху Ренессанса даже как бы своего рода канон. Он встречается у ряда художников и даже в иконописи. Однако имеются и другие сюжеты на эту же тему. Примером тут может служить картина Россо Фиорентино (1494 – 1540) «Святое семейство» (1520), находящаяся в Музее искусств Лос Анжелеса. Картина просто потрясает своей оккультной

откровенностью и напряжённым драматизмом. И остаётся только удивляться, почему до сих пор она не стала большим загадочным вопросом в среде искусствоведения, да и теологии тоже.



Мы видим на картине очень струю женщину с необыкновенно добрым лицом. Левую руку она простёрла к Богоматери, указывая на область её сердца. Это евангельское: «...и Тебе Самой оружие пройдёт душу, – да откроются промышления многих сердец». (Лк. 2;35) Правой рукой женщина опирается на книгу. На коленях у нее лежит покрывало зелёного цвета – это завеса, которую она сдёрнула с тайны. Женщина эта есть сама древняя мудрость, в лоне которой готовился Новый Завет. Женщина возвещает Богоматери о глубоком трагизме её судьбы. Слева внизу изображён умирающий или уже умерший мальчик. Это Иисус Соломоновой линии. Два Ангела вверху – это Ангелы-Хранители обоих мальчиков. Один из них с прощальным жестом смотрит на умершего мальчика. Трагизма в лице этого Ангела нет, ибо миссия соломоновского мальчика исполнена. Но трагично, необыкновенно глубоко взволновано лицо Ангела натановского Иисуса. Тут, поистине, мы имеем мировую Драму-Мистерию, которая ложится на плечи Иисуса из Назарета. Это чувствует и сам ребёнок на руках у Богоматери. Возрастные различия обоих мальчиков тут не имеют значения. Художник старается показать их историю в развитии, ибо одномоментно она просто невыразима. Вообще замысел картины фантастически сложен и должен был бы считаться неисполнимым, если бы не глубокое отношение к оккультному самого художника. Ему удалось показать на картине больше, чем непосредственно видит физический глаз. Так, например, если мы смотрим на картину в первый раз, то в воспоминании остаётся переживание существования в ней занавеса. И это не просто физический занавес, а завеса, отделяющая чувственное от сверхчувственного. Как именно она проходит, пространственно, естественно, не указать, но мы её чувствуем, и чувство это может возрастать. Тайнственно изображена и Мария. Какая она из двух? Да они обе в этом её облике. Но это опять-таки легче пережить в воспоминании картины.

Таковы некоторые образы живописного раскрытия тайны вочеловечения Бога. Но нас волнуют и интересуют и другие тайны. В первую очередь – та совершенно универсальная тайна, которую Рудольф Штайнер сделал для нас не только познаваемой, но и видимой в скульптурной группе «Представитель Человечества». Тут нам открывается, что наравне с Божественным Троицизмом Отца, Сына и Св.Духа в эволюции действует и является в ней вездесущим и всеопределяющим, является в ней её основным законом (Божественная Троица стоит также и выше развития и его законов) то положение Христа, в котором по обеим сторонам от Него стоят Люцифер и Ариман. Такая вот неведомая до прихода Антропософии троичность. И мы и тут спрашиваем себя: неужели нет никаких следов того, что кто-то знал о ней в прошлые столетия? (Мы сознательно не говорим о глубокой древности, когда люди обладали ясновидением и об этом знали.)

По меньшей мере один пример, свидетельствующий о том, что кто-то об этом знал, нам довелось обнаружить. Это картина Раффаэлино дель Гарбо (1466 – 1524) «Воскресение Христово» (1510), находящаяся во Флорентийской Академии.

Стоит лишь немного вжиться в эту картину, и станет несомненным, что два бодрствующих облика, находящиеся справа и слева от Христа, – не человеческого рода. Это Ариман и Люцифер. В облике Аримана даже проглядывает та заострённость черт и позы, какую мы находим и на его изображениях, сделанных Рудольфом Штайнером. А это означает, что художник переживал сюжет своей картины сверхчувственно. Ариман изображён на фоне безжизненных скал, безжизненность которых подчёркнута ещё и иссохшими деревьями, одно из которых уже переломилось.

Люцифер, напротив, пластичен, динамичен. Он изображён в духе образов восточных сказаний, преданий, сказок. И это соответствует представлениям о нём в Средние века и позже. На голове у него

чалма. Он явно не римский солдат. И таких персонажей внешне не было на Голгофе. Позади него высятся развалины античного или ренессансного строения, т.е. элементы искусства, инспиратором которого он является. Ну а развалины как таковые – это всегда прошлое. А Люцифер всегда тянет человека в прошлое. Повосточному живописны его одеяния.



Человеческий план дан на картине спящими фигурами и фигурой, придавленной отброшенной от гробницы плитой. Это спит трёхчленная душа человека. На спине, вытянувшись во всю длину, глубоко, полуобморочно спит душа ощущающая. За нею очень удобно «устроилась» на ночлег душа рассудочная. Она спит

спокойно, ровно, и что-то даже филистерское застыло на её спящем лице. Это лицо как бы говорит: а почему бы и не вздремнуть? Даже в таком месте! Тяжело, прикорнув на руку и в полусне сознавая свою вину, присутствует в Мистерии душа сознательная. А плитой, плитой материализма, придавлено человеческое повседневное «я», каким оно зародилось ещё в пору латинской культуры. Лицо этой фигуры искажено болью и злобой.

Вдали видны маленькие фигуры двух всадников. Это, вероятно, всё то же «я», которое не выносит таких сверхчувственных переживаний и вообще ничего сверхчувственного и в панике бежит от него.



бга