

RUDOLF STEINER

Kunst und Kunsterkenntnis

Grundlagen  
einer neuen Ästhetik

Ein Autoreferat 1888,  
vier Aufsätze 1890 und 1898  
und acht Vorträge zwischen 1909 und 1921

GA 271

1985  
RUDOLF STEINER VERLAG  
DORNACH / SCHWEIZ

РУДОЛЬФ ШТЕЙНЕР

# Искусство и познание искусства

## ОСНОВЫ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ

Автореферат 1888  
Четыре статьи 1890 и 1898  
и восемь лекций,  
прочитанным между 1909 и 1921 годами

**GA 271**



[bdn-steiner.ru](http://bdn-steiner.ru)

Перевод: Гончаров Виктор  
Вена, 2023 год

1985  
ИЗДАТЕЛЬСТВО РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА  
ДОРНАХ, ШВЕЙЦАРИЯ

## СОДЕРЖАНИЕ

### I

Из записной книжки, около 1888 года

Гёте как отец новой эстетики

*Вена, 9 ноября 1888 года (автореферат)*

О комическом и его связи с искусством и жизнью

*Статья из наследия Рудольфа Штайнера, около 1890/91*

Прекрасное и искусство

*Статья 1898 года*

Граф Лев Толстой. Что такое искусство?

*Статья 1898 года*

О правде и правдоподобию произведения искусства

*Статья 1898 года*

### II

Существо искусств

*Берлин, 28 октября 1909 года*

Чувственно-сверхчувственное в своём осуществлении через искусство

*Мюнхен, ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ, 15 февраля 1918 года*

*Мюнхен, ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ, 17 февраля 1918 года*

Источники художественной фантазии и источники сверхчувственного познания

*Мюнхен, ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ, 5 мая 1918 года*

*Мюнхен, ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ, 6 мая 1918 года*

Чувственно-сверхчувственное. Духовное познание и художественное творчество

*Вена, 1 июня 1918 года*

Сверхчувственное происхождение художественного

*Дорнах, 12 сентября 1920 года*

Психология искусств

*Дорнах, 9 апреля 1921 года*

# I

## *Из записной книжки, около 1888 года*

Всякое мышление ищет дух в природе; для науки мир действительного есть вещь, на которой она не может остановиться, это проходной пункт, через который она должна пройти дальше к сущности вещи, которую можно ухватить только как идею. Только когда человеческий дух выходит за пределы этой действительности, разбивает оболочку и проникает в сердцевину, ему открывается то, что в самом внутреннем удерживает этот мир вместе. Мы никогда не сможем найти удовлетворения в отдельных природных явлениях, - только в законе, никогда в индивидуальном, - только в общем. Внутри себя человек строит мир, соответствующий его духовным потребностям, обладающий той гармонией, которую требует его дух, обладающий той строгой логикой, к которой он стремится. Никогда внешняя природа, как она представляется нам непосредственно, не в состоянии выполнить это за нас. Только глубоко проникающий взгляд солнечноподобного глаза видит духовное солнце, которое живёт и действует за явлениями. Непосредственная видимость представляется нам обезбоженной. Поэтому времена с преобладающим теологизирующим направлением никогда не могли основать какую-либо эстетику.

Эстетика может быть детищем лишь тех времен, где человек видит в заботе об искусстве высокую задачу, где искусство становится для него высокой дочерью неба, которая должна передать божественное послание. Если в каждом отдельном явлении природы уже явлено божественное действие во всей своей интенсивности, то какая задача может быть у искусства? Божественное должно было бы в своей высшей форме быть познано как идея, чтобы также и явлению отдельного указать своё правильное место в системе нашего мировоззрения. Интуитивный дух хоть и видит общее в особенном, идею в индивидууме, но только потому, что, в то время как его взор всецело остается в реальном, он видит в нём больше, чем способны простые чувства. При отдельном явлении в нём восходит идея, поскольку он не останавливается на индивидуальном как таковом.

Художник преобразует индивидуальное, он придаёт ему характер общего; он делает из чего-то просто случайного необходимое, из чего-то земного - божественное. Задачей художника является не придание идее чувственного облика, нет, но действительное позволить явиться в идеальном свете. Не брать у действительности «что», а «как» - вот собственность формирующей силы гения, вот что важно.

Когда индивидуальное кажется вырванным из структуры мирового целого и может теперь развить свою свободную идеальность, оно представляется нам существенно иным, чем в реальности, и хотя оно представляется нам в своей истине, эта истина всё же перед закономерностью природы является иллюзией. Необходимое в природе становится этическим в драме, так как деятельность человечества должна быть названа не этической, а исторической. Прекрасное - это не микрокосмос, и как таковой он тоже не был бы прекрасным. Поскольку прекрасное лежит у индивидуального, как раз, в превосходстве самого себя в отношении свойств и размеров. Мы воспринимаем это как совершенство, которое не может возвысить нас во вселенной, поскольку там это просто само собой разумеющееся.

**Гёте как отец новой эстетики**  
*Вена, 9 ноября 1888 года (автореферат)*

*Предварительные замечания ко второму изданию*

Эта лекция, которая теперь появляется во втором издании, была прочитана более, чем двадцать лет назад в венском Обществе Гёте. В связи с этим новым изданием одного из моих более ранних текстов можно, пожалуй, сказать следующее. Случалось так, что в течение моей писательской биографии люди обнаруживали изменения в моих взглядах. Где есть право на это, когда мой текст, которому более двадцати лет, может сегодня появиться так, что нет необходимости менять ни одной фразы? И если бы кто-то захотел найти изменения в моих идеях, особенно в моей духовно-научной - антропософской - деятельности, то ему можно возразить то, что при перечитывании сейчас этой лекции, идеи, в ней развёрнутые, кажутся мне здоровым основанием антропософии. Да, мне даже кажется, что, как раз, антропософский способ представления призван понять эти идеи. При другом идейном направлении, самое важное, что было сказано, вряд ли можно действительно принять в сознание. То, что стояло за моим идейным миром двадцать лет назад, с тех пор было разработано мной в самых разных направлениях; это имеющийся факт, а не изменение мировоззрения.

Несколько примечаний, добавленных в конце только для ясности, вполне могли быть написаны и двадцать лет назад. Теперь можно было бы поставить вопрос о том, применимо ли ещё сказанное в этой лекции в отношении эстетики и сегодня. Поскольку за последние два десятилетия в этой области всё же сделано немало. Тут мне кажется, что сегодня это даже более актуально, чем двадцать лет назад. Относительно развития эстетики позволено осмелиться высказать гротескное предложение: мысли этой лекции стали ещё вернее с тех пор, как они впервые появились, хотя они и ничуть не изменились.

Базель, 15 сентября 1909 года

\* \* \*

Количество сочинений и текстов, появляющихся в наше время с задачей определения отношения Гёте к самым разным отраслям современной науки и вообще современной духовной жизни, впечатляет. Простое перечисление названий, вероятно, заполнило бы внушительный томик. Причина этого лежит в том, что мы всё больше и больше осознаём, что в Гёте мы сталкиваемся с культурным фактором, с которым необходимо столкнуться всем, кто хочет участвовать в современной духовной жизни. В данном случае пройти мимо означало бы отречься от основы нашей культуры, метаться в глубинах, не имея воли подняться к высотам, откуда исходит весь свет нашего образования. Только тот, кто способен в каком-либо пункте примкнуть к Гёте и его времени, может прийти к ясности относительно того, каким путём должна идти наша культура, чтобы осознать цели, которые должны изменить современное человечество; тот, кто не найдёт этой связи с величайшим духом

нового времени, будет просто влекомым за собой своими собратьями и следовать за ними как слепой. Всё вещи явятся нам в новых отношениях, если мы будем рассматривать их взглядом, отточенным рядом с этим культурным источником.

Однако, насколько отратно стремление современников каким-то образом примкнуть к Гёте, настолько безрадостным является то, как это происходит. Слишком часто не хватает столь необходимой здесь беспристрастности, которая сначала погружается во всю глубину гения Гёте, прежде чем сесть на критический стул. Во многих отношениях Гёте считается устаревшим только потому, что не понимают его полного значения. Людям кажется, что они далеко превзошли Гёте, тогда как правильное чаще всего состояло бы в том, чтобы применить его всеобъемлющие принципы, его великолепный способ рассмотрения вещей к нашим теперь уже более совершенным научным инструментам и фактам. Для Гёте никогда не было важным то, согласуется ли результат его исследования с результатами сегодняшней науки, а важно лишь то, как он касается данной вещи. Результаты несут на себе печать своего времени, то есть, они доходят до того предела, до которого достигают научные приёмы и опыт своего времени; но его способ мышления, его способ постановки проблем, - это непреходящее достижение, в отношении которого было бы наибольшей несправедливостью, если бы на него смотрели сверху вниз. Но особенность нашего века состоит в том, что продуктивная духовная сила гения является почти ничего не значащей. И как могло быть иначе в то время, когда выход за пределы физического опыта осуждался как в науке, так и в искусстве. Все, что нужно для простого чувственного наблюдения, - это здоровые чувства, и гений для этого довольно излишняя вещь.

Но истинное продвижение в науке, как и в искусстве, никогда не достигается посредством такого наблюдения или рабского подражания природе. Проходят тысячи тысяч через какое-то наблюдение, затем приходит кто-то и делает на основании того же наблюдения открытие великого научного закона. Качающуюся церковную лампу, вероятно, видели многие и до Галилея; всё же должна была появиться эта гениальная голова, чтобы найти на её примере для физики такие значительные законы колебательных движений. «Не был бы глаз подобен солнцу, как бы мы могли видеть свет», — восклицает Гёте; этим он хочет сказать, что в глубины природы может заглянуть только тот, у кого есть на то необходимая предрасположенность и продуктивная сила видеть в действительности больше, чем просто внешние факты. Этого видеть не хотят. Огромные достижения, которыми мы обязаны гению Гёте, не надо путать с недостатками, присущими его исследованиям в следствии ограниченного состояния опыта того времени. Сам Гёте дал превосходную картину отношения своих научных результатов к успехам исследований; последние он обозначает как камни, которые он, возможно, продвинул на доске слишком далеко, но по которым нужно узнать замысел игрока. Если приблизить эти слова к сердцу, то для нас в области исследования Гёте вырастает следующая высокая задача: оно должно всюду сводиться к тем тенденциям, которые были у Гёте. То, что он сам приводит в качестве результатов, может служить лишь примером того, как он пытался решить свои великие задачи с ограниченными средствами. Мы должны пытаться решить их в его духе, но с нашими более многочисленными средствами и на основе нашего более богатого опыта. Таким образом, могут быть оплодотворены все направления исследований, которым уделял своё внимание Гёте, и, более того: они будут нести единую печать и быть членами единого целостного мировоззрения. Просто филологическое и критическое исследование, отрицать правомерность которого было бы глупостью, должно быть дополнено с этой стороны. Мы должны овладеть богатством мыслей и идей, лежащих в исследованиях Гёте, и, исходя из них, продолжать работать научным образом. Моей задачей здесь будет показать, в какой мере разработанные принципы применимы к одной из самых молодых и в то же время самых спорных наук - к эстетике. Эстетике, то есть, науке, которая занимается искусством и его творениями, едва исполнилось сто лет. Первым с полным сознанием того, что открывает

новую область науки, в 1750 году выступил Александр Готлиб Баумгартен<sup>1</sup>. На то же время приходится попытки Винкельмана<sup>2</sup> и Лессинга<sup>3</sup> приблизиться к основательным суждениям относительно принципиальных вопросов искусства. Всё, что было предпринято в этой области до этого, нельзя назвать даже самым элементарным приближением к этой науке. Даже великий Аристотель, этот духовный гигант, оказавший столь основополагающее влияние на все отрасли науки, остался совершенно бесплодным для эстетики. Он совершенно исключил из сферы своих рассматриваемых пластические искусства, что показывает, что он вообще не имел понятия об искусстве, и, кроме того, он не знает никакого другого принципа, кроме подражания природе, что опять-таки показывает нам, что он никогда не понимал задачи человеческого духа в отношении его творений искусства.

Тот факт, что наука прекрасного возникла так поздно, не является случайностью. Раньше она была совершенно невозможна просто потому, что для этого отсутствовали условия. Каковы же они? Потребность в искусстве стара, как человечество, потребность понять его задачу могла возникнуть очень поздно. Греческий дух, который, благодаря своей счастливой организации, черпал удовлетворение из непосредственно окружающей нас действительности, создал художественную эпоху, которая означает нечто высшее; но он делал это в первоначальной наивности, без необходимости создавать в искусстве мир, который должен был предлагать удовлетворение, невозможное ни с какой иной стороны. Грек находил в действительности всё, что искал; чего бы ни желало его сердце, чего бы ни жаждал его дух, в изобилии давала природа. С ним никогда не могло произойти так, чтобы в его сердце возникла тоска по чему-то такому, что мы не в состоянии найти в окружающем нас мире. Грек вырос из природы, поэтому все его потребности могли удовлетворяться через неё. В нераздельном единстве со всем его бытием с природой, она творит в нём и знает тогда очень хорошо, что ей позволено ему дать, чтобы в свою очередь иметь возможность это удовлетворить. Таким образом, у этого наивного народа искусство было лишь продолжением жизни и деятельности в природе, было непосредственно выросшим из неё. Она удовлетворяла те же потребности, что и мать, только в более высокой степени. Отсюда и то, что Аристотель не знал более высокого художественного принципа, чем подражание природе. Не надо было достигать ничего кроме природы, поскольку источник всякого удовлетворения был уже в природе. То, что нам должно было казаться пустым и лишённым значения, простое подражание природе, там было вполне достаточным. Мы разучились видеть в простой природе высшее, чего требует наш дух; поэтому простой реализм, который предлагает нам лишённую этого высшего действительность, никогда не сможет нас удовлетворить. Это время должно было прийти. Оно было необходимостью для развивающегося ко всегда более высоким ступеням совершенства человечества. Человек мог оставаться полностью в пределах природы лишь так долго, пока он этого не осознавал. В тот момент, когда он с полной ясностью узнал своё собственное Я, в тот момент, когда он увидел, что внутри него живёт царство по крайней мере равноценное внешнему миру, он должен был освободиться от оков природы.

Теперь он уже не мог полностью отдаться ей, чтобы она включалась в его жизнь и правила вместе с ним, чтобы она создавала его потребности и снова их удовлетворяла. Теперь он должен был противопоставлять себя ей, и этим фактически отделился от нее, он создал в себе новый мир, и из него теперь вытекает его тоска, из него теперь приходят его желания. Могут ли эти желания, созданные теперь вдали от матери-природы, быть также ею удовлетворены, остается, конечно, делом случая. Во всяком случае теперь человека отделяет от действительности явная трещина, и он должен вначале установить ту гармонию, которая

---

<sup>1</sup>Baumgarten, Alexander Gottlieb (Баумгартен, Александр Готлиб), философ; «Aesthetica» (Эстетика), 2 тома, 1750, 1758.

<sup>2</sup>Winckelmann, Johann Joachim, археолог; «Geschichte der Kunst des Altertums» («История древнего искусства»), 1764.

<sup>3</sup>Lessing, Gotthold Ephraim (Лессинг, Готхольд Эфраим), писатель, критик, философ; «Лаокоон: или о границах живописи и поэзии», 1766 г.

раньше существовала в своём естественном совершенстве. А вместе с этим возникают конфликты идеального с действительностью, желаемого с достигнутым, словом, всё то, что ведёт человеческую душу в настоящий духовный лабиринт. Природа предстаёт нам бездушной, лишённой всего того, что наше внутреннее возмущает нас как нечто божественное. Следующим результатом является отвержение всего, чем является природа, бегство от непосредственно действительного. Это, как раз, противоположное культуре древней Греции. Как последняя находила в природе всё, так это мировоззрение вообще не находит в ней ничего. И в этом свете нам должно представлять христианское средневековье. Насколько мало было в состоянии познать сущность искусства гречество, поскольку оно не могло понять его выхода за пределы природы, создания более высокой природы по сравнению с непосредственной, настолько же мало могла христианская наука средневековья прийти к какому-либо познанию искусства, так как искусство, ведь, могло работать только средствами природы, и учёность не могла понять, как в безбожной действительности можно создавать произведения, способные удовлетворить стремящийся к божественному дух. Также и здесь беспомощность науки не прерывала развития искусства. В то время как первая не знала, что об этом надо думать, были созданы прекраснейшие произведения христианского искусства. Философия, плетущаяся в то время за теологией, могла дать искусству место в развитии культуры так же мало, как это мог сделать великий идеалист греков, «божественный Платон». Ведь, Платон объявил пластические искусства и драму просто вредными; о какой-то самостоятельной задаче искусства он имел так мало понятия, что позволял существовать музыке только потому, что та способствует храбрости на войне.

В то время, когда дух и природа были так тесно связаны, наука об искусстве возникнуть не могла, но она не могла возникнуть и тогда, когда они противостояли друг другу как непримиримые противоположности. Для возникновения эстетики необходимо было то время, в котором человек, свободный и независимый от цепей природы, видел дух в его незамутнённой ясности, но в котором уже снова было возможно слияние с природой. На то, что человек поднимается над точкой зрения гречества, есть веская причина. Поскольку в сумме случайностей, из которых состоит мир, в который мы чувствуем себя помещённым, мы больше не можем найти божественное, необходимое. Мы, ведь, не видим вокруг себя ничего, кроме фактов, которые с таким же успехом могли бы быть и другими; мы не видим ничего, кроме единичного, а наш дух стремится к родовому, архетипическому; мы не видим ничего, кроме конечного, преходящего, а наш дух стремится к бесконечному, непреходящему, вечному. Так что, если отчужденный от природы человеческий дух, должен был вернуться к этой природе, то он должен был вернуться к чему-то иному, чем к сумме этих случайностей. И это возвращение означает для Гёте: возвращение к природе, но возвращение с полным богатством развитого духа, с уровнем образования Нового времени.

Видения Гёте не соответствуют принципиальному разделению природы и духа; он хочет видеть только огромное целое, единую цепь развития существ, среди которых человек является одним из членов, пусть даже и самым высшим. «Природа! Мы окружены и объаты ею, - не в силах выйти из неё и не в силах углубиться в неё. Непрошено и без предупреждения она вовлекает нас в круговорот своего танца и несёт нас, пока мы не устанем и не выпадем из её рук». И в книге о Винкельмане: «Когда здоровая природа человека действует как некое целое, когда он чувствует себя в мире частью великого, прекрасного, достойного и ценного целого, когда чувство гармонии доставляет ему чистое, свободное наслаждение: тогда вселенная, если бы она могла воспринять саму себя, достигает своей цели, радуется и восхищается вершиной своего собственного становления и существа». В этом заключается истинно гётевское выхождение далеко за пределы непосредственной природы, ни в малейшей степени не удаляясь от того, что составляет сущность природы. Ему чуждо то, что он находит во многих особенно одаренных людях: «Склонность испытывать некую робость перед действительной жизнью, замыкаться в себе, создавать в себе свой собственный мир и таким образом наилучшее переключать для исполнения внутри». Гёте не бежит от действительности, чтобы создавать себе абстрактный



мысленный мир, не имеющий ничего общего с этой действительностью; нет, он углубляется в неё, чтобы в её вечном изменении, в её становлении и движении найти её неизменные законы, он ставит себя перед собой перед индивидуальным, чтобы увидеть в нём праобраз. Так в его духе возникло пра-растение, пра-животное, которые, ведь, представляют собой ни что иное как идеи животного и растения. Это не пустые общие понятия, принадлежащие к какой-нибудь седой теории, это существенные основания организмов с богатым конкретным содержанием, наполненные жизнью и наглядные. Наглядные, конечно, не внешним образом, а лишь для той высшей способности видения, о которой Гёте говорит в своей статье о «Видящей силе суждения»<sup>4</sup>. Идеи в гётевском смысле также объективны как цвета и формы вещей, но они воспринимаемы только теми, у кого для этого приспособлены возможности понимания, точно так же, как цвета и формы присутствуют здесь только для зрячих, а не для слепых. Если мы не встречаем объективное восприимчивым умом, оно нам не откроется. Без инстинктивной способности воспринимать идеи они всегда остаются для нас закрытым полем. Здесь, глубже, чем кто-либо другой, в черты гения Гёте заглянул Шиллер.

23 августа 1794 года он дал Гёте разъяснение о сущности, лежащей в основе его духа, в следующих словах: «Вы берёте всю природу, чтобы пролить свет на единичное; в совокупности их способов проявления Вы ищете основание для объяснения индивидуального. От простой организации Вы шаг за шагом поднимаетесь к более сложной, чтобы, наконец, генетически из материалов всего здания природы соорудить самое сложное из всех них, человека. Посредством того, что Вы, как бы, воссоздаёте его согласно его природе, Вы пытаетесь проникнуть в его скрытую технику». В этом воссоздании лежит ключ к пониманию мировоззрения Гёте. Если мы действительно хотим подняться к праобразам вещей, к неизменяемому в вечном изменении, тогда мы не должны рассматривать уже ставшее готовым, поскольку оно больше не совсем соответствует идее, которая в нём высказывается, мы должны идти назад к становлению, мы должны прислушиваться к природе в её творении. В этом состоит смысл гётевских слов в статье «Видящая сила суждения»: «Если, посредством веры в Бога, добродетель и бессмертие, мы поднимемся нравственно в более высокий регион и приблизимся к первому существу, то, ведь, то же самое вполне может быть и в интеллектуальном, что, глядя на вечно творящую природу, мы делаем себя достойными для духовного участия в её творениях. И всё же, сначала бессознательно и, исходя из внутреннего побуждения, я неустанно стремился к этой праобразной, типичной вещи». Гётевские праобразы (Urbilder), таким образом, являются не пустыми схемами, а движущими силами, стоящими за явлениями.

Это «высшая природа» в природе, которую хотел покорить Гёте. Отсюда мы видим, что действительность в том виде, в каком она простирается перед нашими чувствами, ни в коем случае не является чем-то таким, на чём может остановиться человек, достигший более высокой ступени культуры. Только когда человеческий дух выходит за пределы этой действительности, разбивает оболочку и проникает в сердцевину, ему открывается то, что на самом деле держит этот мир вместе. Никогда мы не можем найти удовлетворения в отдельных явлениях природы, - только в законах природы, никогда в индивидуальном, - только в общем. У Гёте этот факт проявляется в самой совершенной форме, какую только можно вообразить. Что у него остаётся, так это тот факт, что для современного духа действительность, отдельное индивидуальное не приносит удовлетворения, поскольку мы уже больше не в нём, а приносит удовлетворение только тогда, когда мы выходим за его пределы, находим то, в чём познаём высшее, которое мы почитаем как божественное, к которому мы обращаемся в науке как к идее. В то время как простой опыт не может примирить противоположности, поскольку они, хоть и обладают действительностью, но ещё не обладают идеей, наука не может прийти к этому примирению, потому что у нее есть идея, но уже нет реальности. Между обоими человек нуждается в новом царстве; царстве, в котором уже единичное, а не вначале целое, представляет идею, царство, в котором

---

<sup>4</sup>«Anschauende Urteilskraft», в «Естественно-научных трудах», см. примечание на стр. 15, том 2, стр. 115.

индивидуальное уже выступает так, что ему становится присущим характер общего и необходимого. Но такого мира в действительности не существует, человек должен сначала создать себе такой мир, и этот мир есть мир искусства: необходимое третье царство наряду с царством чувств и разума. И задачу эстетики надо видеть в том, чтобы под этим третьим царством понимать искусство. Божественное, отсутствующее в природных вещах, должно быть заложено в них самим человеком, и в этом заключается высокая задача, которую должен выполнить художник. Он должен, так сказать, принести Царство Божье на эту Землю. В книге о Винкельмане Гёте выражает эту, можно сказать, религиозную миссию искусства в следующих замечательных словах:

«Когда человек ставится на вершину природы, он снова видит себя целостной природой, которая, в свою очередь, должна создать вершину внутри себя. Он поднимается к ней, пронизывая себя всеми совершенствами и добродетелями, призывая к выбору, порядку, гармонии и смыслу, и, наконец, поднимаясь до создания произведения искусства, которое занимает блестящее место среди других его поступков и дел. Однажды созданное, оно предстает миру в своей идеальной действительности, оказывает продолжительное воздействие, производит высочайшее; поскольку, духовно развиваясь из общих сил, оно вбирает в себя всё славное, достойное почтения и любви, и, одушевляя человеческий облик, поднимает человека над самим собой, замыкает круг его жизни и деяний и обожествляет его для настоящего, в котором содержатся прошлое и будущее. Такие чувства охватывали тех, кто созерцал олимпийский Юпитер, как мы можем вывести это из описаний, известий и свидетельств древних. Бог стал человеком, чтобы возвысить человека до бога. Они видели высшее достоинство и воодушевлялись высшей красотой».

Таким образом, искусство было признано имеющим огромное значение для культурного прогресса человечества. И это характерно для могущественного духа немецкого народа, что это осознание пришло к нему первым, характерно, что уже столетие все немецкие философы боролись за то, чтобы найти наиболее достойную научную форму, в которой как в произведении искусства сливались бы воедино духовное и природное, идеальное и реальное. Ведь, задача эстетики - это ни что иное, как постичь сущность этого проникновения и проработать его в тех отдельных формах, в которых оно проявляется в различных областях искусства. Сначала стимулировать описанным нами образом и, тем самым, собственно, привести все основные эстетические вопросы в движение, - это заслуга вышедшей в 1790-ом году «Критики способности суждения» Канта, о которой Гёте отзывался даже с симпатией. Не смотря на всю серьёзность этой работы, содержание которой родственно этой вещи, мы всё же должны сегодня признать, что у нас нет всесторонне удовлетворяющего решения эстетической задачи.

Старый мастер нашей эстетики, острый мыслитель и критик Фридрих Теодор Фишер<sup>5</sup>, до конца своей жизни оставался при высказанном им самим убеждении: «Эстетика находится ещё в самом начале<sup>6</sup>». Этим он признавал, что все старания в этой области, включая и его собственную пятитомную эстетику, являются более или менее заблуждениями. И так оно и есть. Это, - если мне будет позволено высказать свое убеждение, - обусловлено тем, что в этой области остались неучтёнными плодотворные начинания Гёте, поскольку их считали не полностью научными. Если бы это сделали, то просто развили бы идеи Шиллера, возникшие у него в связи с его видением гения Гёте и изложенные им в «Письмах об эстетическом воспитании». Эти письма в основном также считаются эстетиками-систематизаторами недостаточно научными, и тем не менее они принадлежат к самому значительному из того, что вообще создала эстетика. Шиллер исходит из Канта. Этот философ во многих отношениях определил природу прекрасного. Сначала он исследует причину удовольствия,

<sup>5</sup>Vischer, Friedrich Theodor, писатель и философ.

<sup>6</sup>Буквально: «Эстетика, как она теперь изолирует законченный мир, должна лишь держать открытой перспективу этого будущего как для искусства, так и для его науки, как это уже отмечалось, и это однажды станет ее испытанием». См. «Эстетика или наука о прекрасном», Ройтлинген и Лейпциг, 1846 года, введение, стр. 41, последнее предложение.

которое мы получаем от прекрасных произведений искусства. Это ощущение удовольствия он находит совершенно отличным от любого другого. Сравним его с удовольствием, которое мы испытываем, имея дело с предметом, которому мы обязаны чем-то полезным. Это удовольствие совсем другое. Оно тесно связано с жадной бытием этого предмета. Удовольствие от полезного исчезает, когда исчезает само полезное. Иначе обстоит дело с удовольствием, которое мы испытываем по отношению к прекрасному. Это удовольствие не имеет ничего общего с обладанием, с экзистенцией предмета. Согласно этому, оно привязано вовсе не к предмету, а только к представлению о нём. В то время как в случае целесообразного и полезного тут же возникает потребность превратить это представление в реальность, в случае прекрасного мы довольствуемся простым образом. Поэтому Кант называет удовлетворение прекрасным, не подверженным влиянию любого реального интереса, «удовлетворением без интереса». Но было бы совершенно неверно думать, что тем самым практическая исключается из прекрасного; это происходит только с внешней целью. И отсюда вытекает второе объяснение прекрасного: «Это само по себе целесообразно оформленное, но не служащая никакой внешней цели». Когда мы воспринимаем какой-либо другой природный предмет или продукт человеческой техники, тогда приходит наш разум и спрашивает о его пользе и цели. И он не удовлетворен, пока на его вопрос «зачем» не будет дан ответ. В случае с прекрасным это «зачем» лежит в самой вещи, и разуму не надо выходить за её пределы. Здесь теперь в дело вступает Шиллер. И он делает это, вплетая идею свободы в ряд мыслей таким образом, что оказывает высшую честь человеческой природе. Прежде всего, Шиллер противопоставляет два постоянно действующих человеческих инстинкта. Первым является влечение к субстанции, или потребность держать наши чувства открытыми для входящего внешнего мира. Тут в нас проникает богатое содержание, но без того, что мы можем как-то повлиять на его природу. Тут всё происходит с безусловной необходимостью. То, что мы воспринимаем, определяется извне; мы здесь не свободны, подчинены, мы должны просто подчиняться принципам природной необходимости. Второе - это влечение к форме. Это ни что иное, как разум, который вносит порядок и закон в беспорядочный хаос содержания восприятия. Благодаря его работе, система входит в опыт. Но и здесь мы не свободны, находит Шиллер, поскольку в этой своей работе разум подчинен непреложным законам логики. Как в первом случае мы стоим под властью природной необходимости, так здесь мы стоим под властью разумной необходимости. Свобода же ищет убежища перед лицом обеих этих необходимостей. Шиллер указывает здесь на область искусства, подчеркивая аналогию искусства с детской игрой. В чем лежит суть игры? Вещи берутся из реальности и их отношения меняются любым желаемым образом. В этом преобразовании реальности решающим является не закон логической необходимости, как, например, при построении машины, где мы должны строго подчиняться законам разума, а единственно и только субъективная потребность. Играющий приводит вещи в те отношения, которые доставляет ему радость; он не подчиняется никакому принуждению. Он не обращает внимания на природную необходимость, поскольку преодолевает её принуждение тем, что имеющимися в его распоряжении вещами он пользуется всецело по своему усмотрению; но он не чувствует себя зависимым и от необходимости разума, поскольку порядок, который он вносит в вещи, являются его изобретением. Таким образом, играющий впечатывает на действительности свою субъективность, а этой последней, в свою очередь, придаёт объективное значение. Особенное влияние двух этих побуждений прекращается; они сливаются воедино и таким образом становятся свободными: природное есть духовное, духовное есть природное. Поэтому Шиллер, поэт свободы, видит в искусстве только свободную игру человека на более высокой ступени и восторженно восклицает: «Человек является в полном смысле человеком лишь там, где он играет. . . и там, где он является в полном смысле этого слова человеком, он только играет». Побуждение, лежащее в основе искусства, Шиллер называет побуждением к игре. Это побуждение производит в художнике произведения, которые уже в своем чувственном бытии удовлетворяют наш разум и разумное содержание которых в то же время присутствует как чувственное бытие. И существо

человека действует на этой ступени так, что его природа в то же время духовна и его дух в то же время действует природным образом. Природа возвышается до духа, дух погружается в природу. Первое тем самым возвышается, второе опускается со своей невидимой высоты в видимый мир. Произведения, которые при этом возникают, конечно, не вполне соответствуют природе, поскольку в действительности дух и природа нигде не покрывают друг друга; поэтому, когда мы сравниваем произведения искусства с произведениями природы, они кажутся нам простой видимостью. Но они должны быть видимостью, иначе они не были бы настоящими произведениями искусства. С понятием видимости (*des Scheines*) в этом отношении Шиллер является тут как эстетик единственным, непревзойдённым, недостижимым. Тут надо было бы продолжать, и продолжать, прежде всего, в отношении лишь одностороннего решения проблемы прекрасного, опираясь на рассмотрение искусства Гёте. Вместо этого Шеллинг<sup>7</sup> выступает с полностью ошибочным базисным взглядом и вводит ошибку, от которой немецкая эстетика так и не смогла избавиться. Как и вся современная философия, Шеллинг тоже находит задачу высшего человеческого стремления в постижении вечных пробразов вещей. Дух выходит за пределы действительного мира и поднимается к высотам, где восседает божественное. Там ему открывается вся истина и красота. Согласно Шеллингу, настоящие красоты, таким образом, может увидеть только тот, кто поднимется к высшей истине, поскольку, ведь, все они - лишь одно и то же. Ведь, всякая чувственная красота есть лишь слабое отражение той бесконечной красоты, которую мы никогда не сможем воспринять чувствами. Мы видим, к чему это сводится: произведение искусства прекрасно не само по себе и не из-за того, что оно есть, а потому, что оно отображает идею красоты. Таким образом, это является лишь одним из следствий этого взгляда, что содержание искусства такое же, как содержание науки, поскольку, ведь, и то, и другое основано на вечной истине, которая в то же время есть красота. Для Шеллинга искусство является лишь ставшей объективной наукой. Здесь важно то, с чем связано наше удовольствие от произведения искусства. Это здесь только выраженная идея. Чувственный образ является только средством выражения, формой, в которой высказывается сверхчувственное содержание. И здесь все эстетики следуют идеалистическому направлению Шеллинга. Я не могу согласиться с мнением новейшего историка и систематика эстетики Эдуарда фон Гартмана<sup>8</sup>, который находит, что Гегель значительно превзошел Шеллинга в этом пункте. Я говорю «в этом пункте», потому что есть множество других, в которых тот его превосходит, ведь, Гегель тоже говорит: «Красота есть чувственная видимость идеи». Этим он тоже признаёт, что видит в выраженной идее то, о чём идёт речь в искусстве. Ещё яснее это видно из следующих слов: «Твердая кора природы и обыденного мира делает дух «кислее» для проникновения в идею, чем произведения искусства». Что же, этим очень ясно сказано, что цель искусства та же, что и у науки, а именно - добраться до идеи.

Согласно ему, искусство пытается лишь сделать наглядным то, что непосредственно в форме мысли приводит к выражению наука. Фридрих Теодор Фишер называет красоту<sup>9</sup> «явлением идеи» («*die Erscheinung der Idee*») и тем самым также приравнивает содержание искусства к истине. Можно возражать против этого, что угодно; кто в выраженной идее видит сущность красоты, тот никогда не сможет отделить её от истины. Но непонятно, какую тогда ещё самостоятельную задачу должно иметь искусство рядом с наукой. То, что оно нам предлагает, мы узнаем в более чистом, менее замутнённом виде, не прикрытом чувственной пеленой, путём мышления. С точки зрения этой эстетики только посредством софистики можно выйти за пределы, собственно, компрометирующего вывода о том, что аллегория в пластических искусствах и дидактическая поэзия в поэзии являются высшими формами искусства. Самостоятельного значения искусства эта эстетика понять не может. Поэтому она тоже оказалась не плодотворной. Однако не следует заходить слишком далеко и из-за этого

<sup>7</sup>Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, философ.

<sup>8</sup>Hartmann, Eduard von, философ.

<sup>9</sup>См. «Эстетика или наука о прекрасном». (Часть 1 «Метафизика прекрасного» § 13 стр. 53, § 19 стр. 72, § 24 стр. 80) Ройтлинген и Лейпциг 1846.

отказываться от всякого стремления к непротиворечивой эстетике. А в этом направлении идут те, кто хочет изгнать всякую эстетику из истории искусства. Ведь, без опоры на аутентичные принципы, эта наука не может быть ничем иным, как сборным пунктом для заметок о деятелях искусства и их произведениях, которые могут содержать более или менее остроумные замечания, но которые не имеют никакой ценности, поскольку всецело исходят из произвольности субъективных рассуждений. С другой стороны, к эстетике подбираются те, кто противопоставляет ей, своего рода, физиологию вкуса. Хочется рассмотреть самые простые, самые элементарные случаи, когда мы имеем ощущение удовольствия, а затем подняться к более сложным случаям, чтобы, таким образом, противопоставить «эстетике сверху» «эстетику снизу». Этот путь прошёл в своей «Дошкольной эстетике» Фехнер<sup>10</sup>. Собственно, непонятно, как такая работа может найти сторонников в народе, который имел Канта. Эстетика должна исходить из исследования ощущения удовольствия; будто всякое ощущение удовольствия уже является эстетическим, и будто мы можем отличить эстетическую природу одного удовольствия от другого по чему-то другому, кроме как по предмету, благодаря которому оно получено. Мы знаем только, что удовольствие есть эстетическое ощущение, когда мы признаём предмет красивым, поскольку психологически, как удовольствие, эстетическое ничем не отличается от всякого другого. Речь всегда идёт о познании объекта. Что делает предмет красивым? Это основной вопрос всякой эстетики.

Гораздо лучше, чем «эстетики снизу», мы подойдём к этому предмету, если будем опираться на Гёте. Мерк<sup>11</sup> однажды охарактеризовал творчество Гёте следующими словами: «Твоё стремление, твоё неуклонное направление состоит в том, чтобы придать действительному поэтический облик; другие ищут реализации, так называемого, поэтического, образного, и из этого не выходит ничего, кроме глупости». Этим сказано примерно то же, что и словами Гёте во второй части «Фауста»: «Обдумай «что», но больше - «как»». Этим ясно сказано, что важно в искусстве. Не воплощение чего-то сверхчувственного, а преобразование чувственно-действительного. Действительное не должно опускаться до средства выражения: нет, оно должно сохраняться во всей своей полной самостоятельности; но оно должно получить новый облик, - облик, в котором она (эта действительность) нас удовлетворяет. Когда мы выделяем какое-либо отдельное существо из круга его окружения и в этом обособленном положении ставим перед своими глазами, многое в нём сразу же покажется нам непонятным. Мы не можем привести его в согласие с понятием, с идеей, которая должна лежать в его основе. Его формирование в действительности является не только следствием его собственной закономерности, но в этом формировании непосредственно принимает участие прилегающая к нему действительность. Если бы вещь могла развиваться самостоятельно и свободно, не подвергаясь влиянию других вещей, то она изживала бы собой лишь собственную идею. Эту лежащую в основе вещи, но в действительности в свободном развёртывании разрушенную идею человек искусства должен понять и развить. Он должен в этом объекте найти пункт, из которого предмет может развиваться в своём совершеннейшем облике, который, однако, в природе развиваться не может. Природа в каждом отдельном предмете остаётся позади своего намерения; рядом с этим растением она создаёт второе, третье и так далее; ни одно из них не воплощает в конкретную жизнь полную идею; одно представляет одну сторону, другое - другую, насколько это позволяют обстоятельства. Художник же должен вернуться к тому, что является ему тенденцией природы. Именно это имеет в виду Гёте, когда высказывается о своём творчестве словами: «Я не успокаиваюсь, пока не найду выразительный пункт, из которого можно вывести остальное». У художника всё внешнее его произведения должно выражать всё внутреннее; у природного продукта последнее остаётся позади, и пылливый человеческий дух должен сначала его познать. Таким образом, законы, которым следует художник, есть ни что иное, как вечные законы природы, но чистые, не затронутые никакими ограничениями.

<sup>10</sup>Fechner, Gustav Theodor, физик, психолог, философ. «Дошкольная эстетика»: 2 части Лейпциг, 1876 год.

<sup>11</sup>Merck, Johann Heinrich, Мерк, Иоганн Генрих (псевдоним: Иоганн Генрих Реймгардт Младший), писатель, публицист.

То есть, в основе произведений искусства лежит не то, что есть, а то, что могло бы быть, не то, что действительно, а то, что возможно. Художник творит согласно тем же принципам, согласно которым творит природа; но он обращается согласно этим принципам к индивидуальному (Individuen), между тем как, перефразируя Гёте, природе нет дела до индивидуального. «Она постоянно творит и постоянно разрушает», поскольку совершенное она хочет достичь не отдельным, а целым. Содержание произведения искусства - это нечто воспринимаемое чувствами действительно, это «что»; в облике, который ему придаёт художник, стремление последнего направлено на то, чтобы превзойти природу в её собственных тенденциях, достичь того, что возможно её средствами и законами, в большей степени, чем то, на что она способна сама.

Предмет, представляемый нам художником, более совершенен, чем он является в природном бытии; но он всё же не несёт в себе никакого другого совершенства, кроме своего собственного. В этом выходе предмета за собственные пределы, - но всё же на основании того, что в нём скрыто уже есть, - и лежит красота. Таким образом, красота не есть нечто не природное, неестественное; и Гёте может по праву сказать: «Красота - это манифестация тайных природных законов, которые без своего проявления остались бы навечно скрытыми», или в другом месте: «Тот, кому природа начинает открывать свою сокровенную тайну, испытывает непреодолимую тоску по её самому достойному толкователю, - искусству». В том же смысле, в каком можно сказать, что красота нереальна, не истинна, что она есть только видимость, поскольку то, что она представляет, в этом совершенстве нигде не встречается в природе, можно также сказать: Представляя то, чем природа хочет быть, но просто не может быть, красота истиннее природы. Об этом вопросе о реальности в искусстве Гёте говорит: «Поэт» - и мы вполне можем распространить его слова на все искусство - «поэт полагается на форму представления. Наивысшая из них - это когда она соревнуется с действительностью, то есть, когда её описания, посредством духа, настолько живы, что могут считаться имеющими место для каждого». Гёте находит: «В природе нет ничего прекрасного, что не было бы мотивировано законами природы быть истинным». А другую сторону видимости, - преодоление существа посредством самого себя, - как воззрение Гёте, мы находим высказанным в «Изречениях в прозе»: «В цветках вегетативный закон проявляется в своём высшем проявлении, и роза снова была бы только вершиной этого явления. . . Плод никогда не может быть прекрасным, поскольку в нём вегетативный закон отступает в себя (в просто закон)». Там нам уже совершенно ясно, где формируется и изживается эта идея: красота возникает там, где мы во внешнем явлении непосредственно воспринимаем закон; с другой стороны, там, где, как у плода, внешнее проявление кажется бесформенным и неуклюжим, поскольку оно ничего не выдаёт относительно закона, лежащем в основе формирования растений, тогда природная вещь перестает быть красивой. Вот почему дальше в том же изречении говорится: «Закон, который проявляется наиболее свободно, в соответствии со своими собственными требованиями, производит объективно-прекрасное, которое, конечно, должно найти достойных субъектов, которые его понимают». И, решительнейшим образом, этот взгляд Гёте проявляется в следующем высказывании, которое мы находим в разговорах с Эккерманом (III): «Художник, конечно, должен точно и благоговейно воспроизводить детали природы... Однако в более высоких регионах художественного созидания, благодаря которому картина только и становится картиной в собственном смысле этого слова, руки у него развязаны, и здесь ему позволено даже обращаться к вымыслу». Гёте обозначает высшую задачу искусства как: «посредством видимости вызывать иллюзию высшей действительности. Но было бы ложным стремлением осуществлять видимость до тех пор, пока, наконец, не останется только общее действительное».

Спросим теперь себя, какова причина удовольствия от произведений искусства. Прежде всего, нам должно быть ясно, что удовольствие, доставляемое предметами красоты, ничуть не уступает чисто интеллектуальному удовольствию, которое мы получаем от чисто духовного. Это всегда означает определенный упадок в искусстве, когда его задача ищется в

простом развлечении, в удовлетворении низменного удовольствия. Поэтому основанием для наслаждения предметами искусства будет ни что иное, как то, что вообще позволяет нам ощущать тот радостный подъем к миру идей, который поднимает всего человека над самим собой. Что же доставляет нам такое удовлетворение в мире идей? Ни что иное, как внутренний небесный покой и совершенство, который он содержит. Никакое противоречие, никакой диссонанс не возбуждается в мире мыслей, возникающих внутри нас, поскольку он является чем-то бесконечным сам по себе. Всё, что делает эту картину совершенной, заключено в ней самой, Это врожденное совершенство мира идей и есть причина нашего возвышения, когда мы оказываемся перед ним. Если подобное возвышение должна предложить нам красота, то она должна быть построена по образцу идеи. А это нечто совершенно другое, чем то, что хотят немецкие идеализирующие эстетики. Это не «идея в форме чувственного явления», а, как раз, обратное: это «чувственное явление в форме идеи». Содержание прекрасного, материал, лежащий в его основании, всегда есть нечто реальное, непосредственно действительное, а форма его проявления — идеальное. Мы видим, что это, как раз, обратное тому, что утверждают немецкие эстетики; последние просто поставили эти вещи с ног на голову. Прекрасное - это не божественное в чувственно-действительном наряде; нет, это чувственно-действительное в божественном наряде. Художник приносит божественное на Землю, не благодаря тому, что он позволяет ему втекать в мир, а, благодаря тому, что он мир поднимает в сферу божественного. Прекрасное - это видимость, поскольку оно наколдовывает перед нашими чувствами действительность, которая, как таковая, будто бы представляет идеальный мир. Обдумай «что», но больше - «как», поскольку в «как» содержится то, о чём идёт речь. «Что» остаётся чувственным, но выступление «как» становится чем-то идеальным. Там, где эта идеальная форма проявления в чувственном является лучше всего, там также в высшей степени является и достоинство искусства. Гёте говорит об этом: «Достоинство искусства, возможно, наиболее ярко проявляется в музыке, поскольку в ней нет материала, который нужно было бы учитывать. Она полностью является формой и содержанием, и возвышает и облагораживает всё, что она выражает». Но эстетики, которая исходит из определения: «Красота есть чувственное действительное, являющееся так, будто бы оно является идеей», ещё не существует. Её ещё нужно создать. Её пока можно назвать «эстетикой гётевского мировоззрения». И это эстетика будущего. Также один из последних разработчиков эстетики, Эдуард фон Хартманн, который в виде своей «Философии прекрасного» создал совершенно замечательный труд, преклоняется перед старым заблуждением, что содержанием прекрасного является идея. Он совершенно справедливо говорит, что основным понятием, из которого должна исходить всякая наука о красоте, является понятие эстетической видимости. Да, но разве явление идеального мира как такового должна когда-либо рассматриваться как видимость! Ведь, идея есть высшая истина; когда она является, она является как истина, а не как видимость. Но действительная видимость является тогда, когда природное, индивидуальное предстаёт в вечном, непреходящем одеянии, наделённом характером идеи; поскольку в действительности это ей не свойственно.

В этом смысле художник является нам как продолжатель мирового духа; он продолжает творение там, где последний выпускает его из рук. Он является нам в тесном братстве с мировым духом, а искусство - как свободное продолжение природного процесса. Поэтому художник поднимается над общей действительной жизнью, и он поднимает вместе с собой нас, когда мы углубляемся в его творения. Он творит не для конечного мира, он вырастает за его пределы. Этот взгляд Гёте выражает в своём стихотворении «Апофеоз художника» словами музы к художнику:

Так сила благородного мужа  
Действует столетия на его подобных:  
Ведь, то, что может достичь хороший человек,  
Нельзя достичь в узких рамках жизни,

А потому он продолжает жить после своей смерти,  
Оставаясь таким же действенным, как и при жизни;  
Доброе дело, прекрасное слово,  
Стремится бессмертно, как он стремился смертно.  
Так живёшь и ты (художник) в безвременьи;  
Наслаждайся бессмертием.

(So wirkt mit Macht der edle Mann  
Jahrhunderte auf seinesgleichen:  
Denn was ein guter Mensch erreichen kann,  
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.  
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort  
Und ist so wirksam, als er lebte;  
Die gute Tat, das schöne Wort,  
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.  
So lebst auch du (der Künstler) durch ungemessene Zeit;  
Genieße der Unsterblichkeit).

В этом стихотворении вообще превосходно выражены мысли Гёте об этой, можно сказать, космической миссии художника.

Кто, подобно Гёте, постиг искусство так глубоко, кто сумел придать ему такое достоинство! Когда он говорит: «Высокие произведения искусства являются в то же время высшими произведениями природы, созданными людьми по истинным и естественным законам. Все произвольное, придуманное рушится: тут есть необходимость, тут есть Бог», — это достаточно хорошо говорит о всей глубине его взглядов. Эстетика в его духе определённно не может быть плохой. И это, вероятно, также применимо ко многим другим разделам наших современных наук.

Когда 15 апреля 1885 года умер Вальтер фон Гёте, последний потомок поэта, и сокровища Дома Гёте стали доступны нации, многие люди пожимали плечами, глядя на усердие учёных, которые заботились даже о мельчайших останках наследия Гёте и обращались с ним как с дорогой реликвией, которую ни в коем случае нельзя оставлять без внимания в исследовательском плане.

Но гений Гёте - это нечто неисчерпаемое, что нельзя обозреть одним взглядом, к чему можно только всё больше и больше приближаться с разных сторон. И для этого нами приветствуется всё. Даже то, что само по себе кажется бесполезным, приобретает значение, когда мы рассматриваем его в связи с всеобъемлющим мировоззрением этого поэта. Только тогда, когда мы пройдем через всё богатство жизненных проявлений, в которых изживался этот универсальный дух, только тогда перед нашей душой предстанет его сущность, его тенденция, из которой у него всё проистекает и которая знаменует вершину человечества. Только когда эта тенденция станет общим достоянием всех духовно устремлённых, когда станет всеобщей вера в то, что мы должны не только понимать мировоззрение Гёте, но и жить в нём, а оно должно жить в нас, только тогда исполнится послание Гёте. Это мировоззрение должно быть знаком для всех членов немецкого народа и далеко за его пределами, в котором они встречаются и узнают друг друга как в некоем общем стремлении. борющиеся вместе.

### Некоторые дополнения

К стр. ... Мы говорим здесь об эстетике как о самостоятельной науке. Можно, конечно, найти высказывания об искусстве и у ведущих умов прежних времен. Но историк эстетики, мог бы относиться ко всему этому только так, как относятся ко всем философским



устремлениям человечества до действительного зарождения философии в Греции с Фалесом<sup>12</sup>.

К стр. ... Могло бы показаться, что в этих утверждениях говорится, что средневековое мышление «вообще ничего» не нашло в природе. Можно было бы противопоставить этому великих мыслителей и мистиков Средневековья. Но такое возражение основано на полном непонимании. Здесь не сказано, что средневековое мышление не было в состоянии образовать себе понятий о значении восприятия и так далее, а сказано только то, что человеческий дух в то время был обращен к духовному как таковому, в его первичной форме, и не испытывал никакой склонности заниматься отдельными фактами природы.

К стр. ... Под «ошибочным базисным взглядом» Шеллинга никоим образом не имеется в виду вознесение духа «к высотам, где восседает божественное», а то, как Шеллинг использует это при рассмотрении искусства. Это следует особо подчеркнуть, чтобы сказанное здесь против Шеллинга не смешивалось с той критикой, которая сейчас широко циркулирует против этого философа и против философского идеализма вообще. Можно ставить Шеллинга очень высоко, как это делает автор этой статьи, и всё же во многом не соглашаться с частностями его воззрения.

К стр. ... Чувственная действительность в искусстве просветляется тем, что является так, будто она есть дух. В этом отношении художественное творчество есть не подражание чему-то уже существующему, а некое истекающее из человеческой души продолжение мирового процесса. Простое подражание природному так же мало создает что-то новое, как и иллюстрация уже существующего духа. По-настоящему сильный художник не тот, кто производит на наблюдателя впечатление верного воспроизведения чего-то действительного, а тот, кто заставляет их идти вместе с ним, когда он творчески продолжает мировой процесс в своих произведениях.

## **О комическом и его связи с искусством и жизнью**

*Статья из наследия Рудольфа Штайнера, около 1890/91*

Немногие из основных эстетических идей пострадали от ошибочных предположений немецкой науки о прекрасном больше, чем идеи «комического». Если, как это делают немецкие эстетики, объяснять красоту тем, что идея (божественное) выступает в чувственном образе, то определение комического представляет непреодолимые трудности. Поскольку при этом предположении мы должны различать в произведении искусства (в красивом предмете) двоякое: во-первых, чувственно-воспринимаемый образ, вещественный продукт из мрамора, краски, глины, слова и так далее, и, во-вторых, идею, которая посредством этого образа становится видимой. Тут возможны только три случая. Первый: Идея и видимый образ могут полностью совпадать, так что идея является не слишком высокой, не слишком духовной, не слишком выдающейся для того, чтобы быть представленной этим образом, а образ при таком же рассмотрении может быть достойным, значительным, соответствующим идее. В этом случае существует совершенная гармония между идеей и восприятием, ни одно не преобладает над другим, одно соответствует

---

<sup>12</sup>Thales von Milet. Фалес Милетский (др.-греч. Θαλῆς ὁ Μιλήσιος, 637/624 — 558/547 до н.э.) - древнегреческий философ и математик из Милета в Малой Азии.

другому. Мы не ощущаем ни какого-либо выхода за пределы, ни какого-либо отставания. Немецкие эстетики в этом случае считают, что мы имеем дело с «просто прекрасным», с «красотой самой по себе». Второй: Может случиться так, что идея кажется больше, чем видимость, что она превосходит последнюю, выходит за её пределы, так что видимость является незначительной, мелкой, недостаточной для того, чтобы охватить божественное (идею) в её полном объёме. Тогда сосуд является недостаточно большим, чтобы вместить в себя содержание (идею). Если по отношению к «просто прекрасному» мы испытываем удовлетворение от гармонии между божественным (идеальным) и земным (реальным), то здесь мы должны с восхищением стоять перед величиной идеи, которая предстаёт такой огромной, что мы не можем найти соответствующий ей образ. В данном случае мы имеем дело с возвышенным. Третий: Теперь возможен только противоположный случай; а именно, что образ (видимое) кажется больше, значительнее, мощнее, чем идея. Если во втором случае идея из-за своей величины нарушает гармонию, то здесь дисгармония обусловлена преобладанием чувственно-воспринимаемого образа. Последний выделяется, восстаёт против идеи, бунтует против божественного. Здесь, следовательно, можно найти только безобразное. Если к тому же учесть, что трагическое является лишь частным случаем возвышенного, то инвентарь эстетики исчерпывается четырьмя понятиями: прекрасное, возвышенное, трагическое, безобразное, где для комического места нет. Поскольку легко увидеть, что, кроме трёх упомянутых случаев, четвёртый уже невозможен.

Совсем по другому выглядят эти вещи со взятой мною за основу («Гёте как отец новой эстетики») идеей прекрасного. Искусство никогда не может иметь своей задачей представлять саму идею. Поскольку это задача науки. Если бы основополагающие мысли немецкой эстетики были верны, то, собственно, не было бы содержательной разницы между наукой и искусством. Последнее должно было бы лишь в видимой форме изобразить то, что первая высказывает посредством слова (мысли). Это простое соображение доказывает, что у искусства должна быть совсем другая задача. И она прямо противоположна задаче науки. Если последняя это божественное должна представлять в форме непосредственного мышления, как оно парит над чувственным, в чисто идеальной форме, то искусство должно поднимать чувственное, видимое, образное в сферу божественного. Когда перед нами непосредственно предстаёт природа, действительное, мы находим её ни божественной, ни не божественной, ни наполненной идеями, ни идейно пустой, а просто равнодушной по отношению к божественному, по отношению к идее. Мыслитель смотрит сквозь эту равнодушную оболочку и видит идею в форме мыслей. Но для этого ему нужно перепрыгнуть через непосредственную действительность, нужно пройти сквозь неё, взглянуть за неё. Тот, кто просто остаётся с действительностью, не может прийти к идее. По-другому подходит к действительности человек искусства. Он не переступает действительность, он любовно принимает её, он живёт, существует в чувственном, вещественном, действительном. То, что он представляет, - это предметы непосредственной природы, реального бытия. По содержанию (по «что») мы не находим в произведениях искусства ничего, что отсутствовало бы в природе. Художник лишь изменяет форму («как»). Он представляет предметы действительности, но по-другому, нежели мы находим их в действительном мире. Он представляет их так, будто они так же необходимы, так же наполнены законами, так же божественны, как идеи. По содержанию искусство имеет дело с чувственным, по форме - с идеальным. Если наука представляет идею по содержанию и форме, а природа также представляет чувственное по форме и содержанию, то с искусством появляется новое царство, *царство чувственного в одежде божественного*. Если бы кто-то захотел утверждать, что возможно также представление божественного в одежде чувственного, то это опровергается тем, что никто не может иметь интереса к такой задаче. Поскольку можно иметь потребность поднять более низко стоящее, менее ценное в область более высокого, более ценного, но не обратное. Как раз, из-за неудовлетворённости действительным в его естественном присущем ему облике возникает желание его

обожествить. Почему же у кого-то может возникнуть желание этому божественному, которое уже обеспечивает высшее удовлетворение, придать какую-то другую форму?

Царство неидеального чувственного - это действительность, царство нечувственного идеального - это наука, царство чувственно-идеального - это искусство. *Первое* царство мы встречаем, когда рассматриваем здоровыми чувствами окружающее, *второе* - когда погружаемся в область нашего мышления, *третье* же мы не находим готовым нигде; мы должны создать это сами. Если царство природы имеет чувственно-воспринимаемую действительность, а наука - чисто духовную, то царство искусства вообще *не имеет никакой действительности*. Поэтому сфера художественных произведений называется сферой эстетической видимости. *Эстетическая видимость есть чувственное, обожествлённое творческим человеческим духом.*

Теперь нам надо отвлечься, погружившись в область субъективного, и исследовать, из какого основного настроения личности исходит желание искусства и желание наслаждения искусством. Всякое более высокое стремление человека является стремлением к свободе. Свобода властвовать над инстинктами природы, свобода над законами чувственности, свобода над страстями и человеческими установками - таков путь и цель улучшения человека. Всё меньше подчиняться тому, что требует природа, и всё больше следовать тому, что дух признал как идею, - это освобождает ум. Свобода есть господство духа над природой, идеи - над действительностью. То, что я совершаю согласно законам природы, я должен делать так же, как, согласно неизменному закону, капля дождя должна падать на землю. Если я действую только из таких естественных побуждений, то я не являюсь истинной самостью, свободной личностью, потому что не я привожу себя в движение, а меня приводят в движение, я не хочу, а должен. Но чем больше я разжигаю внутри себя света духа, тем свободнее я становлюсь. Только тогда я могу сказать: это я, тот кто действует, кто что-то совершает. В то же время я знаю, за каким светом я иду, что объект, на который нацелены мои действия, я имею перед собой в чистой, прозрачной форме в духе. Я следую за этим светом не ради своей индивидуальности, а следую ради познаваемого объекта. Такое действие, хотя оно воистину исходит только из самости, совершенно бескорыстно. Поскольку самостью это делается не ради себя. Такое действие является действием из любви, то есть, действием, исходящим из полной отдачи самости объекту. Таким образом, подлинно свободные действия - это действия из любви.

Творения художника являются поэтому (наряду с другими) такими поступками из любви. Поскольку он пытается преодолеть чувственную действительность, одухотворяя её. Он хочет выколдовать для наших чувств такое произведение, которое, несмотря на всю свою воспринимаемость чувствами, пронизано не законами природы, а законами духа. То, что есть в объекте природного, должно быть вычеркнуто, преодолено и представлено так, *будто это нечто божественное*. Искусство есть непрекращающийся процесс освобождения человеческого духа, и в то же время воспитатель человечества в деятельности, исходя из любви. Тот, кто способен заглянуть во всю глубину поистине великого произведения искусства, ощутит её, - ощутит ту возвышенную тягу *наверх*, которая лишь на время созерцания действительно забывает пространство, время и собственную личность и позволяет нам полностью забыть себя в рассматриваемом объекте. Только тот, кто знает полную, чистую и безмятежную любовь, полностью поймёт и это забывающее себя видение. Кто не знает настоящей любви, тот всегда будет чужд истинному искусству.

Если мы теперь должны предположить, что в произведении искусства человеческий дух обожествляет материю, то это будет зависеть от духовной способности, которую он при этом проявляет, к какому виду принадлежит произведение искусства.

При этом мы должны осознавать, что то, к чему, в конце концов, приходит наш дух, является самым первым и самым высшим в мире. Идеальная целостность, первичный принцип вещи, несомненно предшествует всем мировым вещам. Но в нашем духовном стремлении мы, в конце концов, приходим к этому первичному принципу. Первое, что выступает нам в мире, это бесконечное разнообразие чувственных вещей, которое всё же в

действительности является последним истечением этого первичного принципа. Чувства охватывают это разнообразие, разум приводит в порядок, сравнивает отдельные вещи и, благодаря этому, образует понятия, - разум тогда видит в этом разнообразии внутреннее единство. Способность чувствовать (Sinnlichkeit), понимание (Verstand) и разум (Vernunft) - это, однако, те три способности, благодаря которым, мы охватываем вселенную. Способность чувствовать даёт нам лишённую духа природу, понимание - множественность понятий, разум - царящую над всем божественную идею.

Если теперь на основании нашего объяснения прекрасного мы захотим сделать следующий шаг, мы должны спросить себя, в какой степени, при наличии трёх вышеупомянутых способностей, доступный чувствам материал может быть переработан художником?

Прежде всего нет сомнения в том, что чувства вообще не могут произвести никакой переработки, поскольку их задача состоит в том, чтобы воспринять действительность как можно более добросовестно, в как можно более неизменённом виде. Понимание, которое образует понятия из отдельных вещей, имеет уже дело с духовным, оно, хотя и имеет ещё множественность, но уже поднятую из чувственного. Таким образом, для понимания уже возможно одухотворять природу. О разуме уже можно не говорить, потому что, ведь, он охватывает высшее проявление всего духовного.

Из этого непосредственно следует, что художник может преобразовать материю непосредственной действительности таким образом, чтобы она представала по форме так, будто она была пронизана либо пониманием, либо самим разумом. Поэтому искусство имеет дело с произведениями: 1. которые по содержанию соответствуют жизни действительности, по форме - понимаемому порядку вещей; 2. такими, которые по содержанию соответствуют этой действительной жизни, а по форме - разумному порядку и единству мира.

Когда художник преображает действительность, следуя за разумом, тогда его произведения наполняют нас таким большим удовлетворением потому, что, благодаря этому, он представляет вещи, выходящие из его рук, так, будто они выходят непосредственно из самого первичного принципа. Посредством пропитанного божественным единством произведения, художник приближает нас к духу мира. Поэтому Гёте, глядя на греческие произведения искусства, с восхищением произнёс: «Тут необходимость, тут Бог; будто бы эти вечные вещи были выколдованы самой творящей природой».

Таким образом, в эстетической видимости, которую предоставляет нам произведение искусства мы не видим никакого противоречия с глубинами действительности, а только с её поверхностным. То есть, то, что представляет нам искусство, - это более высокая действительность.

Но что происходит, когда художник позволяет управлять преобразованием действительности в себе не разуму (Vernunft), а пониманию (Verstand)?

Понимание - это нечто среднее между чувственным восприятием и разумом. Оно отдаляется от первого, но не достигает последнего. Оно не обладает больше поверхностной истиной, которая содержится в просто копии чувственной действительности, но также не обладает ещё той, что лежит в глубине разумного видения. Понятие, которое разум вырабатывает об отдельных вещах, - это вообще самое недействительное из того, что есть в мире. Поскольку в мировом порядке нет никакого отдельного самого по себе; всё с необходимостью находится в отношениях и в потоке вещей. Кто не видит большого целого и измеряет лишь отдельное, тот никогда не сможет познать истину. Я могу понимающим образом составить понятие об отдельном предмете: в этом понятии не будет истины, пока его не осветит свет разума. Если я образую два понятия, то в глубинах мирового порядка они могут быть в некоем внутреннем единстве, но у понимания есть только отдельные понятия, которые в этой отдельности совсем не должны соответствовать друг другу, а стоят рядом друг с другом.

Вещи, подлежащие восприятию чувствами, которые человеческий дух преобразовывает так, как если бы они были пронизаны пониманием, будут, таким образом, находиться в

острейшем противоречии с любой действительностью. Самому пониманию несвязанность его понятий не видна, поскольку он позволяет им оставаться отдельными. Но когда они в этом своём внутреннем противоречии они появляются рядом друг с другом в связи с каким-либо предметом, то это противоречие непосредственно выступает перед глазами. Я могу интеллектуально составить представление о духе какого-то человека. Я представляю его, например, великим, возвышенным. Наряду с этим я образую себе также понятие о каком-то внешнем явлении. Пусть оно будет мелким, неприметным, возможно, неуклюжим. Я могу прекрасно мыслить эти два понятия рядом друг с другом. Но если они выступают передо мной объединёнными, воплощаясь на сцене в каком-то персонаже, то я воспринимаю противоречие с тем, что возможно согласно законам природы.

Насколько большой я представляю голову человека, совершенно безразлично, пока я не выхожу за пределы этой головы. Но если я соединяю большую голову с маленьким телом и представляю это в действительном образе, то я вижу противоречие с тем, что возможно.

Видение такого противоречия между созданным предметом и его внутренней возможностью вызывает в нас ощущение комического.

Таким образом, комическое - это доступное чувствам действительное в форме понятийного противоречия. «Что» - это чувственно-воспринимаемое, «как» - это понимание, содержание которого, не обосновано природой целого.

Где бы мы ни рассматривали что-либо комическое, мы обнаружим, что то, что творящий человек сделал из своего материала, противоречит более глубокой, внутренней природе, основной закономерности бытия. И кто сумеет разглядеть это противоречие, тот найдёт его комическим.

Освобождающее действие, которое лежит в смехе над комическим предметом, основано на том, что человек, увидевший противоречие, чувствует себя выше этого предмета; он считает, что понимает его лучше, чем тот ему в этот момент представляется. Тот, кто не видит противоречия, лишается и действия комического. Поэтому один и тот же предмет может быть смешным для одного человека и не смешным для другого. Кто не понимает противоречия, тот не понимает и комического. При этом, конечно, может случиться даже так, что восприятие такого противоречия повергнет нас в мрачное настроение. Но тогда мы также и смотрим на вещи по-другому. Мы больше не смотрим на то, что понятийно противоречиво, а мы смотрим на дисгармонию, в которой отдельное находится с целым. Но причина этого лежит уже в разумном видении. И здесь комическое прекращается. А именно, например, в случае, когда мы воспринимаем что-то бессвязное в самой природе, например что-то деформированное, искалеченное. Здесь отдельные части мы воспринимаем больше не понятийно, а мы видим контраст между тем, что стало, и тем, что должно или могло было быть, и это ведёт нас глубже, чем простое понятийное восприятие.

Поэтому непосредственно комическое в самой природе касается нас, собственно, мало. Комическое чаще всего - это человеческое творчество.

При представлении комического, человек может даже иметь самое непосредственное намерение посредством изобразительного, наглядного, добиться того, чего нельзя добиться представлением простых, противоречивых понятий: привести к познанию противоречия. Что не производит нужного впечатления в мыслях, производит наглядное представление. Это цель иронии, комической сатиры. Также и пародия и травести<sup>13</sup> не хотят ничего иного, как сделать смешным парадокс одного, поместив рядом с ним противоположное.

Уже в природе комического лежит то, что оно находит гораздо более широкий круг читателей, нежели прочие формы искусства. Поскольку человеку достаточно лишь

<sup>13</sup>Искусство травести, - это когда мужчины на сцене переодеваются женщинами и наоборот (есть похожее слово: трансвестизм, когда это происходит в жизни). Травести в поэзии (от итал. travestire «переодевать») - род юмористической (иногда сатирической) поэзии, в которой поэтический сюжет серьёзного или возвышенного содержания представляется в комическом виде тем, что его содержание облачается в несоответствующую его характеру форму (отсюда и название), между тем как в пародии в тесном смысле, наоборот, сохраняется серьёзная форма, но содержание ей не соответствует. Смотря по роду поэзии, травести может быть эпической, лирической и драматической (прим. пер.).

понятийно воспринять противоречивые отдельности; само восприятие противоречия даёт ему картину, представление. Здесь вовсе не обязательно возвышаться до видения разума.

Отдалённо в существе комического лежит также то, что оно служит преимущественно тому, чтобы представить человеческую глупость. Ведь, глупость состоит в том, что человек считает действительным неверное, противоречивое. Если бы заблуждения глупца были представлены ему извне в чувственно-воспринимаемом представлении, он бы, возможно, легче убедился в своей глупости, чем каким-либо другим образом.

*Серьёзный* художник, который творит, исходя не из *целого, полного*, а своё творение собирает из отдельностей, может ненамеренно легко создать нечто комическое. Точно так же и мы, своей собственной личностью, представляем комический объект для своих близких, когда совершаем действия, в которых глазам зрителя не представляется ничего, кроме противоречия.

Действие комического при этом всегда зависит, конечно, от того, насколько высоко ценитель стоит над комическим объектом, то есть, от того, насколько он способен уловить противоречие во всей его глубине. Например, на мудреца произведёт комическое впечатление то, что так много людей ценят и поклоняются какой-то вещи в жизни, которую он находит совсем не ценной или достойной поклонения. Из предыдущего следует, что он может оставаться под впечатлением комического лишь до тех пор, пока он остаётся при восприятии понятийного противоречия. Если же он копнет глубже и подумает об усилиях, которые человечество направляет в пустое ничто, то он, конечно, должен будет взглянуть на дело более серьёзно.

Глупцу, в свою очередь, может показаться комическим многое из того, над чем мудрый смеяться совсем не может. Если этот глупец рассматривает какой-то предмет лишь поверхностно, не видя его глубины, то, вероятно, он может смеяться над противоречивостью этой поверхности. Как раз, действия более возвышенных натур, так часто подвергаются высмеиванию потому, что их не понимают, поскольку в этих действиях видят противоречие с тем, что считается в жизни обычным.

Кто имеет чувство для нахождения противоречивого в жизни и для соединения с этим противоречивым того, что может быть соединено пониманием только искусственно, тот особенно подходит для представления комического. Шутка есть и что иное, как игра понимания, которое ищет подобное в очень далеко лежащих вещах, и посредством последующего сопоставления представляет очевидное противоречие.

Действие комического зависит также от того, в какой степени противоречие перевешивает всегда имеющуюся, пусть и слабую, гармонию. Ведь, полностью чуждое исключено и в царстве комического. Мы можем сказать: *Комическое соответствует пониманию, но противоречит как чувственно-воспринимаемому, так и разуму.*

Кто замечает противоречие, но вместо разума берёт понимание, и вместо того, чтобы смеяться, печалится о дисгармонии, у того нет чувства для комического. Он повсюду будет видеть только противоречия, и считать их за «одно и всё»<sup>14</sup> мира. Это приводит к настрою души *меланхолика*. С другой стороны, тот, кто убежден, что за понятием господствует разум, а за противоречием - внутреннее, высшее единство, может спокойно смеяться над дисгармонией. Да, он может даже дойти до воззрения: там, где есть противоречие, там действует только понимание; но если рассматривать разумно, глубже, всегда приходишь к гармонии. Такой человек живёт в вере, что противоречие всегда поверхностно, никогда не глубоко; поэтому он принимает его легко; как нечто, что освобождает жизнь от единообразия, но что мгновенно исчезает, если проникнуть глубже. Такой человек смеётся над тем, что себе противоречит, и становится серьёзным перед божественной гармонией вещей. В нём мы обнаруживаем основной настрой *юмора*.

Возможен ещё и третий случай. Можно иметь орган для восприятия противоречия, но при этом не иметь чувства целого и идеального. Такой человек, хотя и может понимать неверное, мелкое, неразумное, но это понимание у него не поддерживается чувством

---

<sup>14</sup>По-видимому, имеется в виду Стихотворение Гёте «Eins und alles» («Одно и всё») (прим. пер.)

глубины. Такой человек может смеяться, но не может быть по-настоящему серьёзным и благочестивым. Это основной настрой *фривольности*. Меланхолик, хоть и имеет потребность глубокой гармонии, но не обладает духовной силой для её постижения. Поэтому у него отсутствует также и чувство, чтобы смеяться над неверным. То, что он должен был принимать серьёзно, у него отсутствует; поэтому он принимает всерьёз то, что не может быть таковым. Юморист без оглядки может смеяться над неверным, поскольку он знает, что оно лежит не в основании, а на поверхности, и у него есть чувство для вещей, лежащих в основании мирового бытия. Фривольный человек имеет только чувство поверхностного, но также и потребность только в нём. Он не знает глубин и не хочет их знать. Он живёт на поверхности.

Этим мы замкнули круг, который мы хотели проделать. Мы показали идею комического как одну из форм эстетической видимости, а также охарактеризовали положение, которое эта идея занимает в жизни. Таким образом, комическое - это не просто какое-то произвольное творение человека, а это единственный способ, которым необходимо рассматривать и представлять во многих отношениях полную противоречий внешнюю сторону жизни.

## Прекрасное и искусство

*Статья 1898 года*

Передо мной лежит книга, которая вызывает приятные воспоминания. Роберт Фишер, сын известного эстетика Фридриха Теодора Фишера, начал публиковать работы своего отца. «Красота и искусство» - так называется книга, которую он с большим трудом и тщательностью составил из бумаг, оставленных покойным, и из заметок учеников.

Когда я читаю эту книгу, во мне снова всплывают все представления, которые я когда-то делал о существовании искусства. «Когда-то» означает время от восемнадцати до двадцати лет назад. Люди моего возраста получили представление о природе искусства из работ по эстетике Фишера, Вайссе<sup>15</sup>, Карьера<sup>16</sup>, Шасслера<sup>17</sup>, Лотце<sup>18</sup> и Циммермана<sup>19</sup>.

Эти люди пришли из философии, которая господствовала в образовании первой половины нашего столетия. Одни опирались на Гегеля, другие - на Гербарта (Herbart).

---

<sup>15</sup>Weiße, Christian Hermann, (Вайссе, Кристиан Герман), философ, «Система эстетики как наука об идее красоты», Лейпциг, 1830 года.

<sup>16</sup>Carriere, Moriz, (Карьер, Мориц), философ и эстетик. «Эстетика. Представление о прекрасном и его воплощение в жизни и в искусстве», Лейпциг 1885; «Искусство в контексте культурного развития и идеалов человечества», Лейпциг 1863 – 1873 гг.

<sup>17</sup>Schasler, Max, (Шасслер, Макс), философ и эстетик. «Эстетик. 1. Teil: Die Welt des Schönen («Мир прекрасного») 2. Teil: «Das Reich der Kunst» («Царство искусства»), Лейпциг, 1886; «Kritische Geschichte der Ästhetik» («Критическая история истории»), Берлин, 1871/72.

<sup>18</sup>Lotze, Rudolf Hermann, физиолог и философ. «Über Bedingungen der Kunstschönheit» («Об условиях красоты искусства»), Göttingen 1847; «Geschichte der Ästhetik in Deutschland» («История эстетики в Германии») München 1868.

<sup>19</sup>Zimmermann, Robert, (Циммерманн, Роберт) эстетик и философ. Один из крупнейших представителей школы Гербарта. «Эстетика» Том 1: «История эстетики как философской науки», 1858 года; 2, том: «Общая эстетика как наука о формах», 1865 года «Исследования и критика в области философии и эстетики», 1870 года.

И искусство было для этих мужей философским делом.

По-своему формировали представления о природе искусства и Гёте, Шиллер, Жан Поль. При этом они начинали с самого искусства. Они высказывали то, что вынужден думать человек, когда он позволяет воздействовать на себя искусству. Их представления об искусстве родились из искусства.

Фишер, Карьер, Вайссе, Циммерманн, Шаслер первоначально исходили не из непосредственно живой природы. Они размышляли о совокупности мировых явлений. И к этим мировым явлениям принадлежат также продукты художественного творчества. Точно так же, как они спрашивали о природе света, тепла и развития животных, они также спрашивали о природе искусства. Их отправные точки были отправными точками *людей познающих*, а не *художественно-воспринимающих натур*.

Конечно, я не думаю, что такому человеку, как отец, Фридрих Теодор Фишер, следует отказываться в художественной чуткости в самом высоком и чистом смысле этого слова. Напротив: его отношение к искусству самое мыслимо живое и личное. *Но когда он говорит об искусстве, он говорит как философ.*

Для Фишера мир был осуществлением божественного духа. Поэтому представление божественного духа в мраморе, в линиях и красках, в словах, было для него искусством. Как художник реализует божественный дух в чувственной материи? Это был для Фишера основной вопрос. Все его высказывания основаны на высокой, зрелой философской выучке. Язык, на котором он говорит, сегодня понимают лишь немногие. Его могли понять только те, кто имел в себе, в виде составляющих своего образования, философские мысли Шеллинга и Гегеля. Только их могли интересовать вопросы, которые задавал Фишер, мысли, которые он сообщал.

Сегодня лишь немногие смогут читать книгу Фишера так, как её читали его современники. Там говорится о вещах, которые людей современности не касаются.

Для Фишера искусство было, в конце концов, безличным делом. Оно принадлежало к одной из задач, поставленных перед человеком высшими силами. Фишер не верит в личного Бога. Но он всё же верит в Бога. Он верит в лежащее в основе духовное существо, которое изживает себя в природе, в истории, в искусстве. Это лежащее в основе существо стоит выше человека. Наши лучшие мужи отказались от этой веры. Для них дух не является самостоятельным. Для них дух существует лишь постольку, поскольку природа способна производить из себя духовное. Высший дух производится для них человеком, рождающим его из своей природы. Он присутствует только тогда, когда человек творит духовное. Фишер считает, что духовное существует само по себе и что человек должен его ухватить. Сегодняшние верят: Только природное присутствует без человека, а духовное только создается человеком. Поэтому для Фишера художник - это человек, наполненный божественным духом и воплощающий его в своих произведениях. Для сегодняшних художник - это человек, который имеет потребность применять к вещам силу и придавать им печать своей личности. Они не считают, что должны воплощать какой-то дух, они хотят создавать вещи, соответствующие их представлениям, их фантазии.

Фишер говорит: скульптор придаёт мрамору человеческий облик, не тождественный ни одному реальному человеку, поскольку бессознательно он несёт в себе образ, идею всего человечества, праобраз человека и хочет её воплотить. Этот праобраз есть божественное в человеке. Современники ничего не знают о таком праобразе. Они знают только, что, когда они смотрят на людей, перед их душой предстает форма и что они хотят осуществить эту форму. Наряду с природным миром они хотят родить искусственный мир, который передаёт их темперамент, их фантазию. Это мир, желаемый человеком, а не мир, вышедший из божественного духа.

Нынешние деятели уже не понимают, когда кто-то говорит об искусстве как об осуществлении божественного, они могут понять только то, что у человека есть потребность придавать вещам облик согласно своему темпераменту, согласно своему вдохновению.



Современники хотят говорить об искусстве *человечески*; в религиозные черты, лежащие в основании рассуждений Фишера, они больше вдаваться не хотят.

## **Граф Лев Толстой. Что такое искусство?**

*Статья 1898 года*

Граф Лев Толстой опубликовал одну статью «Что такое искусство?». Русский романист, тех пор, как он стал проповедником морали, уничтожил симпатии большей части своих бывших поклонников. Содержание его нравственного учения стоит далеко не на высоте его творчества. Чувственная мораль, опирающаяся на всеобщее человеколюбие и сострадание и нацеленная на борьбу с эгоизмом, - вот его содержание. Разбавленное христианство - вот лучшее выражение, которое для него можно найти. С точки зрения этого нравственного учения Толстой отвечает и на вопрос, который он теперь ставит: «Что такое искусство?». Прежде всего он указывает на то, какая огромная человеческая работа применяется для того, чтобы создать произведение искусства. Он исходит из репетиции оперы, на которой он когда-то присутствовал. Он описывает, сколько времени и сил занимает такая репетиция и как невнимательно относятся руководство к персоналу, с которым оно имеет дело. И тогда он спрашивает себя: Что получается в результате всех этих усилий и трудов? «для кого это делается? Кому это может нравиться? Если и есть в этой опере изредка хорошенькие мотивы, которые было бы приятно послушать, то их можно бы было спеть просто без этих глупых костюмов и шествий, и речитативов, и махания руками. Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. Так что никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям... И вся эта гадкая глупость изготовляется не только не с доброй веселостью, не с простотой, а с злобой, с зверской жестокостью».

Если искусство требует таких жертв, то надо спросить себя: Какова цель искусства? Что вносит это искусство во всё человеческое культурное развитие? Чтобы ответить на эти вопросы, Толстой обращается к немецким, французским и английским эстетикам, которые опубликовали свои взгляды на задачи искусства. Он приходит к неблагоприятному суждению об этих эстетиках. Он считает, что единого мнения о понятии искусства нет. «Если не считать совершенно неточных и не покрывающих понятия искусства определений красоты, полагающих её то в полезности», - говорит он - «то в целесообразности, то в симметрии, то в порядке, то в пропорциональности, то в гладкости, то в гармонии частей, то в единстве в разнообразии, то в различных соединениях этих начал, если не считать этих неудовлетворительных попыток объективных определений, - все эстетические определения красоты сводятся к двум основным воззрениям: первое - то, что красота есть нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного - Идеи, Духа, Воли, Бога, и другое - то, что красота есть известного рода получаемое нами удовольствие, не имеющее цели личной выгоды.

Толстой находит оба взгляда несовершенными, и причину этого несовершенства он видит в том, что они основаны на примитивном взгляде на человеческую культуру. На примитивном уровне представления люди видят цель еды также в удовольствии, которое доставляет им еда. Более высокий уровень понимания наступает тогда, когда они осознают, что целью еды является питание и, таким образом, продолжение жизни, и когда они рассматривают удовольствие лишь как второстепенный сопутствующий фактор. Точно так же на более низкой ступени стоит человек, который думает, что целью искусства является наслаждение красотой. «Для того, чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него, как на средство наслаждения, а рассматривать искусство, как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой». Толстой не принимает искусство как самоцель. Люди должны понимать, любить и поддерживать друг друга; это цель каждой культуры. Искусство должно быть лишь средством для реализации этой высшей цели. Словами люди делятся своими мыслями и опытом. Отдельный человек живёт посредством языка во всём человеческом роде и со всем человечеством. То, что не могут создать в этой совместной жизни одни слова, должно сделать искусство. Оно должно опосредовать ощущения и чувства от одного человека к другому так же, как слова опосредуют опыт и мысли. «Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражения чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий свое чувство».

Я думаю, что Толстой упустил из виду происхождение искусства. Художник поначалу не заинтересован в общении. Когда я вижу явление природы или человеческой жизни, некий первичный импульс побуждает меня составить в уме картину этого явления. И моя фантазия побуждает меня преобразовать и сформировать эту картину так, чтобы это соответствовало определенным склонностям во мне. Для придания вида этой картине я использую средства, соответствующие моим способностям. Если эти средства - краски, то я рисую, а если это представления, - пишу стихи. Я делаю это не для того, чтобы чем-то поделиться, а потому что у меня есть потребность создать себе картины мира, которые мне даёт моя фантазия. Я не удовлетворён тем, что даёт мне природа и человеческая жизнь, если я рассматриваю их просто как пассивный наблюдатель. Я хочу создавать картины, которые придумываю сам или воспроизвожу по-своему, даже если я беру их со стороны. Человек не хочет быть простым наблюдателем, он не хочет быть только зрителем мировых событий. Он также хочет создать что-то свое, чтобы добавить это к тому, что приходит к нему извне. Поэтому он становится художником. То, как это созданное действует дальше, - это последующее явление. А если говорить о воздействии искусства на человеческую культуру, то Толстой может быть прав. Но правомерность искусства как такового, независимо от его воздействия, следует искать в изначальной потребности человеческой природы.

## **О правде и правдоподобию произведения искусства**

*Статья 1898 года*

На эту тему есть интересное сочинение Гёте в форме беседы. В ней вопрос: «Какого рода правды нужно требовать от произведения искусства?» рассмотрен исчерпывающим образом. То, что там сказано, перевешивает тома, которые были написаны на эту тему в Новое время. Поскольку в настоящее время интерес к этому вопросу так же велик, как и велика путаница относительного него, здесь уместно будет напомнить основные идеи беседы Гёте.

Эта беседа исходит из представления «театра в театре». «В одном немецком театре было представлено овальное, так сказать, амфитеатральное здание, в ложах которого было

нарисовано множество зрителей, как бы принимающих участие в том, что происходит внизу. Многие настоящие зрители в партере и в ложах были этим недовольны тем, что им навязывают что-то столь неправдоподобное и невероятное. По этому поводу состоялся разговор, примерное содержание которого записано здесь».

Разговор происходит между адвокатом художника, который считает, что выполнил свою задачу с нарисованными зрителями, и зрителем, которому таких нарисованных зрителей недостаточно, поскольку он требует природной правды. Этот зритель хочет, чтобы ему «все по крайней мере казалось истинным и реальным». «Зачем декоратору утруждать себя точнейшей прорисовкой всех линий по правилам перспективы, тщательно вырисовывать все предметы? Зачем изучается костюм? Почему ему позволяют быть таким дорогим, чтобы придать мне ощущение тех времён? Почему больше всего хвалят того актера, который наиболее правдиво выражает чувства, кто в речи, позе и жесте ближе всего подходит к истине, кто обманывает меня, заставляя поверить, что я вижу не подражание, а саму вещь?»

Адвокат же артиста обращает внимание зрителя на то, что всё это не дает ему права говорить, что в театре он должен видеть перед собой людей и события такими, какими они кажутся ему правдивыми; наоборот, он ни на минуту не должен забывать, что он видит не истину, а *видимость*, хотя и *видимость истины*.

Зрителю сначала кажется, что адвокат представляет ему игру слов. Гёте позволяет тонко ответить адвокату: «Позвольте мне указать Вам на то, что, когда мы говорим о действиях нашего духа, у нас нет слов достаточно нежных и тонких, и что сама игра слов такого рода, поскольку мы не можем выразить то, что в нас происходит, указывает на потребность духа оперировать противоположностями, отвечать на вопрос с двух сторон и тем самым как бы стараться ухватиться за дело посередине.»

Люди, привыкшие жить только в грубых понятиях, порождаемых повседневной жизнью, часто видят в тонких понятийных различиях излишние словесные кривлянья, которые приходится делать тем, кто хочет уловить тонкие, бесконечно сложные отношения действительности. Хотя и верно то, что слова являются хорошими аргументами и слова позволяют создать систему, но не всегда вина того, кто составляет систему, в том, что в словах отсутствуют понятия. Часто даже тот, кто слышит слова, не может связать понятие с услышанными словами. Бывает смешно, когда люди жалуются, что не понимают смысла того, что говорит тот или иной философ. Они всегда думают, что виноват философ, но часто виноват читатель, который просто не умеет думать, в то время как философ много думал.

Между «истинной видимостью» и «видимостью истинного» есть большая разница. Разумеется, театральное представление - это видимость. Можно теперь думать, что эта видимость должна иметь такой облик, чтобы она своей похожестью подменяла действительность. Или можно быть убеждённым в том, что эта видимость должна о себе открыто заявлять: я - никакая не действительность; я - видимость. Если видимость обладает такой открытостью, то она не может брать свои законы из действительности, она должна иметь свои собственные законы, которые не тождественны законам действительности. Кто желает художественной видимости, которая обезьянничает действительность, тот скажет: в театральной постановке всё должно происходить так, как это случилось бы в действительности, если бы имел место такой же процесс. Тот же, кто, напротив, хочет иметь художественную видимость, открыто выдающую себя за видимость, скажет: в театральном представлении некоторые вещи должны происходить иначе, чем они обычно происходят в действительности; законы, которыми связаны драматические события, иные, чем те, которыми связаны действительные события.

Кто придерживается такого убеждения, тот, таким образом, должен признать, что в искусстве существуют законы связи фактов, которым нет соответствия в природе. Такие законы даёт фантазия. Она не подражает природе, она создает, наряду с правдой природы, более высокую художественную правду.

Это убеждение Гёте высказывает в «Адвокате художника». Последний утверждает, «что истина искусства и истина природы совершенно различны, и что художник ни в коем случае

не должен стремиться к тому, чтобы его произведение выглядело бы как произведение природы.»

Природную истину хотят передать в своих произведениях лишь те художники, которым не хватает фантазии, которые поэтому не могут создать ничего истинно художественного, и которым приходится заимствовать у природы, если они вообще хотят что-то сделать. И требовать природной правды в произведениях искусства будут только те зрители, которые не обладают достаточной эстетической культурой, чтобы возвыситься до требования особой художественной правды, наряду с правдой природной. Они знают только ту правду, которую они переживают каждый день. И когда перед ними предстаёт искусство, они спрашивают: соответствует ли это художественное тому, что мы знаем из действительности? Человек, обладающий эстетической культурой, знает другую правду. Он ищет эту другую правду в искусстве.

Гёте в своем «Адвокате художника» объясняет разницу между человеком с эстетической культурой и человеком без нее на грубом, но точном примере. «У одного крупного естествоиспытателя среди домашних животных была обезьяна, которую он однажды упустил из виду и после долгих поисков нашел в библиотеке. Там животное сидело на земле и вокруг него была разбросана медь из гравюр переплетенного труда по естествознанию. Удивленный таким интересом друга семьи к науке, этот господин подошёл ближе и, к своему изумлению и досаде, увидел, что обезьяна съела всех жуков, изображения которых она там нашла».

Обезьяна знает только действительных природных жуков, и способом, каким она в обычной жизни относится к таким действительным природным жукам, является тот, что она их съедает. На изображениях ей выступает не действительность, а только видимость. Она воспринимает эту видимость не как видимость. Поскольку с видимостью она не может создать никакой связи. Она принимает эту видимость за действительность и ведёт себя в соответствии с действительностью.

В этом случае такими обезьянами являются те люди, которые художественную видимость принимают так, как в действительности. Когда они видят на подиуме сцену грабежа или любовную сцену, они хотят от этой сцены грабежа или любовной сцены иметь то же самое, что и в соответствующих сценах действительности.

«Зритель» в беседе Гёте на примере с обезьяной приводится к более чистому взгляду на художественное наслаждение и говорит: «Не должен ли необразованный любитель требовать естественности произведения искусства, как раз, потому, что он может наслаждаться только естественным, часто грубым, и общим образом?» - Произведение искусства хочет, чтобы им наслаждались более высоким образом, чем произведением природы. И тот, кто посредством эстетической культуры не привил себе этот более высокий род наслаждения, подобен обезьяне, которая ест нарисованных жуков, вместо того, чтобы их рассматривать, и, посредством этого рассмотрения, приобретать естественно-научные знания. «Адвокат» формулирует это словами: «Совершенное произведение искусства является произведением человеческого духа, и в этом смысле также произведением природы. Но в том, что оно объединяет воедино разрозненные предметы и принимает даже самые обычные из них в их значении и достоинстве, оно выше природы. Оно хочет быть воспринято гармонично сформированным духом, и этот дух находит прекрасное, в себе совершенное, также согласно своей природе. Об этом обычный любитель не имеет никакого понятия; он относится к произведению искусства как к предмету, который он находит на рынке: но истинный ценитель видит не только истину предмета подражания, но и достоинства выбранного, наполненность духом композиции, неземное малого мира искусства; он чувствует, что должен возвыситься до художника, чтобы наслаждаться этим произведением, он чувствует, что должен собрать себя в своей разбросанной жизни, жить с этим произведением искусства, снова и снова смотреть на него и, тем самым, придать себе более высокое существование».

Искусство, которое стремится просто к природной истине, обезьянному подражанию общей повседневной действительности, опровергается в тот момент, когда человек чувствует

в себе возможность дать себе описанное выше «более высокое существование». Эту возможность, по сути, каждый может почувствовать только внутри себя. Поэтому общего и убедительного опровержения натурализма дать нельзя. Тот, кто знает только общую, повседневную действительность, навсегда останется натуралистом. Тот, кто обнаруживает в себе способность видеть за пределами природного бытия особое художественное бытие, будет воспринимать натурализм как эстетическое мировоззрение художественно ограниченных людей.

Увидев это, вы не будете логическим или другим оружием бороться против натурализма. Поскольку такая борьба была бы равносильна тому, что вы захотели бы показать обезьяне, что нарисованных жуков нужно не есть, а рассматривать. Если бы удалось заставить обезьяну понять, что ей нельзя есть нарисованных жуков, она всё же никогда не поняла бы одного, а именно, для чего тогда нужны эти нарисованные жуки, раз их нельзя есть. Точно так же дело обстоит и с эстетически необразованным человеком. Вероятно, можно было бы привить ему взгляд, что с художественным произведением нужно обходиться не так, как с предметом с рынка. Но поскольку он понимает лишь такое отношение, которое можно приобрести к предметам с рынка, он не поймёт, для чего же тогда, собственно, существуют произведения искусств.

Примерно таково содержание упомянутой гётевской беседы. Видно, что в ней изысканным образом обсуждаются вопросы, которые сейчас многими пересматриваются. В проверке этих и многих других вещей не было бы необходимости, если бы мы взяли на себя труд вникнуть в мысли тех, кто подходил к этим вопросам в контексте единственной высокой культуры.

## II

### Существо искусств

*Берлин, 28 октября 1909 года*

Перед нами раскинулась широкая заснеженная местность; отдельные реки и озера на ней замёрзли. Покрыта также огромными плавающими глыбами льда большая часть прилегающего морского берега, то тут, то там видны невысокие деревья и поросль, сплошь покрытые массой снега и сосулек. Уже вечер. Солнце уже село и оставляя после себя золотой отблеск заката.

Внутри этого нашего пейзажа видны две женские фигуры. А из заката рождается вестник, так сказать, посланец из высших миров, который стоит перед этими двумя женщинами и внимательно слушает, что исходит из их уст о своих самых сокровенных чувствах, о своих самых сокровенных переживаниях.

Одна из женщин, стоящих там, прижимает руки к телу; она съёжилась и говорит: «Мне холодно!» - Другая из женщин бросает взгляд на заснеженную равнину, на замёрзшую воду, на покрытые сосульками деревья, и в полном забвении своих чувств, в полном забвении того, что она чувствует относительно внешнего морозного физического ландшафта, с её губ срываются слова: «Как прекрасен этот ландшафт кругом». Чувствуется тепло, которое

вливается в её сердце, ибо она забывает всё, что может чувствовать в отношении физического мороза, физического влияния. Она до глубины души поражена потрясающей красотой этого морозного пейзажа.

И солнце опускается ниже, закат меркнет, и две женские фигуры погружаются в глубокий сон. В сон, который мог бы быть её смертью, погружается та, что до этого так сильно ощущала мороз в своём собственном телесном Я; погружается в сон и другая, в облике которой видно, что последствие того чувства, которое выразилось в словах: «Ах, как красиво!» сохраняется, согревая конечности и поддерживая их внутренне свежими даже во время сна. И эта другая женщина слышит слова юноши, рожденного из блеска заката: «Ты - искусство!» - И она засыпает. И она уносит с собой в сон все результаты впечатлений, которые у неё были, благодаря описанному ландшафту. И в этот сон, вмешивается, своего рода, сновидение, которое, в свою очередь, является не сновидением, а в определённом смысле действительностью, - действительностью совсем другого рода, которая родственна сновидению только по своей форме, а по сути является откровением некой действительности, о которой душа этой женщины не могла и предполагать. Поскольку то, что она переживала, не было сновидением, а было только похоже на сновидение. То, что она переживала, можно назвать астральной имагинацией. И если попытаться выразить то, что она переживала, то это нельзя выразить словами иначе, как представив это в образах, в которых говорит имагинативное познание. Поскольку душа этой женщины в этот момент знала, что о том, что было обозначено юношей как «Ты искусство!», можно говорить только интимно, если облекать в слова переживания имагинативного познания. В этом случае впечатления имагинативного познания душой той женщины были облечены в слова так.

Когда пробудилось её внутреннее чувство, и она смогла что-то различать, она восприняла странную фигуру, - фигуру, которая выглядела совершенно иначе, чем какая-нибудь фигура представляется просто физическому познанию. В этой фигуре мало что напоминало физическо-чувственный мир. Эта духовная фигура напоминала физически-чувственный мир лишь тем, что представляла собой что-то вроде трёх переплетенных кругов; три круга располагались перпендикулярно друг другу так, что один круг был горизонтальным, другой вертикальным, а третий был перпендикулярен им обоим. И то, что протекало по этим кругам, что можно было воспринять, было чем-то таким, что напоминало скорее нечто чисто душевное, нечто такое, что можно сравнить с ощущениями и чувствами души. Из этой фигуры истекало нечто такое, что можно было обозначить никак иначе, как глубоко сохраняемая, интимная печаль, - печаль о чём-то. И когда душа этой женщины увидела это, она решила спросить себя: «Какова же причина твоей печали?»

Тогда эта духовная фигуры женщины сообщила: «О, у меня есть определённая причина для того, чтобы проявлять это настроение; ведь, я происхожу из высокого духовного рода. Так, как я являюсь тебе, я являюсь тебе также и как человеческая душа. Но ты должна подняться в высокие царства иерархий, если захочешь узнать моё происхождение. Я спустилась сюда из более высоких иерархий бытия. Но за это люди, которые находятся на другой стороне жизни, в физическом мире, там, где мы находимся сейчас, - эти люди вырвали у меня мои последние ростки (Sprossen); они вырвали у меня последний, забрали себе, и после того, как сделали его таким маленьким, каким это только возможно, приковали его к некому образованию в форме скалы!»

И тогда эта душа женщины поднялась до вопроса: Кто ты, собственно? Сейчас я могу описывать вещи только словами, которые помню из жизни на физическом плане. Как ты можешь сделать мне понятной твою природу и природу твоего ростка, которого приковали люди?»

«Там, в физическом мире, люди обозначают меня чувством, очень маленьким чувством. Они обозначают меня чувством, которое они называют чувством равновесия, которое стало маленьким, охватывая три неполных круга, закованных в ухе. Это мой последний отпрыск. Они вырвали его в другой мир и забрали у него то, что он имел здесь для того, чтобы быть свободным во всех направлениях. Они разорвали каждый из кругов и прочно приковали их со

всех сторон. Здесь - как ты меня видишь здесь, - здесь я не привязана; здесь я во все стороны представляю законченные полные круги. Здесь я закончена со всех сторон. Здесь ты впервые видишь мою настоящую форму!»

Тогда душа этой женщины поднялась до вопроса: «Чем я могу тебе помочь?»

Духовная фигура отвечала: «Ты можешь помочь мне только тем, что соединишь свою душу с моей, что всё, что люди испытывают в жизни, посредством чувства равновесия, ты передашь здесь мне. Тогда ты вырастёшь в меня саму; тогда ты будешь такой же большой, как я сама. Тогда ты освободишь свое чувство равновесия и поднимешься - духовно освободившейся - над оковами Земли!»

И душа женщины сделала это. Она стала единым целым с духовной фигурой оттуда. И объединяясь с ней, она почувствовала, что должна что-то сделать. И она поставила одну ногу перед другой, превратила неподвижность в движение, движение превратила в кружение (Reigen), и заключила это кружение в форму.

«Теперь мы тебя преобразовала!» - сказала духовная форма. «Теперь я стала тем, чем я могла стать только благодаря тебе, если бы ты сделала то, что ты, как раз, только что сделала. Теперь я стала частью тебя; теперь я стала такой, какой люди могли меня только представлять. Теперь я стала искусством танца. Поскольку ты захотела оставаться душой и не соединилась с физической материей, ты смогла меня освободить. И в то же время, благодаря продолжению этих шагов, ты привела меня к духовным иерархиям, к которым я принадлежу, - к Духам Движения; и ты привела меня к Духам Формы, заключив своё кружение в форму. Ты привела к Духам Формы меня. Но тебе самой теперь нельзя идти дальше; поскольку если ты сделаешь хоть один шаг дальше того, что ты сделала для меня, то всё, что ты сделала, окажется напрасным. Поскольку Духи Формы, - это те, кто влиял в ходе земного времени на всё. И если бы ты вступила в то, что является задачей этих Духов Формы, ты бы снова разрушила всё, что сделала, поскольку тогда бы ты с необходимостью оказалась в регионе, который там, напротив, теми, кто возвестил о вас из духовных царств, был назван при описании астрального мира «Begierdenglut» (тлением страсти). Твой духовный танец превратился бы в то, что исходит из диких желаний, когда люди совершают то, что они сегодня знают единственно и только от меня, когда танцуют. Но, если ты останешься при том, что сделала сейчас, то в этом кружении (Reigen) и в заключении своего кружения в форму ты создала бы отражение тех величественных танцев, которые исполняются в небесном пространстве планетами и солнцами для того, чтобы сделать возможным существование физически-чувственного мира!»

Душа женщины продолжала жить в этом состоянии. И к ней подступила другая духовная фигура, - в свою очередь очень и очень отличающаяся от того, что люди с их физически-чувственным познанием обычно представляют себе под формой духов. Перед ней предстало нечто такое, что было, собственно, подобием формы, заключенной в поверхности, не имеющей трёх измерений. Эта фигура, однако, имела в себе нечто очень своеобразное. Несмотря на то, что она была заключена в поверхности, душа женщины могла её видеть в своём имажинативном состоянии с двух сторон, и эта фигура являлась в двух совершенно различных образах, - с одной стороны, и с другой стороны.

Душа женщины снова спросила эту фигуру: «Кто же ты?»

И эта фигура сказала: «О, я родом из более высоких регионов. Я спустилась до регионов, которые у вас называют регионом духа, а здесь называется регионом Архангелов. Я спустилась вплоть до этой степени. И к тому же я должна была спуститься, чтобы соприкоснуться с физически-чувственным царством Земли. Но люди вырвали последний мой росток, забрали его у меня; они заперли его в своей собственной физически-чувственной форме, и там назвали одним из своих чувств и обозначили его как «чувство собственного движения», как то, что в них живёт, когда они сами приводят в движение свои члены, части своего организма».

И душа женщины спросила: «Что я могу для тебя сделать?»

Тогда эта фигура, в свою очередь, сказала: «Объедини своё собственное существо с моим, так чтобы твое существо поднялось в моём!»

Душа женщины сделала это. И стала единой с этой духовной фигурой, полностью проскользнув в эту духовную фигуру. И душа этой женщины опять выросла, стала большой и прекрасной. А та духовная фигура сказала ей: «Смотри, раз ты это сделала, ты получила возможность вселять в души людей на физическом плане способность, - способность, которая находит выражение в части того, чем назвал тебя юноша; ибо, благодаря этому, ты стала тем, что обозначается как искусство мимики, искусство мимического выражения».

И поскольку у неё ещё сохранилась память о своём земном облике, душа этой женщины, - так как та заснула лишь мгновение назад, - смогла излить в эту форму всё, что теперь было в самой этой фигуре. И она стала образцом творца мимического искусства.

«Но тебе позволено идти только до определенного шага! - сказала духовная фигура. «Тебе ещё позволено теперь вливать в форму то, что ты выполняешь как движение. Но в тот момент, когда ты захочешь влить туда свои собственные желания, ты исказишь эту форму в гримасе, и судьба твоего искусства закончится. Так и получилось у людей там, внизу, что они вложили свои желания в свои мимические выражения, так что в них стала выражаться их собственная самость. Но ты должна лишь дать проявиться самоотверженности, тогда ты будешь образцом мимического искусства!»

И душа этой женщины продолжала жить в этом состоянии. И к ней приблизилась другая фигура, которая, по сути, манифестировала лишь одну линию, двигалась только по одной линии. И когда душа женщины заметила, что и эта фигура, которая двигалась по одной линии, была опечалена, и спросила её: «Что я могу для тебя сделать?», тогда эта фигура сказала: О, я родом из более высоких регионов, из более высоких сфер. Но я спустилась через царства иерархий к царству, которое у вас, в духовной науке, называется регионом Духов Личности, где человек существует только в своём отражении (Nachbilde)». - и эта фигура должна была признаться, что и она при соприкосновении с человеком потеряла свои последние ростки. И далее она сказала: «Люди называют мои последние ростки там, на Земле, своим витальным чувством, своим чувством жизни, - тем, посредством чего они чувствуют свою собственную личность, то, что пронизывает их как настроение момента, как сиюминутное удовлетворение, и то, что они чувствуют в себе, как то, что укрепляет и определяет их собственную форму. Но это чувство люди заковали в себе».

«Что я могу для тебя сделать?» спросила душа женщины. И снова эта духовная фигура попросила её: «Ты должна подняться в моё собственное существо! Оставь снаружи всё, что есть у людей от их самости, и поднимись в мою собственную форму, слейся со мной и стань единой со мной!»

И душа этой женщины сделала это. Тогда она заметила, что, хотя та фигура была вытянута только в одну линию, она наполняла себя силой со всех сторон, что она сама наполнила теперь ту форму, которая была у неё на Земле, которую она вспомнила и которая вновь явилась здесь в новом блеске, в новой красоте. И тогда эта духовная фигура сказала: «Этим своим поступком ты достигла нечто такое, что снова делает тебя частью великого царства того, именем чего ты была названа. В этот момент ты стала тем, что у людей там является только возможностью: ты стала образцом пластического искусства!»

Душа этой женщины стала образцом пластического искусства. И этот образец пластического искусства, благодаря тому, что она приняла, мог теперь сам вливать в души людей некую способность. Благодаря этим Духам Личности, она была в состоянии вливать эту способность в души людей. И тем самым она дала людям на Земле пластическое воображение, возможность творить в пластических образах.

Но ты не должна делать ни шагу дальше того, до чего ты уже дошла! Ты должна полностью оставаться в форме. Ибо то, что есть в тебе, может доходить только до Духов Формы и их регионов. Ибо, если ты пойдешь дальше, если ты будешь действовать как царство, пробуждающее человеческие желания, если ты не останешься при благородной форме, то, как раз, в твоей области не появится ничего хорошего. Но если ты останешься в



этом благородном оснащении формы, тебе будет позволено вливать в эту форму то, что будет возможным лишь в далёком будущем. И тогда, хотя люди ещё далеко не достигли того облика, посредством которого они могут в чистоте изжить то, что в них сегодня показывается совершенно иным силам, - тогда тебе будет позволено показывать им то, что люди однажды смогут пережить в очищенном состоянии на будущей планете Венера, когда их форма станет совершенно другой. Тогда ты сможешь указать на то, какой чистой и целомудренной будет человеческая форма по сравнению с теперешней».

И из изменчивого моря форм имагинативного появится нечто, вроде прообраза (Vorbild) Венеры Милосской.

«Тебе позволено дойти только до определенной границы при выражении формы. В тот момент, когда ты хоть немного выйдешь из неё, уничтожив сильную личность, которая должна удерживать вместе человеческую форму, ты окажешься на границе того, что ещё возможно как прекрасное, как произведение искусства».

И снова из меняющегося моря астрально-имагинативного мира появляется одна фигура. На её примере можно видеть, как посредством того, что есть внутри неё, внешняя форма человека доведена до границы, где эта форма отрицает связанность личности, где личность теряется, если за эту границу хоть немного переступить. Из образов астрального появляется фигура Лаокоонта.

И переживания души этой женщины в имагинативном мире продолжались. И теперь она столкнулась с фигурой, относительно которой она осознавала: «Такой фигуры в физическом мире не существует; а поскольку её нет в физическом мире, она знакомится с ней только сейчас. Многие в физическом мире напоминают эту фигуру, но в такой законченной форме, как здесь, она не существует нигде». Это была удивительно печальная фигура, которая после того, как душа женщины спросила её, сообщила, что она родом из далёких регионов, не просто из высоких регионов; что она должна была вначале действовать в области иерархий, которую называют областью Духов Формы. Люди, - так говорила эта фигура душе женщины, - никогда не могли отразить меня полностью, осуществить что-то из того, что полностью мне соответствует. Ибо моя форма, такая, как здесь сейчас, не существует на физическом плане. Поэтому они должны были меня расчленить, и, благодаря этому расчленению, для меня стало также возможным - если ты сейчас исполнишь то, что должна исполнить, если ты объединишься со мной, станешь единой со мной, - через тебя вложить в людей способность фантазии. Но поскольку она в людях разорвана, то целое может выступать там или здесь только в отдельных разорванных формах. Ничто от меня не может быть названо человеческим чувством; но зато люди не могут меня и заковать. Они могут только разорвать меня на отдельные куски. Они также забрали у меня мой последний росток; но они разорвали его на отдельные куски».

И снова, - не боясь стать жертвой, не боясь стать на какой-то момент быть разорванной, - душа этой женщины соединилась с этим духовным существом. Затем эта фигура сказала ей: «Теперь, поскольку ты это сделала, ты снова стала чем-то отдельным от того, что ты называешь целым. Ты стала образцом архитектуры, образцом искусства строительства. Ты можешь дать людям образец архитектурной фантазии, если волеешь в человеческие души то, что ты сейчас получила. Но ты сможешь дать им только архитектурную фантазию, которая в деталях покажет им то, что даёт возможность осуществить строительство зданий, похожих на нечто такое, что простирается из духовного мира сверху вниз, как это представлено в пирамиде. Ты сделаешь людей способными давать лишь некий слепок (Nachbild) того, чем я являюсь, если научишь их использовать искусство строительства для храма духа, а не для чего-то, что должно служить какой-то земной цели, и чтобы оно (это искусство строительства) несло этот характер уже во внешнем».

Как раньше из этого меняющегося астрального моря появлялись пирамиды, так теперь явился греческий храм.

И из этого меняющегося астрального моря появилась другая форма, которая стремилась не сверху вниз, чтобы расширяться книзу, а стремилась навверх, омоложаясь во мере своего

подъёма: третья форма, в которой должна была быть разорвана архитектурная фантазия. Появился готический собор.

Затем душа этой женщины продолжила жить в имажинативном мире. И к ней подступила другая фигура, ещё более чуждая, чем предыдущая, и ещё более странная. Совершенно чуждая и странная. Из неё истекало нечто вроде согревающей любви, а также нечто, что снова могло быть довольно морозным.

«Кто ты?» спросила душа женщины.

«У меня там, внизу, только одно имя в правильном виде среди тех на физическом плане, кто рассказывает людям о духовном мире. Только они знают, как использовать моё имя верно. Потому что меня зовут интуиция! Меня зовут интуиция, и я из очень далёкого царства. И, прокладывая свой путь из этого далёкого царства, я спустилась из царства Серафимов!»

Эта фигура интуиции была серафимическим существом. И снова душа женщины спросила: «Что ты хочешь, чтобы я сделала?»

«Ты должна объединиться со мной! Ты должна набрать мужества объединиться со мной! Тогда ты сможешь зажечь в душах людей там, на Земле, способность, которая, в свою очередь, является частью их деятельности фантазии, и благодаря которой ты станешь отдельностью в том целом, которым тебя недавно назвал юноша».

И душа женщины решилась на этот поступок. И в результате она стала чем-то, что, по сути, по своей внешней форме было очень далеко от того, и совершенно чуждо тому, чем является внешняя физическая форма человека, и о чём мог составить себе мнение только тот, кто заглянул вглубь самой человеческой души. Поскольку только с чем-то душевным можно было сравнить то, во что превратилась теперь женская душа, - душа, которая до этого несла в себе только нечто эфирное.

«Раз ты сделала это», - так сказала духовная серафимическая фигура, носившая имя интуиции, - «ты можешь теперь оснастить людей той способностью, которая является фантазией живописи. Благодаря этому, ты стала образцом для живописи. Благодаря этому, ты теперь в состоянии разжечь в людях некую способность. Одно из их чувств, зрение, которое имеет в себе нечто такое, что не затрагивается как мыслительная деятельность собственной человеческой самостью, - что имеет в себе всеохватывающее мышление внешнего мира, - это чувство ты можешь подарить им, имея в себе фантазию живописи. И это чувство будет в состоянии узнать, - проникая за поверхность - в том, что иначе лишено жизни и души, душевное существо. И всё, что обычно является человеку поверхностью вещей как цвет, как форма, - всё это они смогут одушевить с помощью этой способности; они будут видеть, что через форму говорит душа, и что через цвет говорит не просто внешний чувственно-воспринимаемый цвет, а что через цвет, который они наколдовывают на поверхность, говорит нечто такое, что является внутренним цветом, как всё, что приходит от меня, тянется из внутреннего во внешнее. Ты будешь в состоянии дать людям способность, с помощью которой они смогут даже в безжизненную природу, которая иначе является только в бездушных цветах и формах, благодаря её собственному душевному свету, внести то, что является душевным движением. Ты будешь давать им то, благодаря чему они смогут преобразовывать движение в покой, благодаря чему они смогут фиксировать во внешнем физическом мире то, что изменчиво. Ты научишь их удерживать мгновенно убегающие цвета, по которому скользят лучи восходящего солнца, - цвета неживой природы!»

И из меняющегося моря имажинативного мира поднялась картина, - картина, представляющая ландшафтную живопись. И вышла вторая картина, которая представляла нечто другое, и которую эта духовная фигура пояснила так: «То, что происходит и переживается в человеческой жизни за короткое или долгое время, за минуту, или за час, или за столетия, и что сжимается в краткий миг, - тому, чтобы удерживать это, ты и будешь учить людей посредством способности, которую ты им даёшь. Ты научишь их, - даже тогда, когда прошлое и будущее властным образом пересекаются, даже когда эти два движения прошлого и будущего встречаются, - сохранять покой в центре этой встречи».

И из меняющегося мира имагинаций поднялась картина святой Вечери Леонардо да Винчи.

«Но ты столкнёшься и с трудностями. И наибольшие трудности у тебя будут тогда, когда ты позволишь людям применять твою способность к тому, в чём уже есть движение и душа, куда они уже направили движение и душу из физического плана. Тут ты можешь споткнуться легче всего. Тут будет граница, где копии образца, которым ты являешься, ещё могут быть названы искусством. И в этом опасность».

И из меняющегося мира имагинаций поднялся портрет.

И душа этой женщины продолжала жить в имагинативном мире. И к ней приблизилась другая фигура, опять чужая, не похожая ни на что, что можно найти там, в физическом мире, - опять нечто такое, что можно назвать небесной формой, непохожей ни на что на физическом плане. И душа женщины спросила: «Кто ты?» - Тогда эта фигура сказала: «О, у меня есть только одно имя на земном шаре, которое должным образом используется теми, кто несёт людям знание духовного мира; но они называют меня инспирацией. Я пришла из далёкого царства, но сначала я была в регионе, который называется там, внизу, где говорят о духовном мире, регионом Херувимов».

Из имагинативного мира отделилась некая фигура из царства Херувимов. И снова, после того, как душа этой женщины спросила: «Что я могу для тебя сделать?», эта херувимская фигура сказала: «Ты должна превратиться в меня! Ты должна стать единой со мной!». И не смотря на опасность, связанную с этим, душа женщины вошла в эту херувимскую фигуру. И этим она стала ещё менее похожа на всё физическое, что было там, на земном шаре. Если о прежней форме ещё можно было сказать, что она представляла собой хоть что-то аналогичное земному, то эту херувимскую фигуру надо было обозначить как нечто, что несло в себе существо, совершенно чуждое всему земному, так что её вообще нельзя было ни с чем сравнить. И сама душа женщины стала совсем непохожа на все земное, стала такой, что можно было видеть: теперь она сама перешла в духовное царство, всем своим существом принадлежит к этому духовному царству, которого нельзя найти в чувственном мире.

«Поскольку ты сделала это, ты можешь взрастить некую способность в душах людей. И если эта способность войдёт в души людей, то она будет жить в этих душах как музыкальная фантазия. И у этих людей не будет ничего такого, что они могли бы взять извне, - настолько чуждой ты стала со своей способностью на этой Земле, - чтобы иметь возможность запечатлеть то, что душа сама ощущает под влиянием твоей инспирации. Это они должны разжечь новым образом сами посредством чувства, которое иначе они знают совсем по-другому: Тогда они должны придать чувству тона новую форму; тогда они должны будут найти этот музыкальный тон в собственной душе. Тогда они должны будут создавать из своей собственной души так же, как из небесных высот! И если люди будут творить так, то из их собственных душ будет изливаться нечто такое, что будет словно человеческий отблеск всего того, что во внешней природе может изливаться, течь, только в несовершенном виде. Словно в виде такого отблеска, из души человека будет истекать то, что там, снаружи, струится в виде журчания источника, в виде свиста ветра, в виде грохота грома; не отражение этого, а то, что выступает навстречу всему этому великолепию природы, изливавшемуся из неизвестных духовных высот, как родная сестра, - вот что будет истекать из души человека. Это позволит людям создать нечто такое, что обогатит Землю, что будет новым на Земле, чего никогда не было бы без твоей способности, что будет словно будущим семенем на Земле. И ты дашь им способность высказывать то, что живёт в их душах, высказывать то, что никогда не могло бы быть высказанным, если бы люди держались того, что они имеют сейчас в виде мыслей, в виде понятий. Всем чувствам, которые согревают понятия, которые бы замерзли, если бы зависели от понятия, всем чувствам, для которых понятие было бы подобным смертельному врагу, ты дашь возможность, на крыльях пения и песни выдыхать в окружение Земли самое сокровенное существо души и запечатлеть в этом окружении Земли нечто такое, чего иначе там бы никогда не было. Все самые сложные сильные чувства, все чувства, которые в виде властного мира живут в самой человеческой душе, которые иначе никогда не

могли бы быть пережитыми во внешнем мире в этой форме, которые можно было бы пережить, только если исколесить душой мировую историю и небесные пространства, все эти царства, которые нельзя пережить во внешнем мире, поскольку туда должны были бы втечь все противоположные течения, которые должны были бы тянуться столетия и тысячелетия, если захотеть узнать, что люди переживают там или здесь: всё это они смогут сжать, благодаря твоей способности и влить в нечто, что они завоевали, в свои симфонически-музыкальные произведения».

И душа женщины поняла, как с духовных высот мира черпают то, что называют вдохновением, и как это должно выражаться через нормальную человеческую душу; она поняла, что это может быть выражено только тогда, когда вольётся в тоны. То, что может описать духовный исследователь, - это теперь знала душа женщины, - когда он сам описывает мир инспирации, и как это должно быть дано на физическом плане физическими средствами выражения так, чтобы оно было не только отражением (Abbild), а выступать перед людьми непосредственно: только так это могло быть дано в музыкальном произведении искусства. И душа женщины поняла, что в музыкальном произведении искусства мог бы быть передан тот величественный факт, когда Уран однажды воспламенил свои чувства в любовном огне Геи, что могло бы передано то, что произошло, когда Кронос хотел просветить то, что в нём жило в виде духовной науки, светом Зевса! - Такие глубокие переживания получила эта женщина от соприкосновения с этим херувимским существом.

Душа женщины продолжала вживаться в то, что называют имажинативным миром. И к ней подступила другая фигура, опять-таки очень далеко стоящая от того, что есть на Земле. И когда душа женщины спросила: «Кто ты?», эта духовная фигура ответила: Мои имена используют правильно только те, кто там, напротив, в физическом мире сообщают о духовных событиях, исходя из духовной науки. Ибо я - имагинация, и я родом из дальнего царства. Но из этих далёких царств я предала себя в регион иерархий, который называется регионом Духов Воли».

«Что я должна для тебя сделать?» снова спросила душа женщины.

Эта фигура также потребовала, чтобы душа женщины соединила свое собственное существо с этой формой Духов Воли. И снова душа женщины стала совершенно непохожей на обычную форму души; она стала полностью душевной формой.

«За то, что ты сделала это, ты теперь можешь вдохнуть в человеческие души ту способность, которую люди на Земле переживают как поэтическую фантазию. Ты стала образцом поэтической фантазии. И через тебя люди смогут выразить на своем языке то, что они никогда не смогли бы выразить, если бы хотели держаться только за внешний мир и желали воспроизводить только то, что существует во внешнем физическом мире. Ты дашь людям возможность с помощью своей фантазии выразить всё, что касается их собственной воли и что не могло бы быть выражено ни в какой другой форме, не могло бы истекать из души человека посредством земных средств выражения. Ты дашь людям возможность выразить это. На крыльях твоего ритма, твоего метра и посредством всего, что ты сможешь дать людям, люди будут выражать то, для чего иначе язык был бы слишком грубым инструментом. Ты дашь им возможность выразить то, что иначе выразить невозможно!»

И в образе лирики появилось то, что осуществлялось из поколения в поколение, столетия, и инспирировало весь человеческий род.

«И ты также сможешь объять то, что никогда не могло бы быть представлено посредством какого-либо внешнего физического события. Твоими посланниками будут скальды, поэты всех времен. Они обобщают в эпосе то, что выжато из людских кругов. И то, чем воля представляется как форма, когда сталкиваются страсти, что люди на Земле в физическом мире никогда не смогут истребить, - это ты своими средствами околдовываешь на сцене, где ты им покажешь, как это столкновение страстей влияет на смерть одного и на победу другого. Ты дашь людям возможность драматического искусства!»

И душа этой женщины заметила в этот момент некое внутреннее событие в себе самой, - внутреннее событие, которое было чем-то таким, что можно было бы обозначить выражением, которое на Земле обычно звучит как пробуждение.

Из-за чего она проснулась? - Она проснулась из-за того, что видела как в отражении то, чего не было на Земле. Она сама была единым существом с имагинацией. То, что живёт на Земле как поэзия, является отражённым образом имагинации. Душа женщины видела отражённый образ имагинации в поэтическом искусстве. Из-за этого она проснулась. Благодаря этому пробуждению, она, конечно, должна была бы покинуть сновидческое духовное царство, но она, по крайней мере, пришла к чему-то похожему на духовно живую спиритуальную имагинацию, пусть и в виде мёртвого отражения. Благодаря этому, она проснулась.

И, поскольку она проснулась, она могла воспринять, что ночь прошла. Снова вокруг неё был покрытый снегом ландшафт, снова был берег с плавающими льдинами и сосульки на деревьях. Но когда она проснулась, она заметила, что рядом с ней лежала другая женщина, словно окаменевшая от мороза, которая страдала от того, что не была внутренне согрета тем, что она приняла в себя из этого снежного ландшафта как впечатление «Ах, как красиво!». Теперь душа женщины, которая пережила всё это ночью, заметила, что другая женщина, почти застыла, поскольку не могла пережить в духовном мире того, что она - человеческая наука. И она обняла её, чтобы поделиться с ней теплом. Она лелеяла её и заботилась о ней, и это согревало ту женщину под влиянием того, что принесла с собой душа другой женщины от впечатлением ночных переживаний.

Там, на Востоке, погружаясь в ландшафт, вставала заря. Солнце предвещало своё появление. Рассвет окрашивался красным всё сильнее и сильнее. И теперь, когда она проснулась, душа женщины, пережившей ночной опыт, могла видеть и слышать то, что говорят человеческие дети на Земле, когда они касаются переживания чего-то из того, что можно пережить в имагинативном мире. И из звуков хора детей человеческих она слышала то, что лучшие голоса из них звучали как предчувствия о том, о чём сами они через имагинацию ничего не знают, но что они позволяют вытекать из глубин своих душ как эталон для всего человечества; она слышала голос поэта, который когда-то предчувствовал величие того, что человеческая душа переживает в имагинативном мире. Она поняла теперь, что должна была стать спасительницей того, что здесь было полузамёрзшей наукой, она поняла, что должна была согреть её и пропитать её тем, чем является она сама, - прежде всего тем, чем она является как искусство, и что она должна сообщить полузамёрзшей науке то, что она принесла с собой как воспоминание о своем ночном сне. И она заметила, как быстро то, что наполовину замёрзло, может снова ожить, если сообщаемое ею принимается наукой как знание. Она снова взглянула на рассвет. И этот рассвет стал для нее символом того, от чего она проснулась сама, и символом её собственных имагинаций. И она поняла то, что, исходя из своего предчувствия, так мудро сказал поэт. К ней пробивалось от земного шара то, что она слышала от некого нового духа:

Nur durch das Morgenrot des Schönen  
dringst du in der Erkenntnis Land!<sup>20</sup>

Только через рассвет красоты  
проникаешь в страну знания!

---

<sup>20</sup>Из поэмы Шиллера «Художники». В шиллеровских изданиях сказано: «Nur durch das Morgenrot des Schönen . . .» («Только через утренние врата красоты . . .»). По этому поводу Рудольф Штайнер в своей штутгартской лекции 4 декабря 1922 года в «Духовных связях в формировании человеческого организма» (GA 218) высказал следующее: «... Шиллер прав, когда говорит: <Только через зарю красоты проникаешь в страну знания>, что обыкновенно печатается в книгах: <Только через утренние врата красоты...>. Если художник сделает опечатку, конечно, эта опечатка будет передана потомкам. Это значит, конечно: <Только через зарю красоты. . . >. Другими словами, все знания берутся из искусства. В принципе, нет знаний, которые не были бы тесно связаны с искусством».

## Чувственно-сверхчувственное в своём осуществлении через искусство

### ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ

Мюнхен, 15 февраля 1918 года

Очевидно, исходя из глубокого понимания мира и, прежде всего, из глубокого ощущения искусства, Гёте произнёс слова: «Кому природа начинает открывать свою открытую тайну, тот ощущает непреодолимую тоску по её самому достойному толкователю, искусству» - Пожалуй, позволительно, не становясь при этом противником Гёте, добавить к этому утверждению своего рода дополнение: Кому искусство начинает открывать свою тайну, тот испытывает почти непреодолимое отвращение к самому недостойному его толкователю, эстетико-научному рассмотрению. Поэтому я не хотел бы сегодня проводить эстетико-научное рассмотрение. Мне кажется, что это не только совместимо, но и вполне в смысле только-что высказанного гётевского воззрения, когда, говоря об искусстве, рассказывают о переживаниях, которые можно с ним иметь, или которые, возможно, уже часто имели место, подобно тому, как с удовольствием рассказывают о том, что пережили в жизни с хорошим приятелем.

В связи с развитием человечества говорят о первородном грехе. Я не хочу сегодня распространяться о том, исчерпывается ли богатая жизнь человечества, что касается её теневой стороны, если по отношению к этой общей жизни говорить только о первородном грехе. Во всяком случае, в отношении художественного ощущения и художественного творчества, мне кажется необходимым говорить о двух первородных грехах. А именно, мне кажется, что одним из первородных грехов в художественном творчестве, в художественном наслаждении, является отражение, подражание, воспроизведение чисто чувственного. И другим первородным грехом мне кажется желание выразить, изобразить, проявить посредством искусства сверхчувственное. Но тогда будет очень трудно, творческим и ощущающим образом, подойти к искусству, если стараться отказаться как от чувственного, так и от сверхчувственного. И всё же, мне кажется, это соответствует здоровому человеческому чувству. Тот, кто хочет иметь в искусстве только чувственное, едва ли выйдет за пределы какого-либо тонкого иллюстративного элемента, который хотя и может подняться до искусства, но который всё же не может дать действительного искусства. И это относится уже, - как, вероятно, можно сказать, - к некоторой одичавшей душевной жизни, когда мы успокаиваемся, останавливаясь на чисто иллюстративном элементе подражания чувственному, или чему-то другому, данному чисто чувственным миром. Но, с другой стороны, к своего рода одержимости посредством собственного рассудка (*Verstand*), собственного разума (*Vernunft*), относится то, что художественно воплощается какая-то идея, чисто духовное. Мировоззренческие стихи, представления мировоззрения посредством искусства, соответствуют всё же не сформировавшемуся вкусу, соответствуют некому варварству жизни ощущений человека. Но само искусство всё же глубоко укоренено в жизнь. И если бы оно не было укоренено в жизнь, оно, вероятно, благодаря тому, как оно выступает, не имело бы оправданного существования: поскольку, в отличие от чисто реалистического мировоззрения, в нём должны играть всевозможные недействительности, всевозможные иллюзии, вставленные в жизнь. Уже потому, что искусство вынуждено для определенного понимания привносить в жизнь недействительное, оно должно быть всё же каким-то образом глубоко укорененным в жизнь.

Теперь можно сказать, что, начиная с определённой границы ощущений - начиная с нижней границы ощущений до верхней границы, которые, правда, у некоторых людей надо вначале создать, - художественное чувство возникает в жизни повсюду. Оно проявляется, если не в виде искусства, то тогда, когда каким-то образом уже в чувственном, в обыденном,

в чувственном мире заявляет о себе нечто сверхчувственное, таинственное. И оно появляется тогда, когда сверхчувственное, чисто мыслимое, чисто воспринятое, прожитое чисто в духе, начинает сиять перед нами в чувственно-наглядной форме, - не благодаря тому, что её впихивают в соломенные символы или деревянные аллегории, а так, как оно само хочет представить себя в чувственном облике. То, что обычное чувственное уже в обычной жизни является в определённой степени чем-то волшебным, уже имеет в себе своего рода сверхчувственное, - это ощущает каждый человек, удерживающий свою душу между двух названных границ настроения.

Вполне можно сказать: Если меня кто-то пригласил в гости и провёл в комнату с красными стенами, то у меня появляется определённое предположение, что эти красные стены имеют какое-то отношение к художественному чувству. Когда меня проводят в комнату с красными стенами, я найду естественным то, что человек, пригласивший меня, будет рассказывать мне всякие вещи, которые для меня ценны, которые меня интересуют. А если это не так, то всё это приглашение в красную комнату я буду считать жизненной ложью и уйду неудовлетворенным. Если кто-то принимает меня в синей комнате и постоянно болтает, не давая мне даже слова вставить, то я нахожу всю ситуацию крайне неудобной и говорю себе, что этот человек лжёт мне уже цветом своей комнаты. Таких вещей в жизни очень много. Дама в красном платье будет восприниматься чрезвычайно лживой, если она будет вести себя слишком скромно. Дама с кудрявыми волосами будет считаться естественной только в том случае, если она будет немного насмешливой, вызывающей; если она не насмешлива и не вызывающая, то испытывается разочарование. Разумеется, в жизни, эти вещи не должны быть именно такими; жизнь имеет право проходить мимо таких иллюзий, но есть определенные границы настроения, в которых человек чувствует себя таким образом.

Эти вещи, конечно, нельзя также понимать как общие закономерности; кто-то может ощущать их совершенно по-другому. Но дело обстоит всё же так, что для каждого человека такого рода ощущение в жизни присутствует там, где внешнее, которое выступает для него в чувственном мире, он воспринимает как нечто такое, что содержит в себе неким волшебным образом духовное, духовную ситуацию, духовное состояние.

Кому-то вполне может показаться, будто то, что имеется тут как требование нашей души, и относительно чего мы так часто испытываем горькое разочарование, как раз, для таких потребностей, которые в человеческой жизни требуют удовлетворения, вызывает необходимость создания некой особой сферы жизни. И такой особой сферой жизни, мне кажется, является искусство. Оно формирует из остальной жизни то, что удовлетворяет чувство, лежащее в пределах таких чувственных границ.

Вероятно, к пониманию пережитого через искусство можно приблизиться, только если попытаться глубже заглянуть в происходящие душевные процессы, которые происходят при художественном творчестве или при наслаждении искусством. Поскольку стоит лишь немного действительно пожить с искусством, стоит лишь попытаться обходиться с ним немного более интимно, и тогда обнаружится, что подлежащие теперь описанию психические процессы у художника и у наслаждающегося искусством, хотя и ведут себя, как бы, противоположным образом, но, по сути, являются одним и тем же. То, что я хочу показать, художник переживает заранее, так что он вначале переживает определённый душевный процесс, который затем сменяется другим; ценитель искусства переживает вначале этот второй душевный процесс, который я здесь имею в виду, и только после этого - первый, с которого начинает художник. Мне кажется, что искусство так трудно понимается психологически потому, что люди не осмеливаются погружаться в человеческую душу так глубоко, как это необходимо, чтобы ухватить то, что, собственно, вызывает потребность в искусстве. Возможно также, что только наше время вообще подходит для того, чтобы внятно говорить об этой художественной потребности. Поскольку, что бы не думали о многих направлениях искусства ближайшего прошлого и настоящего, об импрессионизме, об экспрессионизме и так далее, рассмотрение которых иногда, ведь, исходит совсем не из потребности в искусстве, одного отрицать нельзя: что, благодаря появлению этих

направлений, художественное ощущение, художественная жизнь, из определённых душевных глубин, которые лежат очень далеко в подсознательном и которые раньше из этого подсознательного не извлекались, теперь оказались подняты на поверхность сознания. С неотвратимой необходимостью сегодня появилось гораздо больше интереса к художественным человеческим душевным процессам и душевным процессам людей, наслаждающихся искусством, благодаря всему тому, что говорится о таких вещах как импрессионизм и экспрессионизм, чем это было в более ранние времена, когда эстетические понятия учёных мужей стояли очень далеко от того, что, собственно, жило в искусстве. В последнее время при рассмотрении искусства появились понятия, представления, которые в определённом отношении стоят очень близко к тому, что происходит в современном искусстве, по крайней мере, в сравнении с прошлыми временами.

Ведь, жизнь души, собственно, бесконечно глубже того, что обычно предполагают. И о том, что человек имеет некую сумму переживаний в глубинах своей души в подсознательном и бессознательном, о которых мало говорят в обычной жизни, ведь, подозревают очень мало людей. Но необходимо погрузиться в эту душевную жизнь несколько глубже, чтобы, как раз, там найти, где надо искать настроение между указанными выше границами. Наша душевная жизнь, так сказать, колеблется между самыми различными состояниями, каждое из которых более или менее - ничего из того, что я сегодня говорю, не надо понимать педантическим образом - можно отнести к одному из двух видов: Первый вид, - это то, что в глубинах человеческой души, как бы, свободно, хочет вырваться из этой души, что иногда совершенно бессознательно, но всё же мучает эту душу, и что, если эта душа особенно организована в смысле выше обозначенного настроения, постоянно хочет разгрузиться в сознании, но не может этого сделать, - и при здоровой конституции человека не должно этого делать, - как видение (Vision). Наша душевная жизнь, - если есть повод к такому душевному настроению, - постоянно, собственно, гораздо больше, чем полагают, стремится к тому, чтобы преобразовать себя в смысле такого видения. Здоровая душевная жизнь состоит в том, что это «желание видения» остаётся стремлением, что самого этого видения не происходит.

Это стремление в видению, которое есть, по сути, в душе каждого человека, может быть удовлетворено, если мы то, что хочет возникнуть, но в здоровой душе возникнуть не должно, - болезненное видение, - противопоставим душе в некоем внешнем выражении, в некоей внешней форме, во внешней скульптуре или в чём-то подобном. И тогда это внешняя скульптура может быть внешней формой того, что выступает, чтобы здоровым образом оставить в основании души то, что, собственно, хочет стать видением. Мы, как бы, предлагаем душе содержание этого видения извне. И мы предлагаем ей тогда настоящее художественное, только если мы в состоянии угадать в этом визионерском стремлении, какую форму, какое образное выражение, мы должны предложить душе, чтобы её стремление к визионерскому было уравновешено. Я думаю, что многие рассматривания новейшего времени, которые были произведены в рамках направления, которое называется экспрессионистским, близки к этой истине, и что исследования в этом направлении близки к тому, чтобы обнаружить то, что я только-что сказал; просто при этом не идут достаточно далеко, не погружаются в душу достаточно глубоко и не видят этого непреодолимого стремления к визионерскому, которое существует, собственно, в каждой человеческой душе. - Но это только одно. И если посмотреть художественное творчество и художественное наслаждение, вполне можно увидеть, что один из видов произведений искусства имеет источник, который соответствует этой потребности человеческой души.

Но есть и другой источник художественного. Источник, который я только-что рассматривал, состоит в определённой конституции человеческой души, в её стремлении иметь визионерское в виде свободно поднимающегося представления. Другой источник состоит в том, что в пределах самой природы волшебным образом возникают тайны, которые можно найти только тогда, когда погружаешься не в научное предположение, - в этом при этом нет необходимости, - а в том, чтобы, собственно, ощутить, какие глубокие тайны хранит в себе окружающая нас природа.



Эти глубокие тайны окружающей нас природы, когда они высказываются, вероятно, выглядят для современного человеческого сознания, даже очень парадоксально, но всё же это, как раз, то, что, начиная с нашего времени, делает этот род тайн всё более и более популярным. В природе есть не только то, что является прорастающей, растущей, распространяющейся жизнью, в отношении которой при здоровой душе мы естественным образом испытываем радость, но есть и то, что обычно называют смертью, разрушением. В природе есть нечто, что постоянно разрушает и преодолевает одну жизнь посредством другой. Кто может это ощущать, тот, - чтобы выбрать, как раз, этот прекрасный пример, - когда он сталкивается с человеческой формой, природной человеческой формой, сможет также ощутить, что эта человеческая форма содержит в себе нечто таинственное: что в каждый момент эта форма, проявляющаяся во внешней жизни, собственно, убивается более высокой жизнью. Это тайна любой жизни: постоянно и повсюду более высокая жизнь убивает более низкую. Эта человеческая форма (Gestalt) пронизана человеческой душой, человеческой жизнью, и посредством этой человеческой души, посредством этой человеческой жизни она (эта форма) постоянно разрушается, постоянно преодолевается. А именно так, что можно сказать: Человеческая форма как таковая несёт в себе нечто такое, что было бы совсем другим, если бы было предоставлено самому себе, если бы могло следовать своей собственной жизни. Но оно не может следовать своей собственной жизни, поскольку в ней есть другая жизнь, которая убивает эту жизнь.

Скульптор подходит к человеческой форме и, пусть бессознательно, через ощущения, открывает эту тайну. Он приходит к тому, что эта человеческая форма хочет нечто такое, что не находит выражения в человеке, что преодолевается, убивается более высокой жизнью, душевной жизнью; он выколдовывает из человеческой формы то, что в действительном человеке отсутствует, чего в действительном человеке нет, что природа скрывает. Нечто подобное испытывал Гёте, когда говорил об «открытых тайнах». Можно пойти ещё дальше. Можно сказать: Эта тайна лежит в основе любой природы. По сути, ни один цвет, ни одна линия в природе не является так, что при этом что-то высшее не убивает что-то низшее. Может быть и наоборот, - нечто высшее может быть преодолено чем-то более низким. Но во всём можно разгадать волшебство, можно снова найти то, что, собственно, преодолено, и тогда становишься творцом искусства.

И когда приходишь к такому преодолённому, что разгадано, и можешь это правильным образом пережить, тогда это становится художественным восприятием (Empfinden).

Как раз, об этом последнем я хотел бы выразиться более точно. У Гёте мы во многом находим ещё совсем не оценённые, но, собственно, чрезвычайно важные человеческие истины. Гётевское учение о метаморфозах, которое исходит из того, что, например, лепестки у растения являются лишь преобразованными листьями, которые затем обращаются во всевозможные естественные природные формы. Учение Гёте о метаморфозах, - если однажды то, что в нём содержится, будет извлечено посредством ещё более всеохватывающего познания природы, нежели то, что было возможно во времена Гёте в соответствии с развитием его эпохи, - предполагает, что, когда природу раскрывают посредством всестороннего видения, она изживает себя, становясь чем-то намного, намного большим. Я бы сказал: У Гёте это учение о метаморфозах ещё слишком понятийно ограничено. Оно может быть расширено.

Если мы снова обратимся к человеческому облику, то в качестве примера можно сказать следующее: Ведь, тот, кто рассматривает человеческий скелет, уже при самом поверхностном рассмотрении видит, что этот человеческий скелет явно состоит из двух членов (можно было бы пойти гораздо дальше, но сейчас это увело бы слишком далеко): из головы, которая, как бы, надета на прочий скелет корпуса, и, соответственно, из этого прочего скелета. Кто обладает чувством преобразования форм, тот может видеть, как эти формы переходят друг в друга так, как полагал Гёте, что зелёный лист переходит в цветной лепесток (цветочный лист), тот, если продолжить этот способ рассмотрения, сможет заметить, что человеческая голова является неким целым и прочий организм является неким целым, и что одно является

метаморфозой другого. Таинственным образом весь прочий человек является таким, что, если взглянуть на него соответствующим образом, можно сказать: он может быть преобразован в человеческую голову. А человеческая голова - это нечто такое, что, я бы сказал, лишь в округлённой, далее развитой форме, содержит весь человеческий организм. Но замечательно следующее: Если у человека есть способность видения таких вещей, и он действительно в состоянии внутри себя трансформировать человеческий организм так, что тот превращается в одну голову, и человеческую голову преобразовать так, что она предстаёт как сам человек, то в обоих случаях выйдет нечто совершенно другое. В одном случае, когда голова трансформируется в целый организм, выходит нечто такое, что показывает нас, людей, словно окостенелыми, словно ограниченными, словно стеснёнными, словно, я бы сказал, повсюду движущимися в направлении склероза. Если позволить этому прочему человеческому организму действовать на себя таким образом, что он выйдет как голова, выходит нечто такое, что очень мало похоже на обычного человека, что лишь напоминает человека в своих основных формах. Возникает нечто такое, что не превращает путём окостенения определённые задатки роста в лопатки, а что хочет стать крыльями, что хочет даже перерасти плечи и крыльями развернуться над головой, что тогда является как главное начало, желающее овладеть этой головой, так что то, что в обычном человеческом облике предстаёт как ухо, расширяется и соединяется с крыльями. Короче говоря, вы получаете что-то вроде фигуры духа. Эта духовная фигура, как бы, зачарованная, покоится в человеческой фигуре. Это то, что - если развить то, что предчувствовал Гёте в своём учении о метаморфозах, - полностью освещает тайны человеческой природы. Так что из этого примера можно видеть: природа такова, что в каждой своей части она, собственно, не просто абстрактно, но в наглядной конкретности, стремится стать чем-то совершенно, совершенно иным, чем то, что она представляет в ощущениях. Если прочувствовать это основательно, то нигде не возникает ощущения, что какая-либо форма, что вообще что-либо в природе не может быть чем-то совершенно другим, нежели оно является. Особенно на таком примере так многозначительно выражается то, что в природе всегда одна жизнь преодолевается, почти убивается более высокой жизнью.

Мы не проявляем то, что ощущается как некий двойник, как некая двойственность в человеческом росте, только благодаря тому, что нечто высшее, нечто сверхчувственное объединяет и уравнивает эти две стороны человеческого существа так, что нам предстаёт обычный человеческий облик. Вот почему - сейчас не внешним, пространственным, а внутренним, интенсивным образом - природа кажется нам такой волшебной, такой таинственной, потому что в каждой своей части она, собственно, всегда хочет большего, бесконечно большего, чем может дать, потому что то, что она вычленила, что она организует, она составляет так, что более высокая жизнь поглощает более низкую жизнь, позволяя ей развиваться лишь до определённой степени. Кто однажды устремит свои ощущения в этом данном здесь направлении, тот повсюду обнаружит, что эта проявленная тайна, это волшебство, пронизывающее всю природу, является тем, что, подобно стремлению к визионерскому, действующему изнутри, действует извне, побуждая людей выйти за пределы природы, подключить свои силы, взять что-то особенное из целого, и позволить излучаться оттуда тому, что природа хочет иметь одним куском, что может стать неким целым, но что, однако, в самой природе не может быть целым.

Возможно, я могу упомянуть здесь следующее: При строительстве Антропософского Общества в Дорнахе близ Базеля, была предпринята попытка осуществить именно то, что я только что указал, пластически. Была предпринята попытка создать некую группу фигур из дерева, представляющую, я бы сказал, типичного человека, но представляющую этого типичного человека таким образом, что то, что иначе только заложено, но сдерживается более высокой жизнью, представлено таким образом, что вся форма сначала становится жестом, а затем, в свою очередь, жест приводится к покою. К чему здесь пластически стремились, так это к тому, чтобы тот жест, который в обычной человеческой фигуре сдерживается, - не тот жест, который делается из души, а только то, что убивается в душе, что

сдерживается жизнью души, - этот жест пробудить, а затем снова привести к покою. Таким образом, стремились вначале привести в движение, в виде жеста, спокойную поверхность человеческого организма, а затем её снова привести к покою. Благодаря этому, совершенно естественно приходишь к восприятию того, что то, что заложено в каждом человеке, но что сдерживается более высокой жизнью, асимметрия, которая присуща каждому человеку, - ни один человек не имеет левую сторону точно такую же, как правую, - выступает сильнее. Но теперь, позволяя ей выступать сильнее, как бы, рассыпается то, что в более высокой жизни удерживалось вместе, и тогда это надо снова соединить на более высокой ступени юмором, тогда необходимо снова примирить то, что натуралистически является снаружи. Необходимо художественно примирить это преступление против натурализма, подчеркнуть асимметрию, и помимо этого позволить перейти в жест также многому другому, а затем снова привести к покою. Мы должны были это внутреннее преступление снова искупить, показывая с другой стороны преодоление, которое возникает тогда, когда человеческая голова через метаморфозу переходит в тёмную, гнетущую форму, которая теперь снова преодолевается репрезентантом человечества: она у его ног, такова, что её можно воспринять как член, как часть того, что представляет человека. Другая фигура, которую мы должны были добавить, представляет то, что требует ощущения, когда, кроме головы, остальная человеческая форма становится такой же мощной, какой она уже является в жизни, но сдерживается более высокой жизнью, когда разрастается (*überwuchert*) то, что иначе остаётся недоразвитым: то, что, например, находится в лопатках, то, что бессознательно уже присутствует в человеке и содержит некий люциферический элемент, элемент, который хочет выйти из человека. Если всё, что заложено в человеческую форму как вырастающее из страстей и желаний, становится формой, в то время как иначе, благодаря более высокой жизни, - благодаря мыслительной жизни, благодаря разумной жизни, - оно разрастается (*überwuchert*), если помимо этого осуществляется то, что в качестве разумной жизни оформляется в человеческую голову, тогда появляется возможность расколдовать природу, отобрать у природы её открытую тайну, когда то, что природа, разрушая, делит на части, чтобы сделать из этого целое, человек сам вновь представляет в частях, так что зрителю надо совершить в своей душе (*Gemüt*) то, что иначе перед ним совершала природа. Всё это делала природа. Она действительно определила человека так, что его различные отдельные члены составлены в гармоничное целое. Когда то, что наколдовала природа, человек снова растворяет, он растворяет природу в её сверхчувственных силах. Совершенно невозможно каким-то соломенно-аллегорическим или понятийно-нехудожественным образом искать за природными предметами какую-то идею, нечто выдуманное, нечто сверхчувственно-духовное, а надо просто спросить природу: Как бы ты продолжала расти в своих отдельных частях, если бы их рост не был прерван более высокой жизнью? - Тогда приходишь к тому, что нечто сверхчувственное, которое уже находится внутри чувственного, которое зачаровано в нём, надо из этого чувственного освободить. Приходишь, собственно, к тому, чтобы быть сверхестественно-природным (*übernatürlich-naturalistisch*).

Я думаю, что во всех этих различных тенденциях и стремлениях, которые были начаты, но которые застряли в самом начале, и которые обозначили себя «импрессионизмом», можно ощутить тоску нашего времени по тому, чтобы действительно обнаружить такого рода тайны природы, такого рода чувственно-сверхчувственное, и придать ему форму. Поскольку возникает ощущение, что то, что, собственно, происходит в искусстве, то есть, в художественном творчестве и наслаждении искусством, сегодня должно быть более осознанным, чем это осознавалось в более ранние художественные эпохи. То, что там происходит, а именно, компенсация подавленного видения или что природе противопоставляется нечто такое, что подражает её процессу: к этому стремились всегда. Поскольку это, собственно, два начала всякого искусства.

Но вернёмся ко временам Рафаэля. Во времена Рафаэля к этому стремились, разумеется, совершенно иначе, нежели в наше время, например, Сезан или Ходлер<sup>21</sup>. Но более или менее

---

<sup>21</sup>Рафаэль (Raffaello Santi), итальянский живописец и мастер-строитель.

бессознательно к тому, что в искусстве обозначено двумя этими течениями, стремились всегда. Только в прежние времена это воспринималось поначалу, как раз, совершенно элементарно, когда художник сам не знал, что в его душе к природе подступает духовно-бессознательное и расколдовывает то, что в ней было заколдовано, когда он ищет это в чувственно-сверхчувственном. Поэтому, когда стоишь перед картиной Рафаэля, - если вообще есть желание интерпретировать то, что иначе остается тёмным в подсознании, что нет необходимости высказывать, - всегда возникает ощущение: тыходишь в какую-то сделку с произведением искусства, а вместе с тем, опосредованно, и с Рафаэлем. Но от того, о чём тогда договариваешься, может исходить чувство, - как уже было сказано, оно не должно быть высказанным, даже перед собственной душой, - что ты уже был когда-то, в какой-то прошлой жизни, вместе с Рафаэлем и узнал от него многое такое, что вошло глубоко в твою душу. И то, что столетия назад было договорено с душой Рафаэля, стало полностью бессознательным; и тогда, когда оказываешься перед произведениями Рафаэля, это снова оживает. - Кажется, что стоишь перед тем, что уже давно обговорено между собственной душой и душой Рафаэля.

Перед лицом произведений современных художников такого чувства не возникает. Современный художник ведёт тебя в духовном, как бы, в свою каморку, и то, о чём ты с ним договариваешься, лежит ближе человеческому сознанию: ты совершаешь эту договорённость с ним непосредственно сейчас. Поскольку теперь поднялась эта тоска, эта потребность времени, дело обстоит так, что в наше время хочет быть удовлетворённым в искусстве также и процесс поднимающихся на поверхность представлений, являющихся, собственно, подавленными видениями. И, пусть сегодня ещё несколько элементарно, с другой стороны, перед тобой выступает действительно разложение того, что иначе в природе объединено, да, разложение, а затем снова объединение, подражание природному процессу.

Какое бесконечное значение приобретает всё то, что художник новейшего времени пытается действительно изучить в отношении различных цветов, в отношении света в его различных оттенках, чтобы понять, что, по сути, каждый световой эффект, каждый оттенок хочет быть больше, чем он может быть, когда его принуждают войти в какое-то целое, где его убивает более высокая жизнь. Что только не предпринималось, чтобы, исходя из этого чувства, разбудить жизнь света, обходиться с ним так, чтобы расколдовать заколдованное в нём, если этот свет должен служить возникновению обычных природных процессов и природных событий. Со всеми этими вещами мы стоим сегодня во многом только в начале. Но, исходя из этих начал, соответствующих оправданным стремлениям, можно, вероятно, пережить, что чисто художественное становится в какой-то мере тайной, а затем разгаданной тайной. Это звучит несколько банально, но многие вещи скрывают тайны, которые звучат банально: надо только правильно подойти к этой тайне, а именно, к ощущению тайны. То, что я имею в виду, - это ответ на вопрос: Почему, собственно, нельзя писать огонь и рисовать воздух? - Совершенно ясно, что в действительности написать огонь нельзя; надо было бы иметь нехудожественное чувство, чтобы хотеть написать блестящую, пылающую жизнь, которую можно запечатлеть только посредством света. Никому не должно приходиться в голову писать молнию, и ещё меньше, рисовать воздух.

Но, с другой стороны, надо признать, что всё, что содержится в свете, скрывает в себе нечто стремящееся стать подобным огню, стать непосредственно таким, чтобы оно нечто говорило, чтобы производило впечатление, которое истекает из света, а также из каждого отдельного нюанса цвета, подобно тому как человеческая речь истекает из человеческого организма. Каждый световой эффект хочет нам что-то сказать, и каждый световой эффект хочет сказать что-то другому световому эффекту, который находится рядом. В каждом световом эффекте покоится жизнь, которая посредством более крупных взаимосвязей преодолевается, убивается. Если направить своё восприятие в эту сторону, то открывается ощущение цвета, то, что цвет говорит, то есть, то, что начали искать в эпоху новой

---

Сезанн, Поль, франц. Художник.

Ходлер, Фердинанд, Швейцария. Художник.

пленэрной<sup>22</sup> живописи. Если открыть этот секрет цвета<sup>23</sup>, то это восприятие расширится, и вы обнаружите, что то, что я только что сказал, по сути, верно. Не для всех цветов - цвета говорят по-разному. В то время как светлые цвета, красные, жёлтые, фактически атакуют, говорят о многом, синие цвета являются чем-то таким, что даёт картине возможность перехода к форме. Благодаря синему, ужеходишь в форму, то есть, в основном в создающую форму душу. Художник уже мог быть на пути такого открытия, но часто останавливался на полпути. Нас так мало удовлетворяют многие картины Синьяка<sup>24</sup>, - хотя в других отношениях они могут быть вполне удовлетворяющими, - потому, что с синим он обходится точно так же, как, скажем, с жёлтым или красным, не осознавая, что синее пятно рядом с жёлтым, представляет собой совсем другую ценность, нежели красное рядом с жёлтым. Это кажется несколько тривиальным для каждого, кто может чувствовать цвета. Но в более глубоком смысле мы всё же находимся ещё на пути к открытию таких тайн. Синее, фиолетовое, - это цвета, которые наиболее выразительно переводят картину во внутреннее перспективное. И вполне возможно, что, просто используя синий цвет в картине вместе с другими цветами, можно добиться удивительно интенсивной перспективы, без какого-либо рисования. Таким образом можно идти дальше. Приходишь к знанию того, что рисунок действительно может быть тем, что хотелось бы назвать: произведение цвета. Если удастся перевести передачу цвета в движение, так что поначалу рисунок совершенно таинственным образом будет находиться под контролем цвета, то можно заметить, что это особенно хорошо удаётся с синим, но в меньшей степени с жёлтым или красным, потому что им не подходит то, чтобы их использовали для создания внутреннего движения, чтобы происходило перемещение из одной точки в другую. Если хочешь получить внутренне подвижную фигуру, например, летящую, которая, благодаря своей внутренней подвижности, внутренне то мала, то велика, то есть, подвижна внутри себя, то, исходя совсем не из каких-либо разумных принципов или какой-то усвоенной эстетики, а из самого элементарного чувства, чувствуешь необходимость использовать синюю нюансировку и переводить её в движение. Замечаешь, что линия, рисунок, фигура возникают, по сути, только в том случае, если продолжить то, что начато, позволив голубому оттенку перейти в движение. Поскольку каждый раз, когда от малярного, от красок, переходишь к фигуральному, к форме, то, что чувственно, переводится в основной тон сверхчувственного. При переходе от светлых красок, через синее и от него каким-то образом к рисунку, в светлых красках будет переход к чему-то чувственно-сверхчувственному, что, я бы сказал, в незначительном тоне содержит в себе сверхчувственное, поскольку цвет всегда хочет что-то сказать, поскольку цвет всегда имеет душу, которая сверхчувственна. И обнаружится, что чем большеходишь в рисунок, тем большеходишь в абстрактно-сверхчувственное, которое, однако, - поскольку выступает в чувственном, - должно формироваться чувственно.

Я могу сегодня только указать на эти вещи. Но ясно, что таким образом можно видеть, как в одной отдельной области цвет и рисунок могут использоваться художественным творчеством так, что в этом использовании уже содержится то, о чём я позволил себе сказать: Природа содержит это заколдованным, а мы расколдовываем это скрытое в чувственном посредством убиваемого более высокой жизнью сверхчувственного.

Если посмотреть на пластику, скульптуру, то обнаружится: В скульптуре как для поверхностей, так и для линий, всегда есть две интерпретации. Я хочу говорить сейчас только об одной из них. Во-первых, здоровое чувство не переносит того, чтобы пластическая поверхность оставалась такой, какова она есть, например, в естественной человеческой

---

<sup>22</sup>Freilichtmalerei («живопись свободного света»), живопись под открытым небом или пленэрная живопись (от французского: en plein air: «на открытом воздухе») относится к живописи, в которой художник представляет «часть природы» на открытом воздухе в естественных световых и теневых условиях и естественных цветах соответствующего ландшафта. Эта форма живописи отличается от студийной живописи.

<sup>23</sup>См. Рудольф Штайнер, «Сущность цветов», GA 291.

<sup>24</sup>Поль Синьяк (фр. Paul Signac, 11 ноября 1863, Париж - 15 августа 1935, там же) - французский художник-неоимпрессионист, представитель направления пуантилизма.

форме, поскольку там она, посредством человеческой души, человеческой жизни, то есть, посредством чего-то высшего, убивается. Мы должны искать собственную жизнь поверхности, когда мы вначале духовно извлекаем жизнь или душу, которая находится в человеческой форме, мы должны искать душу самой формы. И мы замечаем, что находим это, когда мы позволяем поверхности согнуться не один раз, а снова сгибаем одиночный изгиб, так что у нас получается двойной изгиб. Мы замечаем, что можем заставить форму говорить, и мы замечаем, что глубоко в нашем подсознании, наряду с тем, что я сейчас рассматриваю скорее как аналитический ум (Sinn), существует синтетический ум. Ведь, чувственная природа распадается на чисто чувственно-сверхчувственное, которое преодолевается только на более высоких ступенях жизни. В пределах указанных душевных границ человек ощущает элементарное стремление расколдовать природу таким образом, чтобы увидеть, что чувственно-сверхчувственное содержится в ней в таком же разнообразии, как кристаллы в друзе<sup>25</sup>, и как, благодаря тому, что они содержатся в друзе, их поверхности срезаются. Но человек, в свою очередь, имеет эту способность, которую я хотел бы назвать синестезией (Synästhesie<sup>26</sup>), синестетическим чувством, и в себе самом, часто очень сильно, как раз, тогда, когда это расщепление, это анализирование, этот распад природы в чувственно-сверхчувственном интенсивно присутствует в его подсознании.

Особенность заключается в том, что каждый, кто способен правильно наблюдать за людьми, может сделать открытие, что, собственно, только одно чувство используется нами очень односторонним образом. Когда мы смотрим глазами на цвета, формы и световые эффекты, мы развиваем эти глаза односторонним образом. В глазах всегда есть что-то вроде таинственного осязания; глаз тоже всегда чувствует, когда он смотрит. Но в обычной жизни это подавлено. Но, благодаря тому, что глаз развивается односторонне, если человек может чувствовать что-то подобное, у него всегда возникает побуждение пережить то, что в глазу подавляется в отношении восприятия чувства, восприятия себя, восприятия движения, которые развиваются, когда мы движемся в пространстве и чувствуем, как движутся наши конечности. То, что таким образом подавляется в глазу в отношении других чувств, чувствуешь возбуждённым, хотя оно остаётся спокойным, в других людях, когда смотришь. И то, что таким образом возбуждено в увиденном, но что благодаря односторонности глаза подавлено, - это скульптор снова преобразует.

Скульптор, собственно, ваяет формы, которые глаз хотя и видит, но которые он видит так слабо, что это слабое видение полностью остаётся в подсознании. Скульптору служит непосредственный перевод чувства осязания в чувство зрения. Поэтому скульптор должен, - или пытается, - спокойную форму, которая иначе является единственным объектом одностороннего зрения, растворить в жесте, который, в свою очередь, всегда побуждает к подражанию, и этот подражательный жест, который теперь уже расколдован, снова привести к состоянию покоя. Поскольку то, что в одном направлении возбуждается, а в другом направлении снова приводится к покою, что является в нас душевным процессом, когда мы занимаемся художественным творчеством или наслаждаемся произведениями искусства, с одной стороны, по сути, всегда то же, что обычный вдох и выдох человека в обычной жизни. Этот процесс, поднимающийся в человеческой душе, производит иногда гротескное впечатление, хотя, с другой стороны, он вызывает чувство интенсивной бесконечности, которая зачарованна в природе. Развитие искусства - и это, как раз, показывают определённые начинания, которые мы имеем уже десятилетия и особенно сейчас - вполне

---

<sup>25</sup>Друза (от нем. Druse «щётка») - минеральный агрегат, представляющий собой совокупность произвольно сросшихся между собой индивидов, выросших на общем основании (прим. пер.)

<sup>26</sup>Синестезия (от древнегреческого συναίσθησις, synaisthánesthai, «со-чувствовать, воспринимать одновременно») в основном описывает соединение двух или более физически отдельных модальностей восприятия. Это происходит благодаря переплетению сенсорных модальностей. Это относится к связи между цветом и температурой (например, связь «теплый зеленый»), звуком, музыкой и пространством. В более узком смысле синестезия — это восприятие сенсорных стимулов центрами обработки сенсорного органа в головном мозге, которые также стимулируются при стимуляции другого органа. Людей, которые испытывают восприятие, связанное таким образом, называют синестетами (прим. пер.).

определённо движется в направлении стремления разгадать такие тайны и более или менее сознательно придать этим вещам форму. Нет необходимости много говорить об этих вещах, они будут формироваться в искусстве всё больше и больше.

Например, однажды почувствуют - да, о некоторых художниках можно сказать, что они более или менее сознательно или бессознательно чувствовали нечто подобное; можно особенно хорошо понять, например, недавно умершего Густава Климта<sup>27</sup>, если принять во внимание такие предпосылки в его восприятии, в его разуме. Однажды почувствуют следующее: Предположим, возникло желание написать красивую женщину. Тогда надо сформировать в душе нечто вроде образа этой красивой женщины. Однако, тот, кто обладает тонким чувством, может ощутить, что в тот момент, когда он нечто создал из этой красивой женщины, он внутренне, духовно-сверхчувственно, перевёл её из жизни к смерти. В тот самый момент, когда мы решаем написать красивую женщину, мы её духовно убиваем, мы забираем у неё нечто, - иначе в жизни мы не смогли бы предстать перед этой женщиной, не смогли бы придать форму тому, что художественно сформировано в картине, - мы должны вначале художественным образом убить эту женщину, а затем мы должны быть в состоянии набраться столько юмора, чтобы её снова внутренне оживить. Натуралист этого действительно не может. Натуралистическое искусство больно тем, что у него отсутствует юмор. Поэтому оно снабжает нас множеством чувел, снабжает нас тем, что убивает в природе все высшие формы жизни, но ему не хватает юмора, чтобы оживить то, что он должен убить в первом процессе. Выглядит так, будто эту прекрасную женщину не просто в тайне убили, а вначале изнасиловали и только потом убили. Это всегда процесс, идущий в одном направлении; это процесс убивания, который связан с тем, что необходимо воссоздать то, что в более высокой жизни преодолевается в природе проявляющим волю. Это всегда смерть и оживление посредством юмора, которые должны происходить в душе как художественного творца, так и того, кто наслаждается произведением искусства. Поэтому тот, кто хочет написать подвижного деревенского мальчишку в горной долине, не должен воспроизводить то, что он видит, а, прежде всего, он должен ясно понимать, что то, что он задумал как художественную концепцию, убивает этого подвижного мальчишку в горной долине, или по крайней мере, делает его застывшим, и что эту застывшую фигуру он должен снова вернуть к жизни тем, что он должен дать ей жест, который то, что было убито как отдельное, снова объединит с остальной частью природного контекста, и, тем самым, даст ей новую жизнь. Такие вещи пробовал Ходлер. Они, безусловно, соответствуют сегодня устремлениям художников.

Можно сказать, что оба эти источника искусства соответствуют глубочайшим потребностям, подсознательным потребностям человеческой души. Создание удовлетворения, благодаря тому, что, собственно, хочет стать видением, но в здоровой человеческой природе не должно стать видением, всегда более или менее будет становиться экспрессионистской формой искусства, даже если не вкладывать в этот термин глубокого смысла. А то, что необходимо сделать, чтобы снова объединить то, что человек растворил в своих чувственно-сверхчувственных составляющих в какой-либо форме, или в чём он убил непосредственную чувственную жизнь, чтобы самому вдохнуть в это сверхчувственную жизнь, приведёт к импрессионистской форме искусства. Обе эти потребности человеческой души всегда были источником искусства, только, благодаря общему развитию человечества в непосредственном прошлом, я бы сказал, первое прослеживается экспрессионистским образом, а второе — импрессионистским. Вероятно, в будущем это будет развиваться в совершенно особой степени. Художественное чутье на будущее будет тогда, когда все больше и больше будет расширяться не интеллектуальное сознание, а чувство, особенно интенсивно в этих двух направлениях. В будущем художественным образом будут воспринимать тогда, когда всё больше и больше будут расширять не разумное сознание, а ощущение, а именно, расширять в этих двух направлениях. Эти два направления — во избежании определённых недоразумений это надо всегда подчёркивать - совершенно не соответствуют чему-либо

---

<sup>27</sup>Klimt, Gustav, австрийский живописец и рисовальщик.

патологическому. Патологическое вошло бы в человечество, как раз, в том случае, если бы посредством художественных экспрессий не удовлетворялось в пределах определённых границах элементарно-природно-здоровое стремление к визионарному, или если то, что, ведь, и так постоянно делает наше подсознание, когда оно расщепляет природу на её чувственно-сверхчувственное, - если бы это снова и снова не пронизывалось более высокой жизнью посредством истинно художественного юмора, чтобы мы оказались в состоянии воспроизводить в произведении искусства то, что творчески осуществляет природа.

Я совершенно уверен в том, что художественный процесс во многих отношениях является чем-то очень глубоко лежащим в подсознании, но что всё же при известных обстоятельствах наличие таких сильных, таких интенсивных представлений художественного процесса может быть полным значения для жизни, что эти сильные, интенсивные представления могут вызвать в душе нечто такое, что никогда не смогут вызвать слабые представления, а именно, способность переходить в чувства. Если этим двум источникам искусства дать проявиться в виде чувств в душе человека, то прекрасно будет видно, насколько здоровым образом это чувствовалось, когда Гёте в определённый момент своей жизни - ведь, такие вещи всегда односторонние - ощутил то чистое, подлинно художественное в музыке, о котором он сказал: Музыка представляет собой высшее в искусстве потому, - как уже было сказано, это односторонне, поскольку всякое искусство может достичь этой высоты, но когда характеризуют, всегда характеризуют односторонне, - музыка представляет собой высшее потому, что совершенно не в состоянии чему-либо подражать в природе, а содержание и форма находятся в своём собственном элементе. - Но в своём собственном элементе содержание и форма будут в любом искусстве, если оно вырывает тайны у природы не посредством мышления и учёности, а посредством открытия чувственно-сверхчувственного так, как было указано сегодня. Я думаю, однако, что часто происходит полный тайн процесс в самой душе, когда человек внимателен к чувственно-сверхчувственному в природе. Ведь, Гёте сам ввёл это выражение «чувственно-сверхчувственного»<sup>28</sup>. И хотя он называет это чувственно-сверхчувственное открытой тайной, обнаружить его можно лишь тогда, когда подсознательные душевные силы смогут полностью погрузиться в природу.

Визионерское возникает в душе, как бы, благодаря тому, что хочет разгрузиться сверхчувственно пережитое: Оно поднимается в душе. Переживаемое внешне как духовное, внешне как сверхчувственное, переживается тем, кто вообще в состоянии иметь духовное переживание, не посредством видения (Vision), которое затем в духовной науке очищается до имажинации, а посредством интуиции. Посредством видения мы до определённой степени извлекаем внутреннее, так что это внутреннее становится в нас внешним, в интуиции же мы выходим из самого себя: мы опускаемся в мир. Но этот спуск остается недействительным до тех пор, пока то, что природа хранит заколдованным, то, что она всегда хочет преодолеть через высшую жизнь, мы не сумеем расколдовать. Если мы затем помещаем себя в это расколдованное природное, то мы живём в интуициях. Эти интуиции, насколько они проявляются в искусстве, связаны с интимными переживаниями, которые может иметь душа, когда она становится единым целым с вещами вне себя. Поэтому Гёте мог сказать одному своему другу о своём, собственно, в высшей степени импрессионистском искусстве: Я хочу сказать Вам нечто такое, что может пояснить отношение человека к тому, что я создал. Мои произведения не могут быть популярными. Лишь тот, кто пережил нечто подобное, кто прошёл через то же, поймёт их по-настоящему. - Гёте уже обладал этим чувством искусства, оно особенно проявляется в его ещё мало понятой второй части «Фауста». У Гёте уже было

---

<sup>28</sup>В «Истории моего изучения ботаники» (см. «Естествознание», том 1) Гёте пишет: В связи с тем, как растения «позволяют теперь сгруппировать себя под одним понятием, мне постепенно становилось все яснее и яснее, что рассмотрение могло бы быть оживлено ещё более высоким образом: это требование, которое витало тогда передо мной в виде чувственной формы сверхчувственного пра-растения». Рудольф Штайнер в своём предисловии ссылается на этот тому, когда говорит: «Идеальная форма, тип организмов, характеризуется, как раз, тем, что он состоит из пространственно-временных элементов, поэтому он и явился Гёте как некая чувственно-сверхчувственная форма».



это чувство искусства, отыскивать чувственно-сверхчувственное посредством того, что часть природы познаётся как то, что поверх самого себя хочет стать целым, что в метаморфозе снова становится чем-то другим, и это другое затем объединяется в природный продукт, но убивается более высокой жизнью. Когда мы таким образом проникаем в природу, мы оказываемся в истинной действительности в гораздо более высоком смысле, чем это полагает обычное сознание. То, где мы тогда оказываемся, даёт величайшее доказательство тому, что искусству не требуется просто воссоздавать чувственное или сверхчувственное, просто выражать духовное, благодаря чему оно ошибалось бы в обоих направлениях, а что искусство может формировать, может выражать то, что чувственно есть в сверхчувственном, сверхчувственно - в чувственном. Быть может, человек является натуралистом в прямом смысле этого слова потому, что он познает чувственно-сверхчувственное, и он становится натуралистом по отношению к этому чувственно-сверхчувственному потому, что может понять его только тогда, когда одновременно является супер-натуралистом. И, как я думаю, подлинные художественные переживания могут действительно развиваться в душе так, чтобы стимулировать также художественное понимание, художественное наслаждение, чтобы можно было, как бы, художественно жить в искусстве и даже определенным образом развиваться. Но в любом случае такое интенсивное, глубокое рассмотрение чувственно-сверхчувственного и осуществление его через искусство сделает понятным те гётевские, глубоко прочувствованное, вышедшее из глубокого понимания мира слова, с которых я начал и которыми хочу закончить, - слова, которые всеобъемлющим образом приводят нас к отношению человека к искусству именно тогда, когда мы в состоянии достаточно глубоко понять искусство в его отношении к истинной, в том числе и к сверхчувственной реальности. И человечество, - поскольку оно никогда не может быть без сверхчувственного, поскольку для него умерло бы само чувственное, если бы оно не жило в сверхчувственном, - благодаря собственным потребностям, будет всё больше и больше осуществлять то, что сказал Гёте:

«Кому природа начинает открывать свою открытую тайну, тот ощущает непреодолимую тоску по её самому достойному толкователю, искусству».

## **Чувственно-сверхчувственное в своём осуществлении через искусство**

*Мюнхен, ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ  
17 февраля 1918 года*

Есть один очень остроумный человек<sup>29</sup>, который сделал замечательное заявление о всяком человеческом философствовании. В недавно вышедшей статье, в которой он подробно останавливается на невозможности и бесполезности всякого человеческого философствования, он сказал: «У человека философии не больше, чем у животного, и он отличается от животного только тем, что проводит безумные эксперименты, чтобы прийти к философии, и затем, наконец, признаться, что он должен сдаться и впасть в невежество. - В этой книге, которая вполне достойна прочтения и помимо этого, по сути, собрано всё, что можно сказать против философии. Благодаря этому, этот человек и стал профессором

<sup>29</sup>Рихард Вале (Richard Wähle), «Трагикомедия мудрости», Вена и Лейпциг 1915, стр. 132.

философии в одном из университетов. Я хочу процитировать одно его высказывание, которое касается человеческого рассмотрения природы. Высказывание довольно радикальное. А именно, этот упомянутый господин говорит, что природа полна тайн со всех сторон, и что человеку, если он действительно со всех сторон ощущает эту таинственность природы, не остаётся ничего иного, как ввести в свою душу (Gemüt) бесконечную малость своего собственного существа. Природа распространяется в своей вечности безмерно, и мы, со своими представлениями и идеями о природе, должны, собственно, ощущать себя в ней, стоящими с открытыми от удивления ртами! - Я цитирую, и можно сказать, что это изречение не так уж и неверно, что мы как люди, когда смотрим на природу, действительно чувствуем, как мало, собственно, то, что мы можем уловить в своих мыслях, даже если мы занимаемся самым одухотворённым естествознанием, соответствует великим, неизмеримым тайнам природы. И, если бы мы не ощущали, что мысль - к которой приводит не сама природа, а которая может возникнуть только в человеческой душе (Gemüt) - противостоит природе, если бы не знали, что эта мысль соответствует какой-то человеческой потребности, если бы мы не чувствовали, что в господстве мысли над природой лежит нечто от всей нашей человеческой миссии и нашего человеческого развития, в которых мы нуждаемся, как семя нуждается в растении, то при всём зрелом внутреннем самопознании мы, собственно, не знали бы, для чего мы размышляем о природе. Мы думаем о природе ради самих себя и знаем, что когда мы сталкиваемся с природой, со своими мыслями мы, собственно, весьма далеки от природы. Так мы чувствуем себя при рассмотрении природы.

Ощущая духовную жизнь, сверхчувственную жизнь, надо говорить по-другому. Какой бы незначительной и детской ни была эта сверхчувственная жизнь, когда она в нас проявляется, мы чувствуем внутреннюю потребность высказать то, что в нашей душе раскрывает дух. И хотя надо чувствовать самую интенсивную ответственность перед всем тем, что мы высказываем о духе, что можно высказать, исходя из сверхчувственного, что сегодня можно найти только в душе, чувствуется, что надо этому следовать, что это надо высказать, исходя из внутренней необходимости, точно так же, как мы растём как ребёнок, или как мы учимся говорить. Таким образом, по отношению к чувственному и к сверхчувственному мы находимся в прямо противоположных положениях.

Есть ещё третье, что можно назвать: размышление или высказывание об искусстве. - Когда мы хотим высказаться об искусстве, мы не ощущаем ни той отстранённости, которая всегда чувствуется при размышлении о природе, ни той необходимости, которая переполняет нас перед внутренними откровениями сверхчувственного, - когда мы пытаемся высказываться об искусстве, скорее возникает ощущение того, что мысли, которые мы развиваем, собственно, постоянно мешают. Мысли при наслаждении произведениями искусства являются, собственно, настоящими нарушителями спокойствия. И хочется перестать снова и снова думать, и говорить обо всём, что касается искусства, и наслаждаться искусством в тишине. Если всё же по какой-то причине возникает желание говорить об искусстве, то не с позиции профессора эстетики, или, тем более искусствоведа. Не с позиции искусствоведа, - поскольку кажется излишним после еды анализировать, почему было вкусно или невкусно. Хочется сказать только то, что пережил ты сам, так же, как ты испытываешь потребность поговорить о пережитом с хорошим приятелем. Говорить об искусстве хочется из определённой сердечной наполненности, а не из критического ума, и никому не придёт в голову утверждать, что то, что он хочет сказать, высказывает нечто закономерное или общезначимое, - это лишь, своего рода, субъективное признание. Но мне кажется, что это пронизывающее ощущение при всех разговорах об искусстве, что мысль, собственно, мешает, и, как раз, это, мне кажется, указывает на то, какое обстоятельство является в искусстве существенным.

Поскольку мы, как люди, живём прежде всего в чувственном мире, можно поставить вопрос: В каком отношении искусство стоит к чувственному? - Можно было бы также спросить, поскольку человек может исчерпывающе переживать чувственный мир только в том случае, если он имеет отношение к сверхчувственному: Как искусство относится к

сверхчувственному? - Ну, мне кажется, что при элементарном чувстве, развивающемся к художественному творчеству, очень скоро придётся прийти к выводу, что искусство не в состоянии ни представить чувственное, как оно непосредственно нас окружает, ни выразить мысли. Тот, кто имеет чувство природы, должен, собственно, по отношению к чувственному всегда иметь ощущение, что если захотеть его представить и сделать с него, своего рода, копию, то природы как таковой всё же не достичь, что природа всё же прекраснее и совершеннее, чем какая-то копия, отображение. По отношению к духовному, - и мировоззренческие стихи подтверждают это, - возникает чувство, что если захотеть это выразить, то получится нечто бессильное и избыточное. Мировоззренческие стихи при всех обстоятельствах носят педантически-школьный характер; любое истинное художественное восприятие будет отвергать аллегорически-символическое.

Поэтому вопрос об отношении искусства к чувственному и сверхчувственному может показаться жизненным вопросом искусства. Поэтому возникает вопрос: Есть ли кроме чувственного и сверхчувственного ещё что-то, что имеет какое-то дело с существенными задачами художественного творчества и наслаждения его произведениями? - На этот вопрос, вероятно, можно дать ответ только в том случае, если действительно углубиться в душевный процесс художественного творчества и наслаждения: не так, как его описывает законная эстетика, а как его можно только пережить. Когда стоишь перед миром в обычной трезвой, поначалу нехудожественной жизни, имеешь дело, с одной стороны, с чувственным восприятием, а, с другой стороны, с тем, что возникает посредством этого чувственного восприятия, с мыслями. Требовать от искусства такого же восприятия, которое предлагает природа, вроде отображения какого-то человека, кажется мне, исходя из представленных оснований, чем-то довольно невозможным и потому избыточным. Желание посредством искусства представить то, что предлагает непосредственное восприятие природы, всегда исходит, собственно, из определённых заблуждений искусства. Однако, с другой стороны это представляется так, - возможно, это несколько странно, но это всё же переживают, и я указывал на это в отношении речей об искусстве, - В действительном процессе художественного творчества и наслаждения человек стремится, там где это только возможно, отключить мысли, ни в коем случае не доходить до мыслей. Это, как мне кажется, объясняется тем, что в человеческой душе постоянно образуются процессы, которые либо могут продолжаться до своего конца, либо оборваться в каком-то месте. Эти процессы можно проследивать, только действительно погружившись, - посредством духовного наблюдения за душевной жизнью, - в глубины душевной жизни, которые для обычного сознания остаются в подсознательном или бессознательном.

Кто наблюдает за жизнью человеческой души, обнаружит, - пока не принимая во внимание наблюдения за внешним миром, - что эта душевная жизнь, насколько она свободно развивается в созерцании, во внутреннем ощущении, всегда имеет тенденцию, которую можно обозначить никак иначе, как следующим образом: всё, что тут бурлит и клопочет в душевной жизни в виде ощущений, затаённых порывов воли, чувств и тому подобного, хочет проявиться - по сути также и в здоровой душевной жизни — придать себе облик того, что можно назвать, своего рода, видением (Vision). Человек, в глубинах своей души, всегда, собственно, стремится превратить бурлящую, клопочущую душевную жизнь в видение. Однако, это видение не должно проявиться в здоровой душевной жизни, оно должно быть заменено, оно должно быть остановлено уже в самом своём возникновении, иначе душевная жизнь становится болезненной. Но в каждой душе проявляется стремление к оформлению этого видения, и по сути, мы проходим по жизни, постоянно сдерживая в подсознании видения, позволяя им блекнуть до мыслей. Тут нам помогает видение (Anschauung), внешний образ. Когда мы с нашей бурлящей душевной жизнью непосредственно сталкиваемся с внешним миром, и внешний мир со своими впечатлениями воздействует на нас, тогда этот внешний мир притупляет то, что хочет стать видением, заставляет поблекнуть до облика здоровых мыслей. Я говорил: Мы, собственно, проходим через мир, постоянно стремясь к видениям, просто соответствующие восприятия не всегда нужным образом доходят до

сознания. Но тот, кто попытается выяснить, что лишь слабо звучит между строчками жизни в том, что испытывается ежедневно, кто в состоянии это наблюдать, тот увидит, что действительно возникает всякое. Я должен сказать: Если я, например, случайно вошёл бы в столовую какого-то человека, и обнаружил бы там людей, которые едят из красных тарелок и пьют из красных чашек, то, посредством элементарного восприятия, непроизвольно я пришёл бы к мысли: Тут за столом находится общество гурманов, которые хотят по-настоящему погрузиться в чувство наслаждения пищей. Если же я, напротив, увидел бы, что на столе стоят синие тарелки и чашки, я бы подумал, что это не гурманы, а просто люди, которые едят, потому что голодны. Те же вещи можно было бы, конечно, воспринять несколько иначе; это неважно. Важно то, что мы всегда пытаемся посредством того, с чем мы встречаемся в жизни, вызвать эстетическое чувство и некоторым образом превратить его в поблекшее видение. Конечно, вполне возможно, что человек будет предаваться в этой области сильным иллюзиям. Это не вредит. Но даже если это совсем не соответствует действительности, - что люди, которые едят из красных тарелок являются гурманами, - эстетически это всё же верно. Точно так же можно было бы сказать: Если кто-то принимает меня в красной комнате, и постоянно вынуждает меня говорить, будучи совершенно скучным человеком, то я скажу: Он меня обманывает. - Поскольку в красной комнате я ожидаю увидеть человека, которому есть что сказать, и я буду чувствовать себя обманутым, если мне придётся всегда говорить самому.

Таким образом, мы, собственно, всегда склонны то, что мы переживаем в жизни, приводить к задерживаемому видению, которое затем под влиянием внешних впечатлений блекнет. Художественное наслаждение и творчество всегда идут на один шаг дальше. Художественное наслаждение и творчество не может позволить тому, что тут бурлит и кипит в душевной жизни, бессознательно подняться до просто мыслей. Это было бы чем-то таким, что нас, как раз, пронизывало бы мыслями, но не приводило бы к чему-то художественному. Но если мы в состоянии, как художник, - или, благодаря встрече с художником, - чему-то, что хочет подняться в душе, противопоставить нечто внешнее, я хочу сказать, некую композицию цветов, и если мы таким образом ощутим, что эта композиция цветов даёт нам то, что нам необходимо, чтобы соответствующее поднимающееся видение, которое, однако, не должно стать видением, получило бы своё внешнее дополнение, тогда перед нами находится нечто действительно художественное. Я могу себе представить, что кто-то с какими-либо художественными средствами просто ограничился бы тем, что выразил бы душевные настроения, чувства, составив такую композицию красок, которая, возможно, вообще не соответствует какому-либо внешнему предмету, - может быть, чем меньше они ему соответствуют, тем лучше - но что явилось бы, как бы, отражением того, что хочет прийти к видению в его душевной жизни. При, в последнее время несколько более обильных, дискуссиях о всяком художественном, стали также больше обращать внимание на такие явления и говорить, когда кто-то что-то создает, то это не имеет ничего общего с внешним, что оно имеет только задачу экспрессионистского искусства, которую я только что описал. Сегодня ещё недобрительно относятся к предположению, что то, что тут формируется в человеке как желание и стремление к цели, соответствует, как раз, основной черте человечества: прийти к одушевлению (дословно: к приданию чувственности) того, что может раскрыться в душе только духовно. Если мы захотели бы посредством какого-либо чувственно воспринимаемого средства выразить мысль, то есть, нечто, что со стадии видения превратилось в бледную мысль, то мы оказались бы нехудожественными. Если же мы избегали бы мыслей и стояли бы непосредственно перед чувственной формой, то мы установили бы связь между человеком и художественным произведением, при этом мысли бы отключились. И можно сказать: существенное состоит, как раз, в том, что искусство не представляет ни чувственного, ни сверхчувственного, а чувственно-сверхчувственное, нечто такое, что в чувственном непосредственно является отражением сверхчувственного переживания. Через искусство не может осуществиться ни сверхчувственное, ни чувственное, а только чувственно-сверхчувственное.

С другой стороны, можно себя спросить: Если в искусстве нельзя просто подражать тому, что предстаёт нашему восприятию во внешней природе, то как вообще можно художественно относиться к природе? Если бы в природе не было ничего, кроме того, что она представляет нам во внешнем восприятии и что стимулирует образование мыслей, то не было бы никакой нужды в возникновении искусства. О необходимости художественного творчества можно говорить лишь в том случае, если в природе есть больше того, что проявляется в готовых продуктах природы для воображения, для мыслей, которые в художественном не должны быть мостом между личностью и внешним миром. Правда, надо сказать сказать: Природа имеет в себе ту неизмеримость, а также ту интенсивную бесконечность, которую мы не можем постигнуть непосредственно мыслью. Природа имеет сверхчувственное также и в чувственном. Туда, где покоится чувственно-сверхчувственное самой внешней природы, можно прийти, рассматривая природу так, чтобы стараться обрести то, что в ней присутствует помимо чувственного впечатления. Теперь я хочу привести один пример: Когда стоишь перед каким-то человеком, можно направлять внимание на человеческую форму, на то, что проявляет посредством человеческой формы инкарнат, на то душевное, что через внешнюю форму выражается в физиогномике, в мимике; можно вообще проследивать то, как жизнь пронизывает то, что является внешней формой. Определённо, это можно делать. Но если бы вы захотели скопировать всё, что таким образом видно в человеке, вы не смогли бы, как было сказано, достичь природы, поскольку остается нехудожественным просто хотеть копировать внешние природные объекты. Тот, кто перед каким-то произведением искусства ищет схожести с природным объектом, с самого начала свидетельствует о том, что он - это надо высказать радикально - хочет видеть не произведение искусства, а некую иллюстрацию. Но тут есть ещё кое-что. Надо сказать: Если проследить то, что выражается в человеческой форме, то всё, что кому-то предстаёт как форма, посредством всего прочего, что в ней живёт, - посредством тональности, исходящей от непосредственной жизни, посредством душевного содержания, - убивается, эта форма, собственно, убивается. И это является тайной природы; эта природа настолько бесконечна в своих деталях, что каждая деталь переносит то, что убивается высшим. Но можно, если имеется чувство для этого, из своего собственного существа пробудить это убитое к новой жизни; то, что в образе человека убито более высокой жизнью, убито, благодаря душевному проникновению, может быть оживлено в форме так, что эта форма сама становится живым существом, без того, что она скрывает в себе жизнь и душевное содержание. То, что берётся, например, скульптором, потому что он работает с материалами, который даёт форму сам по себе; он приходит к пониманию того, что природа настолько интенсивно бесконечна, что в каждой своей детали она скрывает бесконечно больше того, что она представляет. Когда она представляет нами какую-то форму, она убивает внутреннюю жизнь этой формы, жизнь становится заколдованной и её можно расколдовать. Если нам в природе предстаёт нечто цветное, то цвет самого объекта наверняка умерщвлён чем-то другим. Если я возьму просто цвет, то из самого этого цвета я смогу пробудить нечто, что не имеет никакого отношения к цвету объекта. Я создаю из цвета жизнь, которая содержится заколдованной в цвете только тогда, когда этот цвет появляется на поверхности природного объекта. Таким образом во всём, с чем мы сталкиваемся в природе, можно расколдовать заколдованную жизнь. Таким образом, то, что лежит в природе и её интенсивной бесконечности, можно повсюду освобождать от этой природы и нигде не создавать подражания природе, а снова расколдовывать то, что в природе убито чем-то более высоким.

Когда говорят об этих вещах, пытаются говорить в форме парадокса; но это, я думаю, не вредит, поскольку на экстремальных, радикальных примерах можно видеть, как, собственно, ведут себя вещи в менее радикальных случаях. Как я могу себе представить, с одной стороны, что, - когда художественное вырабатывается изнутри посредством сдержанного видения, и из форм, линий и цветов я создаю контробраз, - эти линии и цвета могут быть скомпонованы таким образом, что они не отражают ничего, кроме этого сдержанного видения, так, с другой стороны, я могу сказать: Мне кажется возможным, что из какого-то

природного существа, скажем, человека, в котором сама жизнь умерщвлена, который стал трупом, я могу чисто художественно создать живое, извлекая из общего универсума нечто такое, что может ещё этот труп художественно оживить. Брать такие крайние случаи нет необходимости. Однако существует возможность, как пограничный случай, когда природа уже убила какое-то существо, и происходит воссоздание даже самого трупа, благодаря тому, что привносится нечто, что теперь как нечто совершенно другое, нежели является сам человек с его душевным существом, одушевляет эту форму. Я мог бы себе представить, что чарующее произведение искусства возникает благодаря тому, что в трупе зарождается новая жизнь, которая отражает тайны, существующие по отношению к человеку и которые скрываются только тем, что человек вплоть до самой своей смерти, имеет в себе своё собственное душевное существо. Наталкиваться на такой пограничный случай нет необходимости. Это всё-таки пограничный случай. На его примере можно себе уяснить, что художественное творчество может быть действительно по отношению к внешней природе, поскольку - даже не будучи доведённым до такого пограничного случая - это художественное творчество и наслаждение, собственно, всегда протекают таким образом. Искусство есть постоянное высвобождение таинственной жизни, которой не может быть в самой природе, которую надо извлекать. Я стою тогда перед природным продуктом в человеческой форме, которая умерщвлена, но я пытаюсь разбудить в этой форме собственную жизнь, и, исходя из этой формы, хотя она и является мёртвой формой, снова разбудить всего человека.

В Генезисе (Бытии) говорится, что человек возник, благодаря тому, что Бог вдохнул в него жизнь, вдохнул в него человеческую душу. Это могло бы кого-то навести на мысль, что воздух может быть чем-то иным, нежели просто соединение кислорода с азотом. Это могло бы кого-то привести к тому, чтобы видеть в воздухе нечто от того, что пробуждает человеческую душу, нечто душевное; это могло бы кого-то привести к вере в то, что этот воздух, по сути, стремиться к тому, чтобы его вдохнул человек, чтобы стать душой. В воздухе можно было бы видеть отражение (Gegenbild) человеческо-душевного, то есть, большее, нежели нечто просто неживое; некую жажду человека. Далее, дело обстоит так, что с воздухом прийти к такому ощущению очень трудно, поскольку воздух и огонь мало побуждают к художественному творчеству. Никто, собственно, не захочет писать огонь, так же мало, как молнию, и никто не захочет также писать воздух. То есть, непосредственно по отношению к воздуху к этому чувству прийти нелегко; но действительно художественное восприятие, мне кажется, может прийти к этому чувству в отношении мира света и цвета. В отношении мира света и цвета действительно можно иметь ощущение: каждый цвет или, по крайней мере, соотношение цветов, стремится стать либо целым человеком, либо его частью. У человека он либо получает внутреннее выражение его существа, либо освещает его и отражается. Но можно сказать: Если человек живёт в самом свете, - то он переживает стремление воздуха, например, сформироваться в человеческий лик. - Можно чувствовать: красное, жёлтое хотят нечто; в человеке они хотят себя сформировать во что-то, они обладают лежащим в них самих языком. Тогда мы не будем пытаться просто трезвым образом копировать человека. Освобождение от модели вообще должно стать идеалом художественного творчества. Кто не преодолевает модель в тот момент, когда он начинает творить, кто не рассматривает её как нечто такое, что требует от него прислушаться к тайнам природы, тот останется зависимым от этой модели и будет создавать иллюстрации. Напротив, кто обладает художественным восприятием, тот попытается воссоздать человека или другое существо, или какую-либо природную форму, из цвета. Такому человеку мир цвета может дать некую внутренне дифференцированную жизнь. Он обнаружит, что красные, жёлтые цвета таковы, что они пытаются быть использованными там, где хотят, чтобы нечто выражало себя, говорило через себя. То, что выступает в красном, в жёлтом, будет выражать самого себя, будет посредством своей собственной силы создавать идеал искусства, исключать мысли. Иначе происходит, когда тебе противостоит синее, фиолетовое. Тут человек будет скорее иметь чувство, что синему, фиолетовому, по крайней мере с одной стороны, мысли стоят ближе. Тут у него будет чувство, что с синим и с фиолетовым нельзя

представить что-то, что само себя выражает, но что скорее выражает нечто другое. Он будет пытаться представить синее, согласно его внутреннему существу, показывая его в движении. И он обнаружит, что вызвать внутреннее движение объекта, посредством каких-либо линий красного цвета, трудно. В красном цвете, посредством линий, оттенков красного, возникает скорее, я бы сказал, физиогномика. Синий, если перевести его в линии, раскрывает свою внутреннюю природу, уводит больше под поверхность цвета, чем наружу. Когда что-то выражается в виде цвета, возникает ощущение, что цвет отталкивает. Синий уводит под поверхность цвета, веришь, что в том, что выражается через синий, возможно движение, развёртывание воли. Писать синим чисто чувственно-сверхчувственное существо, то есть, сверхчувственное существо, которое художник хочет поместить в чувственный мир, и посредством оттенков синего, выражать его внутреннюю подвижность, может быть плодотворным.

Так можно расколдовать то, что выступает в природе как часть того, что в этой природе убивается более высокой жизнью. Можно найти это чувственно-сверхчувственное в самой природе, можно оживить просто форму. Тогда обнаружится, что если человеческую форму, так, как она представляется в человеке, просто скопировать как пластическое произведение искусства, то это никогда не сможет вызвать действительно удовлетворительного впечатления. Много лет назад я однажды получил особенный опыт с моим другом, который стал скульптором. Он говорил мне тогда, - мы оба были тогда совсем молодыми людьми, - : Ну, смотри, настоящее пластическое произведение искусства можно было бы создать, собственно, только воссоздав каждый изгиб поверхности. - Я должен был признать, что это выражение сводило меня с ума, поскольку мне казалось, что таким путём могло получиться только самое отвратительное произведение искусства. Во всяком случае, если то, что человек имеет как форму, то, что убивается в нём посредством более высокой жизни, вы хотите высечь из камня или вырезать из дерева без этой внутренней жизни, то вы должны это для себя оживить, вы должны призвать поверхность сказать то, что при внешнем природном человеке она никогда сказать не сможет.

Например, обнаружится, что если поверхность согнуть, а затем ещё раз согнуть, так что будет согнут сам этот сгиб, то получается простейший первичный феномен внутренней жизни. Поверхность, которая таким образом согнута вдвойне, может быть использована самым различным образом, и затем - разумеется, надо продолжить её оформление - из самой этой поверхности выйдет внутренняя жизнь. Эти вещи убеждают нас, что между внешней природой и человеческим внутренним есть связь, которая в действительности имеет характер чувственно-сверхчувственного. К образованию мыслей в отношении внешней природы мы приходим, как раз, благодаря тому, что эта внешняя природа, посредством более чего-то высокого, убивает то, что иначе является частью природы и содержит в себе в заколдованном виде более высокую духовную жизнь. Поэтому нам необходимо понять эту умерщвлённую жизнь трезвыми мыслями. Если же мы будем избегать эти бледные мысли и попытаемся понять то, что лежит заколдованным в части природы, и по отношению к чему мы сами совершаем процесс присоединения, придания ему более высокой жизни, то мы совершаем процесс художественного творчества или художественного наслаждения. Оба относятся друг к другу так, что то, что для одного является более ранним, для другого является более поздним, и наоборот. Если этим способом рассмотрения, который ориентирован на интенсивную бесконечность природы, на возможность расколдовывать тайны природы, проследить то, что она представляет в душевной жизни человека, то надо сказать: посредством этого не вызывается этот бледный мир мыслей. То, что посредством этого становится расколдованным, легче того, что может охватить простая мысль. Но оно снова устанавливает связь между внешним предметом и душой человека, в которой мысль выключается, и в которой всё же имеет место стремление к духовной связи между человеком и предметом.

Это может увести далеко, и тут мы приходим к тому, что сегодня ещё может показаться некоторым людям довольно отвратительным, абсурдным. Это можно понять; но то, что люди

после какого-то времени привыкания считают само собой разумеющимся, поначалу всегда кажется ужасным. Если вы посмотрите на человека, - вам нужно взглянуть только на его скелет, - то уже при поверхностном рассмотрении вы скоро сможете прийти к выводу, что скелет явно состоит из двух сильно дифференцированных членов - всё прочее мы сегодня учитывать не будем -: из скелета головы, которая, как бы, приставлена сверху, и остальной скелет. Тому, у кого есть чувство формы, становится понятно, - не посредством какого-то анатомического наблюдения, а посредством созерцательного наблюдения скелета головы и корпуса, - что одно является метаморфозой другого, что то, что является основными костями можно представить в отношении формы так, что там, где есть какой-то нарост (Höcker), он всегда может разрастаться, с другой стороны, там, где есть такое разрастание, оно может отступить. Простым преобразованием - простым изменением формы - действительно можно из скелета корпуса вывести скелет черепа и, в высокой степени, из скелета черепа вывести прочий скелет. Таким образом, можно сказать: В голове заколдован весь человек. Даже если кто-то столкнётся со скелетом без головы, то, если он не хочет задерживаться на чувственном, он попытается чувственно-сверхчувственно дополнить этот скелет головой; попытается позволить выйти из скелета видение (Vision) головы. Есть люди, которые не могут этого представить. Но невозможно, чтобы в природе возник бы человеческий скелет без скелета головы. Для того, кто со своим представлением противостоит природе не просто как абстракционист, а так, что он несёт сущность природы в своём собственном чувстве и не может ощущать природный предмет иначе, чем он должен быть, само собой разумеется, что ему из телесного скелета как видение является также скелет головы. Но для того, кто понимает эти вещи, дело обстоит всё же так, что если он имеет только голову и теперь, как бы, посредством видения дополняет для себя всего человека, то этот человек становится иным, чем если бы он, наоборот, из тела дополнял голову. Он был бы похожим, но в то же время отличным. Поэтому также и здесь можно сказать: В природе, снаружи, в человеке создано целое, которое состоит в разделении на голову и остальной организм; но каждая эта составляющая отдельно хочет быть целым человеком. В более высоком целом убивается жизнь, которая заколдована в каждом отдельном человеке как целом. Если исключить мысли, которые поднимаются при встрече с человеком, то видишь себя вынужденным воссоздать внутри себя то, что отнимаешь у человека, анализируя его. И таким образом вы творите, как сама природа, подражая ей. Вы создаете этот бесконечно интенсивный, важный процесс доведения до целого того, что должно быть убито в его частях, чтобы вновь появиться на более высокой ступени. И, конечно, оно будет другим, если вы воссоздадите его в своём духе.

Я думаю, что уже представление этого вызывает некоторый ужас. В нашем здании в Дорнахе мы провели эксперимент - экспериментировать можно во всех областях, речь никогда не идёт о том, чтобы ограничить искусство какой-либо догмой - с пластической группой, которая должна быть сделана из дерева, - было важно сделать её из дерева, из камня этого сделать было нельзя, - чтобы, во-первых, снова объединить в центральной фигуре на более высокой ступени то, что объединено и в человеке, но объединено посредством природы, где опять-таки части убиваются более высоким. Каждый человек асимметричен. Но то, что хочет быть в правой части несколько иным, чем в левой части, можно чувствовать: тогда перед вами стоят два человека, правый человек и левый человек. То, что специализировано в правом и левом человеке, в природе объединено в некую более высокую целостность тем, что своеволие этих частей убивается. Для художественного рассмотрения, которое выступает против воли природы, снова поднимается, я бы сказал, целостная форма правого и левого человека. Оба хотят, по сути, несколько различного, и художник должен - это может оставаться полностью в бессознательном - воссоздать в своём переживании процесс, который в природе происходит на другой ступени, когда она убивает правого и левого человека, уравнивая их в целом человеке. Если действительно пытаться создать художественную фигуру, в форме которой содержится то, что человек является асимметричным существом, то к ней должно добавиться что-то другое. Воспринятое чувственно-сверхчувственное приводит к необходимости действительно добавить то, что



необходимо в виде других частей. Поэтому мы должны были создать другие фигуры. Нам нужно было это распадение и снова объединение правого и левого человека уравновесить тем, что мы создали обе другие противоположности. Что жило бы в человеке как видение, если бы корпус человека визионерским образом дополнялся до целого человека? - Тогда можно было бы получить во внешней форме живым образом то, что поднимается из корпуса в голову как желания, как инстинкты, - то, что можно было бы назвать люциферическим. Это люциферическое захочется оформить по-другому, нежели осуществляется природой: Например, лопатки преобразовать в крылья; тогда снова надо будет попытаться то, что ограничивает природа, эти крылья, объединить с формой уха и головы. Из этих чувственно-сверхчувственных человеческих частей выйдет тогда нечто иное, чем обычный природный человек, но оно будет представлять определённую сторону человека, которую нельзя было бы представлять по отдельности. Было бы ужасно, если бы кто-нибудь соорудил нечто подобное как фигуру саму по себе, но вместе с человеком и в правильной композиции с человеком, она, в свою очередь, может быть скомпонована так, что художник этим будет подражать композиционной силе природы. И, наоборот, точно так же должно быть воссоздано то, что хочет стать целым человеком в голове. То, что хочет стать целым человеком, если его изобразить целым человеком, становится окостеневшим, затвердевшим. Это то, что мы должны постоянно в себе преодолевать, и что мы действительно преодолеваем, когда к импульсам, которые мы носим в себе посредством нашей головы, прибавляются импульсы из прочего организма, которые поддерживают это затвердевающее живым. То, что является головой, мы должны преодолевать посредством того, что происходит из крови сердечного организма. Это даёт чувственно-сверхчувственной конституции человека возможность в разделённых фигурах воссоздать то, что в отдельной человеческой фигуре скрытым образом на другой ступени скомпоновано самой природой.



Это действительно становится тем, что можно было бы назвать подражательным творческим процессом, процессом в человеческой духовной жизни, чем-то, чему природа не только внешне абстрактно подражает, но и что продолжает становление природы в самом человеке. Это предполагает, что художник и наслаждающийся искусством противостоят природе и самим себе, собственно, очень сложным образом, - что остаётся только в подсознании, поскольку мысли отключены. Ведь, это понятно. Надо сказать: Душевно мы противостоим к тому, что должно стать художественным, в очень сложном процессе. Если кто-то хотел бы просто отобразить красивую женщину, то он, просто подражая тому, что даёт природа, внутренне убивал бы эту женщину. Он представлял бы её мёртвой. Она у него не оставалась бы живой, как раз, в том случае, если бы он её отображал очень тщательно. Нужно быть в состоянии, вначале превратить её в труп, но затем, посредством того, что является настоящим, истинным юмором, снова воссоздать её красоту, исходя из совершенно другого элемента. Без того, чтобы, говоря иносказательно, образно, убить красивую женщину, - надо её, как бы, хорошенько отдубасить, или сделать нечто подобное, то есть, как-

то превратить в мёртвое, - её нельзя правильно нарисовать. Её красота содержится в природе посредством чего-то совершенно иного, нежели она должна содержаться в готовом произведении искусства. Вначале, посредством юмора, нужно открыть, что воссоздает то, что, собственно, нужно убить. Можно сказать: Когда перед вами сидит серьёзный учёный, то отображение его поначалу является, собственно, какой-то комедией; возможно, вы попытаетесь посмеяться над его серьёзным выражением лица. Но художественное завершение этого серьёзного облика учёного произойдёт только тогда, когда вы, посредством чего-то другого, снова его оживите. Надо сделать это, опять же, с любовью, и тогда его можно понять с совершенно другой стороны.

Таким образом, речь идёт о том, чтобы то, что в природе убивается, снова воскресить посредством собственной субъективной жизни, - расколдовать это, освободить. Когда я наблюдаю за шустрым крестьянским парёнком в горной долине, и просто его воссоздаю в своём произведении, то скорее всего я создаю что-то мёртвое; но если я попытаюсь его вначале, как бы, убить и посредством определённого ведения кисти произвести гармонию между ним и окружающей его природой, то я смогу создать нечто художественное. Ходлер пробовал такие вещи, и мы можем видеть, что в подсознании везде преследуется одна и та же цель, что также привело к художественной дискуссии о том, что можно было бы назвать, с одной стороны, творческим отображением незавершённого видения, а с другой стороны, созданием субъективного отображения посредством того, что заколдовано в природе и постоянно убивается более высокой жизнью. Таким образом, чувственно-сверхчувственное подходит к человеку с двух сторон, и посредством этого человек может попытаться привести его в искусстве к более высокому, новому бытию.

В своей более ранней лекции на ту же тему я попытался связать мысли, которые я здесь развивал для того, чтобы представить, как чувственно-сверхчувственное может быть реализовано через искусство, с определёнными мыслями Гёте. На меня за это обиделись, и сейчас я, как раз, отмечаю, что это можно было сделать и без ссылки на Гёте. Ведь, подобные претензии предъявляются многим, особенно когда речь идёт о Гёте, поскольку люди, которые думают, что они особенно близко подошли к Гёте, - когда они ссылаются на него в том, чего не понимают, - считают возможным судить о других, которые, как раз, приложили усилия для того, чтобы проникнуть в суть дела. Эти вещи можно понять; это естественный процесс в человеческой жизни, и иногда надо даже радоваться тому, что то, что ты сказал, оценивается таким образом. Можно даже придерживаться такого взгляда: Если бы оно получило другую, утвердительную оценку, то пришлось бы сказать что-то очень лишнее или глупое. Таким образом, то, что я мог избежать, я, по крайней мере, приведу в конце. В самом деле, я думаю, что тот, кто подходит к Гёте с пониманием, в его широком сердечном и понимающим взгляде на искусство обнаружит уже заложенным в нём - хотя и высказанным другим образом - то, что сегодня приводилось как чувственно-сверхчувственный элемент в искусстве. Даже само это выражение заимствовано у Гёте. И я думаю, хотя считаю, что это в определённом смысле верно, что тот, кому искусство открывает свои тайны, имеет довольно выраженную антипатию к интеллектуальной критике искусства или к эстетико-научному рассмотрению, я полагаю, что об искусстве можно говорить только с точки зрения жизни, что об искусстве, собственно, правильнее всего говорить, когда прислушиваешься к самим художникам. Правда, тогда приходишь иногда к странному опыту. Как правило, художник ужасно ругает то, что сделали другие художники, и если вам нравятся произведения художников, то вам далеко не всегда понравится то, что они говорят о своих произведениях, поскольку они иногда живут в иллюзиях относительно своих собственных произведений. Но художник, ведь, должен творить из иллюзий, и это может быть, как раз, правильным, если это дает правильный импульс его творчеству. Если я всё это вполне допускаю, и если я полностью, с определённой точки зрения, понимаю, что художник действительно всегда очень хрупок по отношению к тому, что приходит к нему со стороны эстетико-научных или прочих рассмотрений, то я всё же не думаю, что совершенно ненужно формировать соответствующие чувствам представления об искусстве. Я думаю, что искусство всегда

должно развиваться с общим развитием душевной жизни. Я думаю, что, как раз, посредством рассмотрения чувственно-сверхчувственного, как оно формируется, благодаря сдержанному видению, как оно выступает перед нами во внешней природе, когда мы расколдовываем то, что в ней заколдовано, искусство чувственно-сверхчувственным образом разрешает загадку природы. Так что в заключение я хочу в качестве итога сегодняшних размышлений привести это прекрасное высказывание Гёте: «Кому природа начинает открывать свою открытую тайну, тот ощущает непреодолимую тоску по её самому достойному толкователю, искусству».

## **Источники художественной фантазии и источники сверхчувственного познания**

*Мюнхен, ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ, 5 мая 1918 года*

С незапамятных времен люди чувствовали родство художественной фантазии со сверхчувственным познанием, с тем, что можно назвать воспринимающим сознанием, или, если это не будет понято неправильно, что было бы легко возможным, с (ясно)видением. Для духовного исследователя современности, который, исходя из точки зрения современности, пытается проникнуть в духовный мир, эта связь между художественным творчеством и сверхчувственным познанием гораздо значительнее другого, часто выделяемого родства между визионерской жизнью, которая, ведь, всё же, по сути, основана на патологических обстоятельствах, и тем, что действительно только в душе, без помощи опирающегося на тело ясновидения.

Теперь, известно, что поэт, вообще художник, время от времени ощущает очень тесную связь между всем характером своего творчества, между своими переживаниями и ясновидением (Sehertum)<sup>30</sup>. Особенно художники, творчески ищущие пути в сверхчувственные области, сказочники или прочие художественно творящие, которые стремятся воплотить сверхчувственное, справедливо рассказывают из действительно живого опыта о том, как они представляют своих персонажей, как те действуют, как производят объективное впечатление, когда они ими занимаются. Пока такое взаимодействие с тем, что вливается в художественное творчество, не отнимает благоразумия души, пока нечто подобное не превращается в навязчивые видения (Visionen), над которыми не властна человеческая воля и относительно которых не может сохраняться благоразумие, до тех пор можно говорить о некоем пограничном событии между художественным восприятием и ясновидением (Sehertum). Только в области духовно-научного исследования становится видна отчётливая решающая граница - и это важно - между художественным творчеством со своим источником, художественной фантазией, с одной стороны, и ясновидением, с другой стороны. Тот, кто не в состоянии удерживать в поле зрения эту чёткую границу, не в состоянии сделать её плодотворной для собственных переживаний, легко сможет дойти до точки, куда приходят многие из тех, с кем я имел дело как с художниками, и которые, собственно, испытывали определенный страх быть ущемленными в своём творчестве из-за

---

<sup>30</sup>Здесь и в дальнейшем «Sehertum» (видчество), «Seher» (видящий) во избежании путаницы с такими понятиями как «Vision» (видение) и производных от него (как, например, визионерство) переводится как «ясновидение» (Hellschertum), «ясновидящий» (Hellscher). Имеется в виду сверхчувственное видение (прим. пер.)

того, что в их сознание может проникнуть нечто ясновидческое. Есть люди, настоящие художники по натуре, считающие необходимым для художественного творчества возникновение импульсов, которые поднимаются из душевного подсознательного или бессознательного, но бегущие как от огня от того, что в их бессознательное творчество проникнет какой-то свет из сверхчувственной действительности, которая предстанет перед ясным сознанием.

В отношении их переживания в художественном наслаждении, восприятии и понимании, и в переживании сверхчувственных миров посредством сверхчувственного видения, субъективно есть огромная разница. Художественное творчество, восприятие и видение, в душе, в которой они живут, позволяют через чувства, с помощью внешнего восприятия и с помощью представления, которое затем становится памятью, полностью направлять личность на внешний мир. Ведь, достаточно только вспомнить об особенности всякого художественного творчества и наслаждения, чтобы сказать себе: Конечно, в художественном восприятии, а также в художественном творчестве, содержится восприятие и чувственное понимание внешнего мира. Оно присутствует не так грубо, как это обычно бывает с чувственными проявлениями; в постижении и творчестве есть нечто духовное, которое свободно включает восприятие и представление, управляет ими, а также тем, что живёт в художнике как воспоминание и содержание памяти. Но всё же нельзя было бы спорить об оправданности натурализма и индивидуализма, если бы не было известно, что они основаны на восприятии. Точно так же можно убедиться, что в художественном творчестве и наслаждении действуют также скрытые в душе, в подсознании воспоминания, которые представляют собой память в человеке. Всё это отсутствует в том, что в смысле современного духовного исследования является содержанием действительного сверхчувственного познания. Ведь, тут мы имеем дело с полным изъятием души из чувственного восприятия, а также из обычного представления и того, что связано с этими представлениями в качестве воспоминаний. Да, большая сложность, как раз, и состоит в том, чтобы убедить современников, что может быть нечто вроде внутренней жизни, которая исключает восприятие и обычное представление и воспоминание. Особенно трудно это признать естествоиспытателю. Он всегда будет утверждать: Ты говоришь, в твоё (ясно)видение ничего не входит. Я вижу, ты заблуждаешься: Ты не знаешь, каким образом покоится скрытое содержание твоей памяти и каким утончённым образом оно проявляется. - Это происходит от того, что те, кто так говорит, не занимались методами, благодаря которым приходят к (ясно)видению, и которые показывают, что впечатления от духовного мира могут непосредственно присутствовать в настоящем там, где какие-либо реминисценции, скрытые воспоминания, отсутствуют. Как раз, в этом и состоит обучение, что вы находите путь для того, чтобы сделать душу свободной от внешних впечатлений и основанных на воспоминаниях представлений. Этим даётся чёткая граница между художественным творчеством и добычей сверхчувственных познаний, когда душа, человеческое Я, живущее в сверхчувственном познании, действительно отказывается от любой помощи телесной организации, которая, однако, участвует, когда речь идёт о художественном творчестве.

Но поскольку это так, то тем более возникает вопрос: Каково соотношение между импульсами, вплетаемыми в художественное творчество и наслаждение из подсознательных глубин души, и теми, что рождаются из чистого духовного мира в непосредственных сиюмоментных впечатлениях, исходя из сверхчувственного познания? - Для ответа на этот вопрос я хотел бы начать с некоторого опыта с искусством самого видящего. Эти опыты с искусством характерны в общем уже в исходной точке. Тогда обнаруживается, что тот, кто научился стоять внутри сверхчувственной жизни, собирать сверхчувственные знания, действительно способен на определённое время исключить все чувственные впечатления и остающиеся в памяти представления, связанные с этими впечатлениями. Они, ведь, могут быть исключены, выброшены из его души. Если теперь тот, кто таким образом стоит внутри сверхчувственного видения, попытается также в отношении какого-то произведения искусства ясно охватить взглядом всё то, что он привык охватывать взглядом относительно

внешнего чувственного явления, то получается совершенно другое переживание. Перед чувственным явлением видящий всегда в состоянии исключить чувственные восприятия и относящиеся к воспоминаниям представления, перед произведением искусства — нет. От него видящему, - не смотря на то, что всё, что относится к чувствам и представлениям, разумеется, исключено, - всегда остаётся некоторое важное содержание, которое исключить он и не может, и не хочет. Произведение искусства даёт нечто такое, что представляется ему родственным ясновидению. Тут возникает вопрос: В чём состоит это родство?

К ответу можно подойти, только попытавшись понять, что действует в человеке, когда он смотрит на духовное познание чисто духовно. Тогда можно увидеть, какие несовершенные представления о себе и о наших отношениях с внешним миром мы имеем, когда остаёмся в обычном сознании. Мы верим, что наше представление, чувствование и воление строго разделены. Наука о душе хотя и сводит эти деятельности друг к другу, но не с должным умением. Однако, тот, кто переживает истинные сложности душевной жизни, как они представляются при ясновидении, знает, что такого различия между представлением, чувством и волей вообще не существует, а в обычном сознании и в обычной жизни в каждом представлении содержится остаток чувствования и воления, в каждом чувстве - остаток представления и воления, и в каждом волении - также представление и даже восприятие; в волении остаётся скрытый, бессознательный остаток восприятия. Это нужно иметь в виду, если хочешь понять ясновидение. Поскольку из сказанного видно, что при ясновидении представление и восприятие молчат, но не молчат чувства и воля. Это не было бы, однако, ясновидением, если бы человек проявлял чувства и волю так же, как в обычном сознании. Напротив, когда человек переходит в состояние ясновидения, вся воля, которая проявляется в обычной жизни, должна быть приведена к молчанию. Человек приходит к состоянию полного покоя.

В отличие от того, что здесь понимается под ясновидением, здесь имеется в виду не дёрганное перемещение себя в духовный мир, как, например, в дервишизме, а полное молчание всего того, что в обычной жизни выражается как воля, как сила эмоциональных чувств. В том, что человек позволяет перейти из воли в действие, всегда живёт ещё кое-что от эмоционального чувства. Это чувство, также и относительно его проявления в волении, должно умолкнуть. Но молчит не эмоциональное чувство как таковое, и, прежде всего, - не импульс воления. Молчат восприятие и представление, но импульсы эмоционального чувства и воления правомерны, только они выступают в состоянии покоящегося душевного состояния и потому развивают свой воспринимающий и представляющий характер по-другому, нежели обычно. Если бы человек оставался при простом чувствовании, или при фальшивом мистическом внутреннем изживании воли, он не достиг бы духовного мира. Но в состоянии покоя то, что иначе является эмоциональными чувствами и импульсами воли, изживается духовным образом. Как раз, чувство и воля изживаются так, что они выступают перед человеческой душой как объективные, наполненные активным мышлением духовные существа, когда остаток восприятия и представления, который иначе остаётся неучтённым в чувствовании и волении, приходит к проявлению, становится способным войти в духовный мир. Если это понятно, что человек, как видящий, в чувствовании и волении живёт так, как иначе он живёт в мышлении и восприятии, - не в неясном мышлении и чувстве, не в туманной мистике, а также ясно, как обычно в представлении и восприятии, - то можно плодотворно иметь дело и с искусством, правда, если вначале осознать, насколько бесполезны такие обобщения, которые, например, выражаются словом искусство.

Искусство охватывает самые разные области: архитектуру, скульптуру, музыку, поэзию, живопись и другие, и можно было бы сказать: Если вы хотите установить связь между различными искусствами и опытом ясновидящего, то конкретно различие искусств выступило бы перед вами гораздо более значимым, нежели то, что хотела бы обобщить под именем искусства философия. - Посредством достижения возможности переживать мыслительное содержание мира и духовное содержание мира с помощью обращенного в



мышление эмоционального чувства и воления, вы приходите к возможности устанавливать удивительное отношение к архитектуре.

Я сказал, что в этом ясновидении прекращается обычное представление и восприятие, но выступает некий вид совсем другого мышления, которое вытекает из чувствования и воления, - представление, которое, собственно, является мышлением в формах, которое способно непосредственно в процессе мышления представлять в пространстве формы распределения сил, соотношения сил. Это мышление чувствуется родственным тому, что находит выражение в архитектуре и скульптуре, когда они представляют настоящие художественные образования. С этим мышлением и восприятием человек чувствует себя особенно уверенно в архитектуре и скульптуре, поскольку то, подобное тени, абстрактное мышление, которое так любит наше время, прекращается, умолкает, и выступает предметное, объективное мышление, которое не может действовать никак иначе, как позволять переходить своему содержанию в пространственные формы, в движущиеся в пространстве формы, - в расширяющиеся в себе, переплетающиеся, изменяемые формы, в которых находит своё выражение текущая в мир воля. Ясновидящий не принужден, как представители прочей науки, охватывать мышлением то, что он хочет получить из духовного мира. Таким образом нельзя было бы познать ничего духовного. Таким образом человек лишь обманывает себя, когда полагает, что познаёт в духовном, поскольку обычными мыслями нельзя проникнуть в духовный мир. Тот, кто хочет проникнуть в духовный мир, должен иметь в своём мышлении нечто такое, что творит в себе пластические или архитектурные, но живые формы. Благодаря этому становится понятно, что художник в переживании форм входит в подсознательное. Эти формы поднимаются, наполняют душу, преобразуются в обычные представления, которые частично можно рассчитать; они преобразуются в то, что затем приобретает облик искусства. Переживания архитектора и скульптора - это промежуточные стадии того, что ясновидящий переживает в качестве представления и восприятия в духовном мире. В организацию архитектора проникает то, что ясновидящий охватывает как форму для своей жизни мышления и восприятия. Оно поднимается из глубин душевной жизни и становится осознанным. Так архитектор и скульптор создают свои формы. Различие состоит только в том, что то, что поднимается из подсознательных импульсов, лежит в основе архитектурной и скульптурной деятельности как существенным образом придающее форму, а ясновидящий открывает эти импульсы как то, в чём он нуждается, чтобы охватить общие связи духовного мира. Как обычно имеют представления и восприятия, так же ясновидящий должен развить дар, указывающий на то, что пронизывает и наполняет жизнью мироздание. И то, что он, как ясновидящий, таким образом пронизывает своим взглядом и проживает, в бессознательном виде живёт в архитекторе и скульпторе, пропитывает их художественную деятельность.

Другим образом чувствует себя в своих переживаниях тот, кто знает сверхчувственные переживания и ищет связь с поэтическим и музыкальным творчеством. Тут дело обстоит так, что ясновидящий постепенно начинает ощущать своё внутреннее совершенно иначе, нежели это делает обычное сознание, которое представляет и воспринимает внешний мир: он чувствует себя в своём чувствовании и волении в себе.

Тот, кто может упражняться в самонаблюдении, знает, что человек находится в самом себе только в чувствовании и волении. Ясновидящий, однако, как раз, чувствование и воление вытесняет из себя, и, благодаря тому, что это чувствование и воление создаёт ему представления и восприятия, он выходит из самого себя в своём чувствовании и волении. Но зато возникает нечто другое. Он находит себя снова. Когда он ясно осознаёт, что вышел из своего тела, что с помощью своего тела он ничего не воспринимает, он снова находит себя во внешнем мире, интуитивно переходит в то, что он воспринял в подвижных формах и оформил в представлениях. Он вносит свою самость во внешний мир. Делая это, он, как бы, учится себе говорить: Благодаря опыту действительного внутреннего переживания можно узнать, что я вышел из своего тела, которое всегда было для меня посредником в отношениях с внешним миром, но нашёл себя снова, погрузившись в духовный мир. - Когда переживается

внутреннее, ясновидящий обнаруживает, что ему необходимо снова воспринять своё чувство и воление от духовного мира, снова воспринять себя, исходя из сверхчувственного мира. Он должен сделать это, заново обретя чувство и волю, - но преобразованные чувство и волю, которые не используют в качестве помощи тело, - чувство, которое тесно связано с переживанием музыки, которое действительно настолько родственно музыкальному переживанию, что можно было бы сказать: Оно даже более музыкальное, чем восприятие самой музыки. Это такое чувство, будто своим душевным существом вытекаешь в тона какой-либо симфонии или какого-то другого музыкального произведения, сам превращаясь в мелодию, в вибрацию.

С поэзией дело обстоит так, что находишься в волении. Это то, чего хочет поэзия, которую человек учится чувствовать как истинную поэзию именно на пути того, то там заново находишь свою волю. Чувствование - в музыке, воление - в истинной поэзии.

В своеобразном положении, в особом положении ясновидение находится в отношении живописи. Здесь не выступает ни то, ни другое, а нечто другое, ещё более характерное. По отношению к действительной живописи ясновидящий имеет чувство, - а он сам мог бы быть живописцем, поскольку мы ещё увидим, что художественное творчество и сверхчувственное познание могут прекрасно сосуществовать, - что живописец<sup>31</sup> подходит к нему из неопределенной части мира, предоставляет ему некий мир линий и цветов, а сам он подходит к этому живописцу с противоположной стороны, и должен то, что приносит живописец, что тот вложил в своё произведение из внешнего мира, поместить в качестве имажинации в то, что он переживает в духовном мире. Только цвета, которые переживает ясновидящий, отличаются от цветов живописца, хотя это одни и те же цвета. Это не мешает. Если кто-то хочет составить себе об этом представление, ему следует взглянуть на чувственно-нравственную часть гётевской теории цвета о моральном воздействии цветов. Она содержит самое элементарное. Там с внутренним чутьем описывается, какие эмоциональные воздействия оживают в душе при восприятии отдельных цветов. Ясновидение, исходя из духовного мира, доходит вплоть до этого чувствования, - вплоть до этого чувства, которое человек действительно всегда испытывает в высшем мире.

Не надо думать, что ясновидящий при описании цветной ауры говорит так же, как живописец о цветах. Он испытывает чувство, которое обычно переживается с жёлтым и красным цветом, но он переживает их духовно, что не надо путать с физическими видениями (Visionen). В этом пункте возникают наихудшие недоразумения. Для ясновидящего переживания с живописью подобно встрече с кем-то равным, идущим с противоположной стороны, где понимание возможно потому, что извне в неё приходит то же самое, что создается изнутри. - Ясновидящий сказал бы живописцу: то, что живёт в глубине твоей души, живёт в вещах. Проходя сквозь эти вещи, ты своей душой живёшь в духе вещей. Только ты должен - чтобы сохранять силу для живописи и сознательно переживать то, с чем сталкиваются твои чувства, когда ты проходишь через вещи, чтобы в тебе не стёрлось то, что приходит к твоим чувствам - в своём подсознании сохранять живыми импульсы, создающие живопись. - Речь идёт о том, чтобы бессознательные импульсы теперь выплеснулись в сознание. Ясновидящий говорит: Я прохожу через тот же мир, но обращаю внимание на то, что живёт в тебе. Я смотрю на то, что у тебя поднимается из подсознания, приношу твоё подсознательное в сознательное.

Как раз, при такой точке зрения, в качестве огромной значительной проблемы человеческой души, перед нами предстаёт нечто такое, что иначе, возможно, верно наблюдается не всегда. Если с только-что охарактеризованным познакомиться во внутреннем опыте, то предстанет нечто глубоко касающееся жизни. Это загадка инкарната<sup>32</sup>, этого удивительного цвета человеческой кожи, который, собственно, является большой проблемой

<sup>31</sup>В переводе делается различие между словами «художник» (человек искусства, Künstler) и «живописец» (собственно, художник, Maler) — прим. пер.

<sup>32</sup>Inkarnat (также carnat, Karnation, телесный тон, телесный цвет или цвет кожи), от латинского carnis = «плоть», обозначает в искусстве цвет кожи светлокотых людей (прим. пер.).



ясновидения. Она настойчиво напоминает о том, что то ясновидение, которое я имею в виду, собственно, не так уж чуждо и незнакомо обычной жизни; на него просто не обращают внимания. Я хотел высказать парадоксальное, но верное предложение: Каждый человек — ясновидящий, но это теоретически отрицается также и там, где этого нельзя отрицать практически. Если бы мы отрицали это практически, мы бы разрушили всю жизнь.

Сегодня есть чудачки, которые думают: как мне достичь того, чтобы иметь перед собой Я другого человека? - Они хотят оставаться всецело в области натуралистического, они хотят оставаться настоящими натуралистами, поэтому они говорят себе: я помню овал лица и прочее, и, поскольку я на основе различного опыта узнал, что под таким обликом скрывается человек, то я заключаю, что за этой формой лица должно быть человеческое Я. - такие рассуждения сегодня можно услышать от «самых умных людей». Но это не соответствует опыту, к которому приходишь, когда наблюдаешь за жизнью, исходя из своего собственного в ней участия. Я прихожу к заключению о существовании Я, не благодаря форме лица и прочему. Я осознаю существование какого-то Я, поскольку восприятие того, что выступает мне в виде физического человека, основывается на другом, нежели восприятие кристалла или растения. Это неверно, что неживое природное тело производит то же впечатление, что и человек. С животным дело обстоит по-другому. То, что стоит перед нами как чувственный человеческий объект, поднимает сам себя, делает себя идеально прозрачным, и посредством действительного ясновидения мы каждый раз непосредственно видим, когда стоим перед другим человеком, его Я. Это действительный факт. Ясновидение состоит ни в чём ином, как в том, что тот способ, как мы стоим своим собственным субъектом перед человеком, распространяется на мир, чтобы посмотреть, нет ли там ещё чего-то такого, что можно увидеть таким же способом, как человека.

Нельзя получить действительного впечатления от ясновидения, не понимая, на чём основывается восприятие другого человека, которое так дифференцировано потому, что основано на ясновидении другой души. В этом ясновидении инкарнат играет особую роль. Для внешнего взгляда он является законченным, для того, кто смотрит сверхчувственно, переживание этого инкарната меняется в процессе наблюдения. Тогда он для него является неким средним состоянием. Когда ясновидение, распространённое на прочие области мира, таким образом направляется на человеческую форму (Gestalt), спокойный сам по себе инкарнат колеблется между полюсами и средним состоянием. Воспринимается бледность и покраснение, как если бы он излучал тепло. В том, что человек воспринимается бледным и краснеющим, есть среднее состояние. Такое переживание движения связано с осознанием того, что вы погружаетесь также во внешнее существо человека, а не только в его душу, в его Я. Вы погружаетесь в то, чем он является, посредством его души в его теле, посредством инкарната. Это нечто такое, что вводит вас в отношения между художественным восприятием и сверхчувственным познанием. Поскольку то, что становится таким подвижным в восприятии инкарната, лежит подсознательно в художественном создании инкарната. Художнику нужно только тонко осознавать это. Но только будучи в состоянии испытать это, художник сможет поместить тонкую, живую вибрацию в середину инкарната. В живописи видно, как сталкиваются источники художественной фантазии и сверхчувственного познания. В обычной жизни они сталкиваются, пусть и незаметно, в области речи. Ведь, речь сегодня обычно, также и научно, рассматривается сильно понятийно; но и жизнь речи в нас существует трояким образом. Тот, кто подходит к речи как ясновидящий и должен выразить воспринятое в духовном мире, вначале испытывает по отношению к речи чувство, которое можно было бы назвать безумным: когда люди говорят друг с другом, а также когда они занимаются обычной наукой, всё, что они говорят, является низведением речи ниже того уровня, на котором речь должна быть. Речь как простое понятийное средство - это унижение речи. Ощущается то, что речь, язык живёт в своём собственном существе, собственно, там, где через речь протекает поэзия, где через речь течёт то, что проникает в неё изнутри человека. Там действует сам дух языка. Только поэт, собственно, открывает то, где находится уровень языка, воспринимает обычную речь как пренебрежение к высокому уровню речи.

Можно посочувствовать тому факту, что такой тонкий поэт, как Моргенштерн, смог прийти к замечанию, что существует, собственно, осязаемая нижняя граница речи, которая очень распространена, - граница, которую можно назвать болтовней. Он находит, что болтовня основана на незнании смысла и ценности отдельного слова, что болтун выводит слово из его жёстких контуров и делает его неопределённым. Моргенштерн чувствует, что здесь выражается глубокая тайна жизни. Он говорит, что язык мстит неопределённости и тому, кто её вызывает. - И это, поскольку он смог навести мост между поэзией и ясновидением, так же понятно, как и тогда, когда он находит их родство со звуком, картиной, архитектурой и так далее. Ведь, то же родство лежало и в основе всего творчества Гёте, который какое-то время в своей жизни не знал, стать ему поэтом или скульптором. Но видящий переживает то, что является для него содержанием духовного переживания, вне языка. Это нечто такое, что трудно объяснить, поскольку большинство людей думают словами, а ясновидящий думает без слов и затем вынужден вливать то, что является бессловесным в переживании, в уже жёстко сформированный язык. Он должен приспособливаться к формальным условиям языка. Для него нет необходимости ощущать это как принуждение, поскольку он осознаёт, в чём заключается тайна языкового творчества. Он может быть понятным, благодаря тому, что вычёркивает из языка элемент представления. Это настолько полно значения потому, что становится понятным, что важно не столько то, *что* говорит ясновидящий, а то, *как* он это говорит. То, *что* он говорит, обусловлено представлением, которое каждый приносит с собой извне. Чтобы не выглядеть чужаком, то, что он хочет сказать, он вынужден облекать в обиходные фразы со ссылками на определённые представления. Для высших сфер духа важно то, *как* ясновидящий что-то говорит. Ему верно внимает тот, кто приходит к «как» выражения, к тому, что ясновидящий обращает внимание на то, чтобы говорить что-то кратко, что-то более пространно, что-то вообще не говорить, что ему нужно формулировать предложение с одной стороны так, а затем дополнить его другим с другой стороны. Формирующее, - вот что важно для более высоких сфер духовного мира. Поэтому для понимания важно слушать не столько просто содержание, что, конечно, как откровение духовного мира также важно, сколько сквозь содержание проникать в способ выражения этого содержания, чтобы видеть, связывает ли говорящий только теории и предложения, или говорит, исходя из опыта. Речь из духовного мира становится видимой скорее в «как» сказанного, - не столько в содержании, насколько последнее носит теоретический характер, сколько в том, *как* оно выражается. Тут, при таких сообщениях, исходящих из языковых форм, художественный элемент языка может воздействовать на то, что вдохновляет ясновидящего подняться до процесса языкового творчества, так что он имитирует что-то из того, что было тогда, когда речь возникла из человеческого организма.

На чем теперь основано то, что выступающее в ясновидческом сознании в художественном творчестве вживается в духовный мир, а в художественной фантазии живёт бессознательным и подсознательным образом? - Художественное творчество, конечно, сознательно, но импульсы, движущая сила, должны, чтобы художественное творчество было непредвзятым, оставаться в бессознательном. То, о чём тут идет речь, может увидеть только тот, кто знает, что обычное человеческое сознание по определенным причинам предназначено для чего-то иного, нежели для того, чтобы выводить в полный мир.

Наше обыденное сознание направлено, с одной стороны, к взгляду на природу. Но то, что она нам даёт, не следует из наших понятий; они не проникают в область, где в пространстве, как привидение, витает материя, - говорит Дюбуа-Реймон. И, в свою очередь, то, что живёт в душе, не может наполниться действительностью. Человек не приходит к полному миру ни при рассмотрении природы, ни при рассмотрении души. Это пропасть, которую обычно преодолеть нельзя. Она сознательно преодолевается в созерцательном сознании, в художественном творчестве. Тут самопознание должно стать чем-то иным, нежели то, что обычно так называют. Ведь, мистический взгляд находит, что он достиг достаточного, когда говорит: Внутри себя я пережил Бога, свое высшее Я. - Настоящее самопознание начинается с понимания того, как то, что иначе переживается просто в пункте Я, творящим образом

живёт в организме. Имея представление и восприятие, мы являемся не просто представляющими и воспринимающими существами, мы также постоянно дышим, вдыхаем и выдыхаем. В то время, когда мы сталкиваемся с миром в бодрствующем сознании, мы выдыхаем и вдыхаем, но из того, что при этом в нас происходит, обычное сознание ничего не воспринимает. А происходит при этом нечто чудесное, что можно познать только созерцательным сознанием, когда смотрят не только на туманное, абстрактное Я, а на то, как это Я живёт, формирующим образом действует в конкретном. Тут обнаруживается следующее.

При выдохе мозговая жидкость уходит в спинномозговой канал, в длинный мешок, имеющий всевозможные растягивающиеся места; она давит вниз, давит на вены тела. То, что тут происходит, я описываю как внешний процесс. Обыкновенное сознание туда не проникает, но душа подсознательно переживает это распространение того, что поступает из головного мозга в вены тела, а при вдохе - запруживание венозной крови в венах спины через спинномозговой канал, подача спинномозговой жидкости в головной мозг и то, что там разыгрывается между нервами и чувствами. Обычное сознание там подобно тени, ничего об этом не знает, но душа и дух участвуют в этом. Этот процесс выглядит хаотическим. То, что тут пульсирует туда-сюда, - это протекает у каждого человека в форме музыки. Тут в этом процессе живёт внутренняя музыка. И созидательное, творческое в этой музыке, - это доведение до внешнего сознательного оформления того, что музыкант привык переживать как музыку своей душевной телесности. В ней живёт звук, бессознательный дождь жизни музыки, в котором парит человеческая душа. Наша психология ещё находится в совсем элементарном; вещи, которые бросают свет на жизнь художника, ещё требуют своего исследования в созвучии с ясновидением. Переживание человека представляет собой нечто сложное. Это подсознательное знание души есть то, что является собственно импульсом художественной фантазии, когда музыкальная жизнь разыгрывается между спинным и головным мозгом, где кровь выстреливает в мозговую жидкость так, что нерв приходит в состояние вибрацию, звучание которой, поднимаясь, доходит до мозга. Если связать это с возможностью более высокого восприятия, то в нём внутренняя музыка живёт в большей степени, нежели в объективном импульсе, из которого рождается человеческая душа, когда человек из духовной жизни через рождение или зачатие входит в физическое бытие. Душа входит в бытие, когда она учится играть на инструменте физического тела.

И что же происходит, когда осуществляется всё это движение, это поднимающееся вибрирование мозговой жидкости? Что тогда разыгрывается во взаимоотношениях нервов и чувств? - Когда волна нервных импульсов воздействует на внешние чувства, - здесь надо заметить, что речь ещё не идёт о чувственном восприятии, - когда волна нервных импульсов просто воздействует в бодрствующем состоянии, тогда в этом бессознательно живёт и перекрывается восприятием: поэзия! Между чувствами и нервной системой есть регион, где человек бессознательно создаёт стихи. Волна нервных импульсов накатывается на его чувства, - это происходит бессознательно, что можно установить психологически, - и то, что происходит тогда в чувствах является поэтической деятельностью: человек живёт, создавая внутреннюю поэзию. И поэтическое творчество - это извлечение этой бессознательной жизни.

Я представил это на примере процесса дыхания. При выдохе мы должны иметь в виду, что мозговая жидкость выталкивается в теле вниз навстречу силам, которые приходят к ней от тела, и силам, посредством которых человек помещает себя во внешний мир. Мы постоянно стоим во внешнем мире в определённой статике, стоим ли мы с расставленными ногами, согнутыми руками, или ползаем как ребёнок, или мы меняем статику ползания на статику вертикального положения, - мы всегда находимся в состоянии внутреннего равновесия. На внутренних силах, с которыми сталкиваются эти волны при выдохе, основано то, что обретает свой облик в скульптуре и архитектуре. Эмоциональное чувство, которое живёт в человеке, когда он переходит в движение, но это движение удерживает в покое, находит своё выражение в скульптуре. Это внутреннее переживание, связанное с формой

тела. Это познаётся только тогда, когда имеется привычка придавать восприятию и мышлению форму спокойного представления. Тогда узнаешь, что из тела исходят не хаотические силы, а формы, показывающие, что человек интегрирован из космоса. Обращая внимание больше на внешние силы, которые душа переживает подсознательно, имеешь дело больше с пластической фантазией. Между обоими лежит удивительная бессознательная область, которую душа имеет внизу, в своих глубинах. Вибрируя между телом и мозгом, волна нервных импульсов, которая, собственно, представляет собой холодное, интеллектуальное в человеческом теле, входит в соприкосновение с теплой кровью. В такой пронизанности теплом, пронизанности духом, лежат бессознательные истоки художественного творчества живописца, когда он красками выражает на полотне впечатления, поднятые из подсознательного. Человек бессознательно стоит в духовном мире, который становится доступным только через ясновидение.

Недаром в древности тело воспринималось как храм души. Этим указывалось на то, что архитектура находится в родстве с равновесным отношением всего тела и всего космоса.

То, что художник может вложить в свои творения, искусство выражает, только благодаря тому, что его душа переживает это в связи с миром, благодаря тому, что его тело есть микрокосмический образ всего макрокосма. Если это должно быть доведено до сознания, то это может быть сделано только через ясновидение. Почему обычная эстетика, построенная по образцу естествознания, оказывается такой бесплодной? - Художник не знает, что делать с этой школьной эстетикой, которая бессознательное в природе человека хочет привести к сознанию точно так же, как обычное научное исследование. То, что живёт в художественном творчестве, приносит в сознание ясновидение, только художник не должен бояться ясновидения, как это делают многие. Обе области могут жить в человеческой личности разделёнными друг рядом с другом, поскольку они могут быть так разделены. Душа способна жить вне тела в духовном мире: тогда она может наблюдать, как то, что обычно остаётся в подсознании, кристаллизуется в художественной форме, а также, однако, и то, как оно может художественно переживаться ясновидящим, отдельно от его ясновидения. Благодаря такому переживанию, может произойти только оплодотворение художественного и оно может быть только на пользу художнику, так же, как и художник может оплодотворить ясновидение. Ясновидящий, обладающий художественным чувством или вкусом, будет ограждён от того, чтобы позволить духовной науке быть слишком пронизанной филистерским. Он будет описывать этот духовный мир живо, сумеет с большим соответствием оформлять «как» духовной науки, о котором я говорил, чем тот, кто вступает в духовный мир без такого художественного чувства. Нет необходимости, как это делают многие художники, развивать страх перед ясновидением. Я говорю о подлинном страхе, а не просто о страхе быть обвинённым в том, что он антропософ. Я говорю об очень распространённом принципиальном страхе того, что ясновидение может помешать непосредственности художественного творчества. Этой помехи в действительности не существует. Но мы живём в эпоху, когда историческая необходимость человеческого развития побуждает душу сделать сознательным то, что было наивным и бессознательным. Кто сегодня понимает время, в котором мы живём, тот всё больше и больше превращает бессознательное в свободное понимание сознания.

Если это требование времени выполнено не будет, то человечество зайдёт в культурный тупик. Искусство нельзя познать обычной наукой, поэтому эта эстетика отвергается художником. Ясновидение, однако, развивает науку, которая не снимает росу с цветков искусства, пытаясь его понять. Ясновидение достаточно гибко, чтобы понять искусство. Поэтому можно понять как факт сегодняшнего дня то, что должен быть переброшен мост между искусством и ясновидением, можно подчеркнуть это как необходимость, как это подчеркивал уже Кристиан Моргенштерн в словах, указывающих на необходимость перемен. Он говорит: «Тот, кто хочет проникнуть в то, что сегодня можно испытать из божественно-духовного, лишь чувством, не познавая, подобен неграмотному, который всю жизнь спит с букварем под подушкой».

Часто хочется всю жизнь проспать с букварем миропознания под подушкой, чтобы не позволить ослабнуть своему первоначальному элементарному творчеству посредством ясновидческой науки. Всякий, кто понимает ясновидческую науку так, как её можно понимать сегодня, на высоте времени, поймет, что нужно выйти из этой безграмотности в духе Моргенштерна, что можно навести мост между искусством и ясновидением, и что, благодаря этому, на искусство будет брошен новый свет, а на ясновидение через искусство - новое тепло. Так, что плодом правильных усилий в человеческом развитии будущего будет возможность действия глубоко значимого импульса посредством ясновидческого света и художественного тепла.

## **Источники художественной фантазии и источники сверхчувственного познания**

*Мюнхен, ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ, 6 мая 1918 года*

С незапамятных времен ощущалось известное родство или, по крайней мере, связь импульсов художественной фантазии, художественного творчества и наслаждения со сверхчувственным познанием. Тот, кто сталкивается с людьми искусства, обнаружит, что в широких художественных кругах существует опасение, что художественному творчеству может помешать подход к тому сознательному опыту сверхчувственного мира, из которого художественная фантазия получает свои импульсы так, как к этому стремятся при духовно-научном сверхчувственном познании. С другой стороны, также широко известно, что некоторые артистические натуры, приближающиеся в своём творчестве к тому, что, как бы, просветляющим образом является из сверхчувственного мира, при проявлении своей творческой фантазии переживают нечто вроде ясновидения. Сказочники или другие художественные индивидуальности, желающие больше работать с тем, что бросает свет в физический мир из сверхчувственного мира, знают, как перед глазами возникают совершенно духовные образы, так что у них возникает чувство, будто они общаются с художественными образами, или эти образы общаются друг с другом. Поскольку присутствует полное сознание, посредством которого можно в любое время оторваться от того, что находит на тебя как видение, духовная наука может и в этом случае говорить о ясновидении. Надо сказать, что есть точки соприкосновения художественного творчества, художественной фантазии и созерцающего сознания, способного познающим образом переносить себя в духовный мир. Тем не менее, как раз, по отношению к такому духовно-научному воззрению, как тот, который здесь имеется в виду, считается, что художник не должен допускать, чтобы его самобытность была украдена тем, что сознательно берётся из духовного мира. При таком взгляде упускается из виду существенное в отношениях между художественной фантазией и ясновидческим рассмотрением духовного мира. Поскольку под этим ясновидческим рассмотрением подразумевается такое рассмотрение, которое совершенно независимо развивается посредством простой душевной деятельности, независимо от физически-телесного инструмента. Насколько возможно то, что душа, свободная от тела, оказывается в духовном мире, я сегодня обсуждать не буду. Я хотел бы только предварительно заметить, что родство и отношения между подлинным художественным творчеством и наслаждением и истинным, подлинным ясновидением, интересуют сегодня антропософского духовного исследователя больше, чем отношение ясновидения к визионерским состояниям, к ненормальным состояниям, которые, хотя и пытаются выдать за ясновидение, но которые связаны только с телесными состояниями, то есть, представляет собой не только душевный опыт. Но для того, чтобы увидеть действительное родство художественной фантазии с ясновидением, необходимо подойти к тому, что в непосредственном смысле этого слова их

обоих друг от друга отличает, и это очень существенно. Кто творит в состоянии художественной фантазии, не будет, как в случае обычного чувственного восприятия и размышления над воспринятым, воспринимать и отображать для себя внешний чувственный мир: он будет его изменять, идеализировать, или называйте это, как хотите. Направление здесь не важно. Не важно, воспринимается это реалистично или идеалистично, является ли художник импрессионистом или экспрессионистом, но в любом произведении искусства живёт преобразование того, что воспроизводится из действительности. Но живым в художественном творчестве остаётся то, что можно назвать восприятием внешнего мира. Художник держится за восприятие внешнего мира. В этом художественном творчестве остаётся картина представления, опирающегося на внешнее восприятие и то, что с ним связано в виде способности к воспоминаниям, в виде памяти. В художнике всё, что он принял от жизни, продолжает действовать в подсознании, и чем лучше находит своё продолжение в душе, то, что в душе отложилось в качестве переживания, чем оно богаче, тем богаче его художественное творчество, - опирающееся на внешние чувственные впечатления, на способности представления и воспоминания, - будет жить в художественной фантазии. Не так обстоит дело с тем, что живёт как ясновидение в той личности, которая посредством сверхчувственного видения проникает в духовный мир. Существенным является то, что в духовный мир можно проникнуть, только приведя к молчанию как внешнее чувственное видение, так и представление, которое вытекает в способность вспоминать. Воспоминания, память, способность восприятия для внешних чувственных впечатлений при сверхчувственном познании должны полностью отключены. Нашим современникам уже трудно объяснить, что вообще возможно такое, что человеческую душу с её дремлющими силами можно усилить так, что душевная жизнь в своей полной жизненности останется и тогда, когда подавлены способности представления и восприятия. Поэтому стремлению к сверхчувственному познанию, если оно развивается методически, не надо противопоставлять то, что в случае произвольного ясновидения имеют дело только с чем-то вроде воспоминаний, которые поднимаются из подсознания. Существенно то, что тот, кто как духовный исследователь желает проникнуть в сверхчувственный мир, знакомится с методом, позволяющим настолько полностью отключить способность вспоминания, что его душа живёт только настоящими впечатлениями, в которых не примешано ничего из воспоминаний, исходящих из подсознания, так что душа, с тем, что она представляет и переживает, стоит в мире, в который она пытается проникнуть сознательно, чтобы ничего не оставалось бессознательным. Если принять во внимание то, что некоторое мистическое, так называемое, теософское стремление, испытывает жажду ко всему возможному размытому, туманному, то можно понять, что то, что здесь понимается под ясновидением, путается с этим и теми, кто считает себя последователями. Но важно не это, а то, что понимается под этим ясновидением.

Тогда можно видеть, насколько принципиально отличается это ясновидение от художественного творчества. Оба основаны на различных состояниях души и настрое; но тот, кто в указанном смысле стремится к сверхчувственному познанию, получит особенный опыт с искусством.

Прежде всего, кардинальный опыт. Нельзя стать духовным исследователем с сегодня на завтра. Видение в духовном мире связана с определённым временем; мы знаем начало и конец состояния, в котором душа проникает в духовный мир. В этом состоянии душа способна посредством собственной силы полностью отказаться от впечатлений внешних чувств, так что от всего того, что видят и слышат внешние чувства, ничего не остаётся. Именно посредством такого смотрения в ничто получается восприятие духовного мира. Я бы сказал: Ясновидящий может стереть всё то, что проникает к нему из внешнего мира, всё то, что волнами поднимается в душевное сознание из его обычной памяти, но он не может, даже если он окажется в этом состоянии, стереть определённые впечатления, приходящие к нему от произведений искусства, которые действительно создаются, исходя из художественной фантазии. Я не хочу этим сказать, что ясновидящий в таких состояниях имеет такие же

впечатления от произведений искусства, что и не ясновидящий. Их он имеет в не ясновидящие моменты. Но в моменты ясновидения он имеет возможность полностью стереть чувственное, относящееся к воспоминаниям относительно внешнего мира, но не относительно произведения искусства, которое ему предстаёт.

Это специфический опыт. Он показывает, что ясновидящий имеет определённый опыт отдельных видов искусства. Именно в деталях этого воздействия такие слова как «искусство» теряют своё обычное значение. Отдельные виды искусства становятся, с точки зрения сверхчувственного познания, богаче. Архитектура становится чем-то иным, нежели музыка, живопись и так далее. Но для того, чтобы обобщить то, чем является ясновидческий опыт в отношении искусства, необходимо указать на, собственно, очевидный вопрос: Если ясновидящий должен подавлять воздействия внешнего мира и то, что относится к памяти, то что у него тогда остаётся?

Тогда в душе живёт то, что всегда имеется в человеческой душе из трёх, указанных в душеведении душевных деятельностей. Представление и восприятие отсутствуют, но присутствуют чувство и воля, правда, совершенно по-другому, нежели в обычной жизни. Сверхчувственное познание, однако, нельзя смешивать с туманным, чувственным растворением в духовном мире, которое надо обозначить как мистика. Должно быть ясно, что сверхчувственное познание, хотя и вытекает из чувствования и воления, но является чем-то другим, нежели чувство и воля. К тому же надо учитывать, что для ясновидческого познания чувство и воля должны наполнять душу так, чтобы эта душа оставалась в покое, и вообще весь человек находился в полном покое. Тогда должно наступить то, в чём человек обычно не чувствует и не волит: чувство и воля должны быть полностью обращены вовнутрь. Волевые импульсы обычно развиваются в проявлениях вовне; при ясновидении непозволительны никакие проявления вовне. Практика дервишей и нечто подобное противоположны познанию духовного мира.

Когда чувство и воля развиваются вовнутрь, из них излучается полная света, чётко контурированная душевная деятельность. Излучается деятельность души, подобная формированию мыслей. Обычный мыслительный образ - это нечто выцветшее. Для ясновидящего из чувства и воли излучается нечто объективное, не менее определенно пропитанное реальностью, чем обычное мышление.

Как раз, на примере опыта с искусством можно охарактеризовать то, что ясновидящий переживает из своих душевных способностей в отдельности. Пытаясь поставить себя на место архитектурных форм и пропорций, того, что архитектор заколдовал в своих постройках, он чувствует себя сродни с этими архитектурными пропорциями и гармониями, с тем, что в нём, в ясновидящем, развилось как совершенно иное мышление, по сравнению с призрачным мышлением обыденной жизни. Хотелось бы сказать: Ясновидящий развивает некое новое мышление, которое ни с чем не родственно ближе, чем с формами, в которых мыслит архитектор и которые он затем воплощает. Мышление обычной жизни не имеет ничего общего с действительным ясновидением. Мышление, господствующее в ясновидении, включает в своё созидающее переживание пространство. Ясновидящий знает, что с этими формами, которые являются живыми формами мысли, он проникает в сверхчувственную действительность за миром чувств, но он также знает, что должен развивать это изживающее себя в пространственных формах мышление. Видящий чувствует: во всём том, что изживает себя в гармонии мер и форм, действует воля и эмоциональные чувства. Он учится познавать силы мира в таких пронизанных отношении меры и числа формах, как они живут в его мышлении. Поэтому в своём мышлении он чувствует своё родство с тем, что делает архитектор. В определённом отношении, когда в нём оживает новая жизнь чувств, - не жизнь чувств обычного сознания, - он чувствует себя в родстве с тем, что архитектор и скульптор создают в формах. Для сверхчувственного познания рождается некий предметный (*gegenständliche*) интеллект, мыслящий в пространственных формах, которые изгибаются, которые формируются своей собственной жизнью. Это те мыслительные формы, посредством которых душа видящего погружается в духовную действительность; они

родственны тому, что живёт в формах скульптора. Можно характеризовать мышление и новое чувство видящего на основе его переживаний с архитектурой и скульптурой.

Совершенно другие переживания ясновидящего по отношению к музыке и поэзии. Отношение к музыке видящий может обрести, только ещё глубже проникая в ту сферу, которую я только-что описал. Действительно, вначале из направленных вовнутрь чувства и воли развивается этот новый спиритуальный интеллект. Благодаря этому, можно проникнуть в духовный мир, получая опыт: туда проникает только душа, которая не использует там телесную организацию. Затем имеется следующая ступень. Проникновение в духовный мир будет неполным, если не дойти до этой следующей ступени. Она состоит в том, что не только развивается этот спиритуальный интеллект, а своё бытие вне тела в духовной действительности осознаётся так же, как осознаётся своё нахождение в физическом мире, стояние ногами на земле, касание предметов, и так далее. Когда начинаешь так осознавать себя в духовном мире, так мыслить и чувствовать, как я только-что сказал, приходишь к развитию нового глубокого чувства и нового воления, но воления в духовном мире, которое не выражается в чувственном мире. Только переживая себя в таком волении, можно получить некоторый опыт с музыкой и поэзией.

Тогда оказывается, что то, что переживается в сверхчувственном знании с музыкой, особенно родственно с новым эмоциональным чувством, переживаемым вне тела.

В ясновидческом состоянии музыка переживается иначе, нежели в обычном сознании: она переживается так, что чувствуешь себя единым с каждым отдельным тоном, с каждой мелодией, живёшь душой в волнуемой, звучащей жизни. Душа полностью соединяется с тонами, как бы, втекает в эти переливающиеся тона. Я позволю себе сказать, что едва ли можно обрести такой точный образный взгляд на выходящую из морской пены Афродиту, как при рассмотрении того, как человеческая душа живёт в музыкальном элементе и поднимающемся из него, находясь в состоянии ясновидения.

И как если бы эту выходящую из моря Афродиту, окружали порхающие воздушные создания, приближающиеся к ней как манифестация живого в пространстве, так же для ясновидящего к музыкальному присоединяется поэтическое. Когда он со своей душой чувствует себя поднятым над музыкальным и всё же находящимся внутри него, идентичным с этим музыкальным, тогда к музыкальному для ясновидящего присоединяется поэтическое. Он переживает это в интенсивной форме. То, что он переживает, зависит от степени развития его ясновидения. С поэзией дело обстоит своеобразно. Поэт выражает посредством языка или другого поэтического средства то, что из поэзии выступает для ясновидения. Например, драматическая персона, которую представляет поэт, которой он позволяет сказать лишь несколько слов, - она приобретает из этих нескольких слов облик законченной имажинации человеческой личности. Это то, почему со всё, что в поэзии является недействительным, просто риторическим, что не исходит из творческой силы, а [просто] создаётся, производит такое неприятное впечатление на ясновидящего: в том, что не является поэзией, но всё же хочет сформировать нечто подобное фразе, он видит гротескную карикатуру. В то время как пластическое преобразуется для него в спиритуальный интеллект, поэтическое преобразуется в пластическое и предметное, на которое ему надо смотреть. Он смотрит на то, что истинно, что образовано на основе истинных творческих законов, исходя из которых творит природа, и чётко отделяет это от того, что создано просто исходя из человеческого представления, поскольку человек хочет заниматься стихосложением и в том случае, если он не связан в фантазии с творческими силами вселенной. Таковы результаты относительно поэзии и музыки.

Особым образом сверхчувственное познание переживает живопись. Для сверхчувственного познания она уникальна. Ясновидящий, - я приведу тривиальное сравнение, - так же, как геометр, который вынужден использовать линии и циркуль, чтобы сделать наглядным, привести на плоскость то, что он мог бы иметь просто в представлении, сделать чувственно воспринимаемым в представлении, должен переживания духовного мира, то, что он пережил бесформенно, преобразовывать в оформленный, плотный мир. Это



происходит, когда то, что он таким образом переживает, он переживает так, что он преобразует это во внутреннее видение, в имагинацию, наполняя это, так сказать, душевным веществом. Он делает это, создавая во внутреннем, творческом, ясновидческом состоянии, так сказать, аналог живописи. Живописец формирует свою фантазию, опираясь внутренними формирующими силами на чувственное видение, которое он переживает так, как ему это нужно. Он идёт снаружи внутрь до того места, где он преобразует живое в пространстве так, что оно действует в линиях, формах, цветах. Он доводит это до плоскостного живописного видения. Ясновидящий приходит с противоположной стороны. Он уплотняет то, что содержится в его ясновидческой деятельности, до душевных цветов; он пронизывает то, что иначе является бесцветным, словно внутренне иллюстрируя, цветом, он образует имагинации. Надо только правильным образом представлять, что то, что живописец приносит с одной стороны, с противоположной стороны приходит в том, что ясновидящий создаёт изнутри наружу.

Чтобы получить представление об этом, познакомьтесь с элементарными базовыми понятиями последних глав «Теории цветов» Гёте о чувственно-нравственном воздействии цветов, где он говорит о том, что каждый цвет вызывает определённое состояние души. Это состояние души ясновидящий получает в последнюю очередь, им он окрашивает то, что в противном случае было бы бесцветным и бесформенным. Когда ясновидящий говорит об ауре и тому подобном и вводит понятие цвета в то, что он видит, надо понимать, что он окрашивает то, что он переживает с этими душевными состояниями внутренне. Когда ясновидящий говорит, что то, что он видит, красное, он переживает то, что в противном случае переживается по отношению к красному цвету; переживание такое же, как при видении красного, только духовно.

То, что видит ясновидящий, и то, что наколдовывает на полотне художник, - это то же самое, но увиденное с различных сторон. Так ясновидящий встречается с живописцем. Эта встреча является замечательным, значимым событием. Она позволяет живописи являться как особому виду сверхчувственного познания. Это особенно проявляется в явлении, которое должно быть особенной проблемой для каждой души: в явлении инкарната, цвета тела человека, который, собственно, для того, кто хочет проникнуть в такие вещи внутренне, содержит в себе нечто как таинственное, так и возбуждающее, что позволяет заглянуть в глубины отношений природы и духа. Этот инкарнат ясновидящий переживает особым образом. Я хотел бы здесь обратить внимание на одно. Когда говорят о видящем, о ясновидении, то люди думают о том, что тут имеется в виду пара чокнутых, совершенно оторванных от жизни. Это не так. То, что является серьёзным видением, присутствует в жизни всегда. Мы не могли бы стоять в жизни, если бы мы все не были в отношении определённых вещей ясновидящими. Много зависит от того, что видящий, которого следует воспринимать всерьёз, имеет в виду не что-то стоящее вне жизни, а то, что является лишь возвышением жизни в определенных направлениях. Когда мы являемся в обычной жизни ясновидящими? Мы являемся ясновидящими в случае, который так неправильно понимается сегодня, потому что с материалистической точки зрения у человека сформировались всевозможные фантазии о том, каким образом человек воспринимает чужое Я, когда стоит перед чужим телом. Сегодня есть люди, которые говорят: Человек воспринимает душу другого человеческого Я только посредством подсознательного заключения. Мы видим овал лица, другие черты человека, цвет его лица, форму его глаз, мы привыкли, когда мы видим нечто такое телесное, обнаруживать себя стоящим перед человеком, поэтому по аналогии мы делаем вывод, что то, что является в такой форме, скрывает в себе человека. - Это не так; это показывает сверхчувственное знание. То от человека, что предстает перед нами в человеческой форме и окраске, есть своего рода восприятие, подобное восприятию цвета и формы на кристалле. Цвет, форма и поверхность на кристалле навязываются как они есть. Поверхность, окраска на человеке, самоустраиваются, делают себя, идеально говоря, прозрачными. Чувственное восприятие другого человека стирается духовно: мы воспринимаем другую душу непосредственно. Это непосредственное перемещение в другую

душу, таинственный, чудесный процесс в душе, когда мы стоим лицом к лицу с другим человеком нашим собственным человеческим существом. Тогда происходит действительный выход души, переход к другому. Это ясновидение, которое всегда и повсюду имеется в жизни. Этот вид ясновидения тесно связан с тайной инкарната. Это ясновидящему становится ясно, когда он доходит до самой сложной проблемы ясновидения: ясновидчески воспринять инкарнат. Для обычного видения инкарнат является чем-то покоящимся, для ясновидящего он становится чем-то в самом себе движущимся. Ясновидящий воспринимает инкарнат не как что-то законченное, а как среднее состояние между двумя другими. Когда ясновидящий концентрируется на цвете кожи человека, он воспринимает постоянное колебание человека между побледнением и, своего рода, покраснением, которое является более сильным, чем обычное покраснение, и которое для ясновидящего переходит в, своего рода, излучение тепла. Это два пограничных состояния, между которыми колеблется цвет человеческой кожи, и посередине которых лежит инкарнат. Для видящего это становится вибрацией туда-сюда. Посредством бледности, видящий понимает, каков человек внутренне, в душе и интеллекте, а в покраснении, он узнаёт, каков человек как волевое импульсное существо, каков он по отношению к внешнему миру. Вибрирует то, что в высокой степени находится во внутреннем характере человека. Нельзя представлять себе, что ясновидение состоит в том, что человек себя «развивает», и тогда видит всех людей и все вещи духовно. Путь в духовный мир является сложным, многосторонним путём. В достижении внутреннего другого человека переживание инкарната является основной проблемой.

Таким образом, вы видите, что ясновидящий имеет с искусством самый разнообразный опыт. То, что тут имеется в виду, ещё несколько затемнено явлением, подходящим для того, чтобы указать на положение ясновидения в жизни: отношением ясновидения к человеческому языку.

Язык, собственно, не является чем-то целостным, а является тем, что живёт в трёх различных сферах. Прежде всего мы имеем состояние языка, которое позволяет рассматривать язык как инструмент для взаимопонимания людей и как инструмент в науке. То, что тут ощущает видящий, можно назвать парадоксальным, но это действительное переживание: такой вид использования языка как средства для общения и средства выражения в обычной науке, ясновидящий воспринимает как, своего рода, умаление языка, даже унижение языка, - как то, чем язык по своей внутренней природе не является. Ясновидение приходит к другому пониманию. Язык - это тот инструмент, посредством которого народ живёт в общности. То, что живёт в языке в разных формах его проявления, в звуковых оттенках и так далее, - это, если взглянуть на это правильно, нечто художественное. Язык как средство выражения народа в искусстве, и то, как творят в языке, - это общее художественное творчество народа, который говорит на этом языке.

Используя язык как повседневное средство для понимания друг друга, мы его унижаем. Кто имеет чувство того, что живёт в языке и проявляется в нашем подсознании, тот знает, что творчество языка родственно поэтическому, вообще искусству. Человек с художественной натурой чувствует себя неприятно, когда язык без необходимости принижается до сферы обычного взаимопонимания. Такое восприятие было у Кристиана Моргенштерна. Он не боялся преодолеть разрыв между искусством и ясновидением, он не считал, что при проникновении в духовный мир будет утрачена художественная непосредственность; он чувствовал, что поэтическое в нём связано с пластическим, архитектурным. Он является тем, кто выразил то, что он ощущает в отношении языка, характеризуя болтовню как насилие над языком: «Любая болтовня имеет в своей основе неуверенность в смысле и ценности отдельного слова. Для болтуна язык является чем-то размытым. Но тот возвращает ему сполна: этому размытому, этому <пловцу>.» Нужно ощутить - для того, чтобы ощущать как он, - то, что Моргенштерн воспринимал как творчество языка: что там, где язык становится в прозе средством взаимопонимания, он принижается до простой необходимости.

Третье, что характеризует языковой опыт видящего, - это то, что он переживает в духовном мире. В том, что он там видит, слова не участвуют, оно не выражается

непосредственно словами. Так что ясновидящему трудно достигать понимания с внешним миром, поскольку большинство людей мыслят теоретически и содержательно словами и не могут представить себе жизнь души за пределами слов. Поэтому тот, кто переживает духовный мир, в определённом смысле принужден изливать пережитое в уже сформированный язык. Но, благодаря тому, что он приводит к молчанию то, что иначе живёт в языке, - способность представления и воспоминания, - он может стимулировать творческие силы самого языка, те творческие силы, которые работали над человеческим развитием, когда язык возникал. Видящий должен войти в то состояние души, в котором язык ещё только возникал, он должен развивать двойную деятельность внутреннего оформления того духовного, которое он видел, и погружаться в дух оформления языка (*Sprachgestaltung*) так, чтобы сочетать и то, и другое. Поэтому важно понимать, что слова видящего надо воспринимать иначе, чем обычно. Когда видящий что-то сообщает, он должен пользоваться языком, но так, чтобы, входя в формирующие силы языка, позволить вновь возникнуть тому, что в языке творчески активно. Поэтому важно, чтобы он придавал определённый вид сказанному, где-то подчёркивая определённые вещи, где-то говоря определённые вещи вначале, а другие в конце, а где-то делая отступления, иллюстрируя что-то. Тому, кто хочет перелить духовные истины в язык, если он хочет выразить то, что живет в нём внутренне, нужна особая техника. Поэтому ясновидящему необходимо обращать внимание на «как», на то, *как* он выражается, а не просто на то, *что* он говорит. Важно, чтобы он вначале занимался формированием, важно, как он говорит вещи, особенно вещи о духовном мире, а не просто то, что он говорит. Ясновидящего так плохо понимают, как раз, потому, что это мало учитывается, и потому, что люди цепляются за слова, вспоминая что те обычно обозначают. Тут ему необходимо - всё это, конечно, лишь относительно - развить способности языкотворчества, чтобы выразить сверхчувственное посредством того, *как* он выражается. Становится всё более необходимым осознавать, что не содержание важно в том, что сказано, а важно то, чтобы посредством того, *как* ясновидящий выражается, можно было получить живое впечатление того, что он говорит из духовного мира. Таким образом, в обыденной жизни художественным элементом является сам язык. Ясновидящий имеет особое отношение также и к языку.

Теперь возникает вопрос: На чём основано то, что между ясновидящим и художником существуют такие отношения? Почему ясновидящий, по сути, не может игнорировать впечатление, которое на него производит какое-либо произведение искусства? - Это связано с тем, что в художественном произведении выступает нечто родственное сверхчувственному познанию, только в другом одеянии. Это происходит из-за того, что внутренняя жизнь человека намного сложнее, чем это может себе представить сегодняшняя наука.

Я хотел бы представить это с другой точки зрения, где речь идёт, правда, о вещах, по-видимому, научных, и которая указывает на нечто такое, что необходимо всё больше и больше развивать, чтобы создать мост, с одной стороны, между обычным рассмотрением действительности, а, с другой стороны, переживанием в художественной фантазии и сверхчувственного познания. Я хочу спросить: на чем основано то, что творящий музыкант извлекает изнутри себя то, что живёт в его звуках? - Тут надо уяснить, что то, что обычно называют самопознанием, ещё абстрактно. Даже то, что тут представляют себе мистики или туманные теософы, является чем-то очень абстрактным. Когда думают, что переживают в своей душе божественное, то это для действительного конкретного ясновидения нечто совершенно неясное, туманное. Становится ясно, что, с одной стороны, человек имеет свои внутренние переживания, свои мысли, чувства, волевые импульсы; он может в это погрузиться, называя это мистикой, философией, наукой. Если знакомишься с живым, то знаешь: всё это слишком тонко, даже если попытаться это внутренне уплотнить. Порхаешь над действительностью даже с интенсивной мистикой, не приходишь до истинной действительности, переживаешь лишь внутренние отображения, переживаешь воздействия действительности, не переживаешь действительности также и с помощью обычного взгляда на природу, который имеет дело с материальными процессами.

Верно сказал Дюбуа-Реймон: что взгляд на природу никогда не сможет понять то, что обитает в пространстве. - Если естествоиспытатель говорит о материи, которая существует в пространстве, - то она не поддается тому, чем мы пытаемся понять действительность. Для обычного сознания дело обстоит так, что, с одной стороны, у нас есть внутренняя жизнь, которая не достигает действительности, а, с другой стороны, внешняя действительность, которая не поддается внутренней жизни. Между ними лежит пропасть. Эта пропасть, о которой надо знать, является препятствием для человеческого познания. Её не преодолеть никак иначе, как посредством того, что в душе разовьётся сверхчувственное видение, как я его сегодня описал через его отношение к художественному.

Когда развивается это видение, человек вступает во внешние отношения с самим собой и с материальной действительностью, которая представлена телом. Тело становится чем-то новым, не остаётся недоступным, не поддающимся внутреннему. Внутреннее же не остаётся чем-то порхающим над действительностью, а пропитывается, пронизывается в собственном теле тем, что имеет в теле материальное бытие. Но всё материальное бытие содержит в себе духовное бытие.

Попытаемся провести это перед глазами с опорой на музыкальное искусство. В то время, когда человек развивает музыкальные или иные представления и воспринимает в своем обычном сознании, в его внутреннем телесном происходит смена сложных состояний. Он ничего о них не знает, но они происходят. Ясновидящее сознание проникает в это внутреннее, сложное, чудесное телесное переживание. Мозговая жидкость, в которую погружен головной мозг, при выдохе сливается в мешок спинного мозга, проникает вниз, гонит кровь в вены нижней части тела, а при вдохе всё выталкивается вверх. Возникает чудесный ритм, который сопровождает всё, что мы представляем и воспринимаем. Это дыхание, эта пластика в своем ритме направляется в мозг и из него. Происходит процесс, который сопровождает человеческое переживание. Это нечто такое, что происходит в подсознательном и известно душе. Сегодняшняя психология и биология сегодня почти ничего не знает об этих вещах; но это станет широкой наукой.

Во времена, которые уже больше не могут быть нашими, люди должны были искать спиритуальную жизнь другим способом. Но зато прошли те времена, когда духовную науку искали восточно-индийским образом; его можно изучать задним числом, но верить в то, что надо вернуться назад к индийским методам, было бы ошибочно. Они не для нашего времени, они ввели бы людей в заблуждение. Наши методы гораздо более интеллектуальны, но их изучение позволяет увидеть то, чего хотели древние индусы. Большая часть обучения высшим знаниям у индусов заключалась в ритмично упорядоченном дыхании: они хотели регулировать процесс дыхания. Если вы сравните то, что там искали, с тем, что было только-что сказано, то обнаружите, что ученик йоги, посредством внутреннего восприятия дыхательных путей, хотел пережить то, что я описал. Индус переживал это, пытаясь ощутить процесс накатывающегося и откатывающегося дыхания.

Наши методы другие. Кто проследит их с пониманием, тот обнаружит, что мы не должны больше вживаться в свой организм таким физическим образом, а должны пытаться, посредством медитативного вида интеллекта, ухватывать то течёт вниз, и, посредством упражнений воли, - то, что течёт вверх, и таким образом пытаться противопоставит себя этому течению своей душевной жизнью и прочувствовать его подъём и спуск.

На этом основан определённый прогресс в человеческом развитии. Это то, о чём наука и повседневное сознание не знают ничего, но душа в своих глубинах знает это. То, что душа тут знает и переживает, при определённых обстоятельствах может быть поднято в сознание. Оно может быть поднято в сознание, если человек является художественной натурой в отношении музыки. Благодаря чему это происходит? - В обычном человеческом состоянии, которое также можно было бы назвать добропорядочно-бюргерским, имеет место сильная связанность душевно-духовного с физически-телесным. Душевно-духовное сильно привязано к вышеописанным процессам. Когда равновесие неустойчиво, когда духовно-душевное высвобождено, человек, благодаря такой конструкции, обусловленной внутренней

судьбой, является музыкальным и восприимчивым к музыкальному. На таком неустойчивом соотношении основано особое художественное дарование и в других областях искусства. Тот, у кого есть такое дарование, в состоянии извлечь из глубины своей души то, что иначе там разыгрывается только там, - в глубинах души мы все являемся музыкальными художниками. То, что там разыгрывается, однако, не может извлечь тот, кто обладает стабильным равновесием: он - не художник. Тот, кто находится в неустойчивом равновесии, - теперь, как научному филистеру, можно было бы говорить о дегенерации, - тот, кто находится в неустойчивом равновесии душевного и телесного, извлекает больше, темнее или светлее, того, что тут разыгрывается во внутреннем ритме, и придаёт этому облик посредством звукового материала. Если мы рассмотрим ток нервных волн снизу наверх к мозгу, то только тогда мы обнаружим то, что мы характеризуем как музыкальное. То, как распространяется в глазу глазной нерв, как он соединяется с кровеносными сосудами, - это остаётся ещё в подсознании. Тут происходит нечто такое, что высвобождается, когда человек стоит перед внешней природой. Но то, что разыгрывается между нервными волнами и чувственными процессами (процессами восприятия), - это всегда было поэзией; тут в каждом человеке живёт поэт. И от того, каково равновесие между душой и телом, зависит, в свою очередь, остаётся ли то, что тут разыгрывается внизу или поднимается и выливается в поэзию.

Рассмотрим теперь снова процесс излучения, волну, которая идёт вниз, наталкиваясь на развилку волны крови: тут выражается положение нашего собственного чувства равновесия в равновесие окружающей среды. Особенно сильно здесь подсознательное переживание, когда человек переходит из положения ползающего ребёнка в равновесия прямохождения. Это огромное подсознательное переживание. То, что для обезьян здесь является карикатурой, но что важно для человека: что линия, проходящая через среднюю точку тела, совпадает с линией центра тяжести, - это огромное внутреннее переживание. Тут бессознательно переживаются архитектурно-пластические отношения. В то время как нервная волна, идущая вниз, встречается с кровотоком, бессознательно переживается архитектура, скульптурный элемент, и снова, благодаря лабильному или стабильному соотношению, [это переживание] более или менее извлекается и ему придаётся какой-то облик.

Живопись и то, что при этом находит своё выражение, внутренне переживается там, где встречаются нервные и кровяные волны. Художественный процесс является сознательным, но эти импульсы - бессознательны. Ясновидческое сознательно погружается в то, что лежит в основе художественной фантазии как импульс, как внутреннее переживание, которое просто характеризуется не так абстрактно, как это происходит сегодня, а так конкретно, что каждую отдельную фазу можно обнаружить в конфигурации собственного тела. В древние времена ощущали правильно, что в отношении архитектуры каждая форма, каждая пропорция своего собственного положения имеется во внешнем мире. Античная архитектура проистекает из другого чувства этих пропорций, нежели готическая, но и та, и другая проистекают из чувства собственных равновесных пропорций с пропорциями макрокосмоса. Тут видно, что человек своим собственным строением является отображением макрокосмоса. Поэтому тело было названо храмом души. В таких выражениях содержится много истины. Таким образом, можно сказать: По сути, источники, из которых черпает художник, которого можно принимать всерьёз и который имеет связь с действительностью, - это те же источники, из которых черпает ясновидящий, только последнему то, что в своём действии должно оставаться импульсом, теперь является в сознании, в то время как, если импульс остаётся в подсознании, он извлекает то, что выносится на обозрение художником.

Из этого видно, что в человеческом переживании эти области строго разделены. Поэтому опасение, что, благодаря ясновидению, художник потеряет свою непосредственность, является необоснованным. Ясновидение развивается из тех же состояний, которые можно отделить от художественного творчества и переживания, но мешать друг другу, если они переживаются правильно, оба не могут. Напротив.

Мы стоим в точке времени, когда человечество должно становиться всё более и более сознательным, всё более и более свободным. Поэтому этот свет на искусство должен быть

пролит самим художником, и таким образом будет построен мост между не мешающими друг другу искусством и ясновидением.

Можно понять, что художнику мешает, когда искусствоведение развивается по образцу новейшего естествознания или научно понимаемой эстетики, как она понимается сегодня. Познания, которое ясновидчески проникает в действительное искусство, такой науки сегодня ещё не существует; но когда-нибудь она будет восприниматься художниками не как нечто мешающее, а как нечто плодотворное.

Любой, кто пользуется микроскопом, знает, как действовать, чтобы научиться видеть предмет. Как человек сначала изнутри проникается умением правильно пользоваться микроскопом, - при этом внутренний взгляд стимулирует внешний взгляд, а не мешает ему, - так же придёт время, когда действительное ясновидение стимулирующим образом пропитает, пронижет элементарную продуктивную способность художника.

Часто то, что подразумевается под ясновидением, понимается неправильно, поскольку о сверхчувственной науке и сверхчувственном познании думают слишком по образцу обычной чувственной науки и обычного познания. Однако, люди, подступающие к духовной науке, иногда бывают разочарованы: они не находят удобных ответов на свои доморощенные вопросы, а вместо этого обнаруживают другие миры, в которых тайны подчас гораздо более глубокие, чем в чувственно-воспринимаемом мире. При занятии духовной наукой обнаруживаются новые загадки, которые нельзя разрешить теоретически, но которые обещают быть разрешёнными в живом процессе, и, таким образом, создают новые загадки. Если вживаться в эту более высокую жизненность, то остаёшься родственным искусству. Хеббель<sup>33</sup> требует конфликтов, которые должны оставаться неразрешёнными, и он находит филистерством то, что Грильпарцер<sup>34</sup>, несмотря на всю красоту, делает всё так, что эти конфликты разрешаются, если оставаться хоть чуточку умнее своего героя. - Прежде всего, ясновидение ведёт в следующем направлении: оно не даёт дешёвых ответов, а добавляет мировоззрения к тем, которые даются чувствами. Определённо, глубоко копающие художники это уже ощутили. В своей недавно изданной книге «Ступени» Моргенштерн<sup>35</sup> говорит, что тот, кто как художник хочет подойти к духовному, должен стремиться воспринять, соединить с собой то, что уже сегодня можно постичь из божественно-духовного через сверхчувственное познание. Он говорит: «Тот, кто хочет проникнуть в то, что сегодня можно испытать из божественно-духовного, лишь чувством, не познавая, подобен неграмотному, который всю жизнь спит с букварем под подушкой».

Это характеризует то, в какой точке нашей культуры мы находимся. Если вникнуть в то, что необходимо нашему времени, то придётся ощущать то, что ощущал Моргенштерн: Непозволительно оставаться безграмотным, в отношении ясновидческого познания; необходимо как художнику искать связи с ясновидящим познанием. Как важно то, чтобы ясновидческий элемент проливал свет на художественное творчество, так же важно, чтобы ясновидческое филистерство, не имеющее в себе ничего музыкального, а в лучшем случае нечто забавное, позволяло оплодотворять себя художественному вкусу. Для истинного духовного знатока будущего, важнее любого ясновидения является наведение моста между искусством и ясновидением.

Тот, кто видит это, знает, что он будет расширяться на благо человечества в настоящем и будущем, если люди всё больше и больше будут искать духовные вещи, духовное знание. Свет ясновидения должен сиять в искусстве, чтобы тепло и величие искусства плодотворно воздействовали на глубину и величину горизонта ясновидения. Это необходимо для искусства, желающего погрузиться в истинное бытие, в котором мы нуждаемся, чтобы иметь возможность справляться с великими задачами, которые всё больше и больше будут подступать к человечеству из неопределённых глубин.

---

<sup>33</sup>Hebbel, Christian Friedrich, поэт.

<sup>34</sup>Grillparzer, Franz, австрийский поэт.

<sup>35</sup>Morgenstern, Christian, писатель, поэт.

## **Чувственно-сверхчувственное. Духовное познание и художественное творчество**

*Вена, 1 июня 1918 года*

Некоторые друзья, присутствовавшие на моих мюнхенских лекциях о взаимоотношениях духовной науки и искусства, посчитали, что мне также и здесь, в Вене, следует рассказать о высказанных там мыслях. И откликаясь на эту просьбу, я прошу вас без претензий принять то, что я собираюсь сказать сегодня вечером, поскольку я хочу сделать лишь некоторые афористические замечания относительно связи того, что можно назвать современным ясновидением, как к нему стремится антропософски ориентированная духовная наука, и художественного творчества вместе с существом художественного наслаждения.

Ведь, прежде всего, по отношению к такому рассмотрению, как то, которое будет предпринято сейчас, есть определённое предубеждение, - а предубеждения не всегда беспочвенны, - есть определённое вполне обоснованное предубеждение, которое опирается на тот взгляд, что художественное творчество, художественное наслаждение, художественное чувство, собственно, не хочет позволять себе быть созданными с помощью какого-либо воззрения на искусство, какого-либо знания об искусстве. И очень многие из тех, кто стоит внутри искусства, считают, что они, собственно, мешают тому элементарному, что должно лежать в основе художественного творчества, а также художественного наслаждения, когда в то, что переживает художник, они в каком-либо отношении слишком сильно привносят мысли, понятия, идеи. Я думаю, что это предубеждение относительно всего того, что можно назвать абстрактной, в принятом смысле научной эстетики, обосновано. Я имею в виду, что эта наука с определённым правом бежит от художественного восприятия, поскольку действительное художественное чувство, собственно, опустошается, ослабляется всем тем, что хоть каким-то образом склоняется к общепринятому научному наблюдению.

С другой стороны, однако, мы живём во время, когда, исходя из определённой исторической необходимости, многое из того, что раньше могло действовать в человеке бессознательно, должно стать осознанным. Точно так же, как мы не в состоянии, как это было в прежние времена, рассматривать социальные и общественные отношения человека к человеку в свет мифа, а уже просто ходом человеческой эволюции принуждены искать убежища в действительном понимании того, что пульсирует в историческом развитии, если мы хотим познать, что такое социальная структура, общественное совместное бытие, и так далее, то необходимо также, чтобы многое из того, что оправданно более или менее сознательным или бессознательным образом искалось в инстинктивной деятельности человеческой фантазии и тому подобного, поднялось бы в сознание. Оно поднялось бы туда и без нашего желанья. Но если бы оно было поднято в сознание таким образом, который бы противоречил творческому прогрессу, то произошло бы то, что, как раз, надо было бы избежать: обесценивание, ослабление интуитивно-художественного, которое должно быть исключено из жизни искусства.

Я говорю не как эстетик, не как художник, а я говорю это как представитель духовно-научного исследования, как представитель мировоззрения, которое пронизано тем, что человек в своём постоянном развитии будет всё больше и больше приходить к тому, чтобы, познавая, проникать в действительный духовный мир, лежащий в основе нашего чувственного мира. Я говорю не о каких-то метафизических спекуляциях, я говорю не о какой-то философии, а о том, что я хотел бы назвать сверхчувственным опытом. Я не думаю, что пройдёт много времени до того, как станет ясно, что все просто философские спекуляции и все логические или научные устремления не годятся для того, чтобы проникнуть в духовную область. Я верю, что мы стоим перед эпохой, которая как нечто само собой разумеющееся будет признавать то, что в человеческой душе есть скрытые силы, и эти скрытые силы можно совершенно систематически урегулированным образом извлечь из этой души. То, как эти скрытые в человеческой душе силы могут быть извлечены, я описал в своих различных книгах, в «Как достичь познания высших миров?», «О загадках души» и «О загадке человека». Таким образом, я понимаю под духовным познанием нечто такое, чего, по сути, ещё совсем нет, что учитывается сегодня лишь очень немногими людьми, что не основано на дальнейшем развитии уже существующего познания, будь то мистика или естествознание, а на приобретении человеческого познания особого рода, основанного на том, что человек, посредством методического пробуждения скрытых в нём душевных сил, достигает состояния сознания, которое относится к обычной бодрствующей жизни так, как эта бодрствующая жизнь относится к спящей или сновидческой жизни. По сути, сегодня известны лишь эти два противоположных человеческих состояния сознания: тупое хаотическое состояние сна, которое лишь кажется совершенно пустым, которое лишь приглушено, и дневное сознание от пробуждения до засыпания. Мы можем отнести простые образы сновидческой жизни, когда волевая природа человека, приводящая его в отношение к вещам окружающей среды, засыпает, к внешней физической действительности. Точно так же человечество, по мере своего дальнейшего развития, придёт к тому, чтобы вызывать в себе пробуждение от этого дневного сознания к тому, что я называю видящим (schauende) сознанием, где человек имеет перед собой не внешние предметы и процессы, а действительный духовный мир, лежащий в основе нашего.

Философы хотят его открыть; его нельзя открыть, его можно только испытать. В бодрствующем сознании испытать духовное окружение можно так же мало, как в сновидении - свое физическое окружение: не посредством мистицизма, не посредством абстрактной философии, а посредством перехода душевной конституции в другое состояние, когда от сновидческой жизни переходят к обычному бодрствующему состоянию.

Таким образом, мы говорим о некоем духовном мире, из которого духовно-душевное происходит точно так же, как физически-телесное происходит из чувственного мира. Такое духовное исследование в своём своеобразии сегодня, конечно, понимается совершенно неверно. Ведь, люди таковы, что судят о том, что среди них происходит, согласно тем представлениям, которые у них уже есть, а некоторые даже согласно словам, которые у них есть. Они исходят из того, что уже знают. Видящее сознание можно было бы, - если это слово не будет понято неправильно, - назвать ясновидящим, при этом я не имею в виду здесь ничего суеверного. То, что там выходит, оценивается согласно тому, что люди уже знают. Это приближено ко всему тому, что имеет сомнительную природу, подобно визионерской жизни, галлюцинациям, медиумизму и так далее. Со всем тем, что я имею здесь в виду, это не имеет ничего общего. Всё, что я только что перечислил, есть проявления большой душевной жизни, той душевной жизни, которая глубоко погружена в физическое тело и которая из физического тела выводит перед душой какие-то образы. Как раз, противоположный путь проделывает то, что я называю видящим сознанием. Галлюцинаторное сознание при обычном состоянии души входит в телесное, видящее же сознание выходит за рамки обычного состояния души, живёт и парит вообще только в духовно-душевном, полностью освобождая душу от телесной жизни. В нашем обычном сознании свободно от телесной жизни только чистое мышление, которое отрицается многими философами потому, что они не верят, что человек может



развернуть деятельность, свободную от тела. Это образует точку зрения: Можно сформировать видящее сознание, которое развивается в направлении духовного мира, где вокруг нас нет ничего физического. Это видящее сознание не имеет ничего общего с чем-то визионерным или медиальным, но чувствует себя родственным с действительным настоящим художественным восприятием мира. Это то, на что я хотел бы надеяться и желать, чтобы именно между этими двумя человеческими способами рассмотрения можно было бы непедантичным, художественным образом установить мост между действительным, подлинным видением и художественным переживанием, будь то художественное творчество, или художественное наслаждение.

Для того, кто живёт внутри ясновидения, это, безусловно, опыт, что источник, действительный источник, из которого черпает художник, тот же самый, что и источник, из которого черпает видящий, наблюдатель духовных миров. Только между тем способом, которым видящий пытается прийти к своему опыту, и этот опыт вложить в мысли, и творчеством художника есть различие, существенное различие, о котором мы, вероятно, можем поговорить сегодня. Но источник, - и это нужно подчеркнуть, - из которого черпают и видящий и художник, в действительности один и тот же.

Перед тем, как подойти к этому, собственно, принципиальному вопросу, я хотел бы сделать некоторые предварительные замечания, которые, возможно, некоторым покажутся тривиальными, но которые не имеют никакой другой цели, как показать, что художественное мировоззрение - это ни нечто такое, что просто произвольно добавлено к жизни. Для того человека, который стремится к определённой тотальности, определённой целостности жизни, художественное мировоззрение является чем-то таким, что принадлежит жизни точно так же, как познание и внешняя обывательская деятельность. Достойное человеческое бытие немислимо без пронизывания нашей культурной жизни художественным восприятием.

Речь идёт о том, чтобы действительно увидеть, что там, где мы находимся, в нас содержится латентное стремление к восприятию мира эстетически, художественно. Я хотел бы к этому привести некоторые примеры. Художественное переживание, между строк сопровождающее нашу жизнь, наше бытие, мы часто не доводим до сознания. Оно живёт в основном под порогом сознания. Когда я навещаю кого-то и захожу в комнату с красными стенами, красными обоями, и мне говорят какие-то глупости, или вообще ничего не говорят, наводя скуку, я чувствую, что тут что-то не то. Это целиком остается в чувстве, это не становится мыслью, но я чувствую, что тут что-то не то. Каким бы странным, каким бы парадоксальным это ни казалось, но если кто-то оклеил свою комнату красными обоями и не предлагает мне ничего значительного для мысли, то он меня разочаровывает. Этого, конечно, может не случиться в действительности, но это сопровождает нашу душевную жизнь. Мы имеем это ощущение в основании нашей души. Если мы заходим в комнату с синей обшивкой, и кто-то обрушивает на нас свои речи, не дает нам возможности говорить и считает себя единственным важным, мы снова обнаруживаем, что это противоречит синим или фиолетовым стенам его комнаты. Внешняя прозаическая истина не обязательно должна быть таковой, но есть особая эстетическая истина, которая такова, как я сказал. Если меня куда-нибудь занесло, или, скажем, не занесло, а я официально приглашён на обед, и я вижу, что стол накрыт красной скатертью с красными салфетками, у меня возникает чувство, что за столом сидят гурманы, которые едят, чтобы есть, которые наслаждаются едой. Если я обнаруживаю, что стол накрыт синей скатертью или с синими салфетками, то у меня возникает чувство, что они едят, не для того, чтобы есть, а они хотят что-то рассказать за обедом или послушать чей-то рассказ, или, чтобы еда сопровождалась каким-либо иным социальным бытием. Это реальные чувства, которые всегда живут в подсознании. Если я встречаю на улице какую-то даму в синем платье и она набрасывается на меня и ведёт себя агрессивно, то я ощущаю противоречие такого поведения с синим платьем, но посчитаю это совершенно нормальным, если встречаю даму в красном платье. Я также найду это нормальным, если дама имеет волосы в кудряшках. Есть нечто такое, что живёт в глубине души как основной тон. Этими тривиальными примерами я не хочу сказать ничего кроме

того, что эстетическое чувство присутствует и в том случае, если мы его не воспринимаем, чего мы не можем исключить: от него зависит наше настроение; в хорошем или плохом настроении мы находимся. Хорошее или плохое настроение, - это мы знаем, но осознать причины могут только те, кто вникает в вещи более внимательно. В этом, собственно, лежит то, что можно было бы назвать необходимостью перехода от естественного эстетического восприятия к жизни в искусстве. Искусство просто идёт навстречу естественной жизни, как и другие способы рассмотрения человека.

Ясновидящий, которые сформировал эти силы, о которых я говорил, имеет по отношению к искусству особого рода переживания, и я думаю, что, пусть не художественно, но всё же в смысле оценки и восприятия искусства, их этого особого переживания ясновидения по отношению к искусству должно что-то следовать. Видящий, который настолько пробудил свою душу, что может иметь вокруг себя духовный мир, всегда в состоянии отвлечь, перенаправить свою душевную жизнь от всего того, что является просто внешней, чувственной действительностью. Когда я имею перед собой - я говорю типически, не индивидуально - часть внешнего физического предмета или процесса, то ясновидчески я всегда в состоянии в том месте, в том пространстве, где находится этот предмет, выключить своё восприятие, так что я ничего в этом пространстве не воспринимаю физического. Это реальное абстрагирование, которое вполне возможно для ясновидения. Это возможно только по отношению к природным объектам, но не по отношению к действительно художественному. И я считаю это чем-то очень значимым. Ясновидящий не в состоянии полностью исключить никакое произведение искусства, никакой объект, никакой художественный процесс так, как он может исключить любой внешний процесс. То, что является действительно художественным творчеством, пронизанным духом, остаётся духовно стоять перед сознанием ясновидящего.

Это первое, что может нас убедить, что истинно художественное творчество и ясновидение имеют один и тот же источник. Но есть и многое другое, что очень важно в этом направлении. Видите ли, ясновидящий, когда он использует средства, развивающие его душу, приходит к особому роду как представления, так и воления. Если использовать обычные выражения, можно, конечно, сказать, что и представление, и воление становятся внутренними, но это «внутреннее», собственно, неверно, поскольку ты всё же находишься снаружи, распространяя своё видение на весь действительный духовный мир. То есть, в ясновидении выступают другое представление и другое воление.

Представление протекает не в абстрактных мыслях. Абстрактные мысли, - это нечто такое, что подходит для физического мира, чтобы регистрировать его явления, находить природные законы и так далее. Видящий не думает такими мыслями, он не мыслит в абстракциях, он мыслит в мыслях, которые, собственно, являются переплетающимися картинками, формами, образами. Это в наше время ещё довольно трудно понять, поскольку ещё не совсем точно известно, что понимается под этой мыслительной деятельностью, которая мыслит не абстрактными мыслями и следует не вещам, а живёт в формах, конфигурациях вещей. Это представление можно сравнить с образами плоскостей, кривых, как это делает математик. Но это становится внутреннее живым, как это в элементарном виде пытался сделать в своём учении о метаморфозах Гёте. Сегодня это можно сделать гораздо живее, внутреннее, видящее представление. Это видящее представление чрезвычайно родственно тому, что лежит в основе определённых областей искусства, а именно, в скульптуре и архитектуре.

Замечательно то, что по отношению к этому новому мышлению, к этому новому представлению, которым овладевает ясновидящий, он не чувствует ничего более родственного себе, чем те формы, которые образует настоящий архитектор, и формы, которые должны лежать в основе творчества скульптора. Это действительно нечто вроде архитектурного представления, или вроде представления в скульптурных формах, которое подходит для того, чтобы в ясновидческом состоянии следовать миру вещей так, чтобы научиться понимать его в своём духовном внутреннем, а также научиться преодолевать его,

поднимаясь в чисто духовный мир. Абстрактными мыслями нельзя узнать ничего о внутреннем существе вещей. Ясновидящий чувствует себя родственным, в смысле своего нового мышления, с архитектором и скульптором. Он должен мыслить мир в таком виде духовного оформления, который бессознательно или подсознательно лежит в основе творчества скульптора и архитектора. Это побуждает к исследованию того, откуда это, собственно, берётся. Спрашивается: что это, собственно такое, на что тут претендует видящий? - Он претендует на некоторые скрытые чувства, чувства, которые присутствуют в обычной жизни, но которые звучат лишь слабо, не полностью высказаны в обычной жизни. Например, у нас есть чувство, которое можно было бы назвать чувством равновесия. Мы живём в нём, но живём в нём почти бессознательно, не полностью сознательно. Когда мы делаем шаг, то с этим шагом или сгибанием или вытягиванием руки, со всем, что как-то приводит нас в отношение с пространством, связано не совсем достигающее сознания восприятие, - как, например, со зрением или слухом, - только те являются намного более громко, яснее воспринимаемыми чувствами. Но это чувство равновесия и родственное ему чувство движения воспринимаются так слабо потому, что они определены не только для нашей внутренней жизни, а опосредуют наше положение в космосе. То, как я стою внутри космоса, иду ли я навстречу солнцу, или иду от него, чувствую я себя приближающимся к свету или при удалении от него, чувствую свет угасающим, - это ощущение себя во целом мире является чем-то таким, что можно обозначить никак иначе, как следующими словами: В своём движении человек как микрокосмос создан из Макрокосмоса, и как микрокосмос он переживает свою вставленность в этот Макрокосмос с помощью таких чувств.

Когда что-то создается посредством скульптуры, то это ни что иное, как превращение восприятия обычно скрытого чувства во внешний поверхностный рисунок, или во что-то, тому подобное. То, что мы, как люди, всегда носим с собой в своем чувствовании мира, мы бессознательно формируем в архитектуре и скульптуре. Каким бы странным ни казалось на первый взгляд это замечание: Тот, кто действительно психологически может исследовать отношения между отдельными архитектурными формами, которые живут в фантазии скульптора, когда он придаёт облик своим поверхностям, - тот, кто может это исследовать, знает, что в этой деятельности таинственным образом участвует то, о чём я только-что сказал. Ясновидящий не делает ничего иного, как доводит до полного сознания это чувство вставленности себя в мир. Он развивает это чувство, так же как архитектор и скульптор, посредством того, что чувствует в своём теле, что художественно побуждает их придавать форму внешней материи. Я хотел бы сказать, с этой точки зрения видны определённые вещи: я мог бы говорить об этом не только часы, но целые дни. Кто обретает ощущение пластического искусства, тот знает, что всякая простая имитация, собственно, не является действительно скульптурой. Кто попытается, чувствуя, не абстрактно, ответить на вопрос: Что, собственно, содержится в пластическом искусстве? - тот не сможет себе сказать, что поверхность важна для него только потому, что она является подражанием поверхности, имеющейся во внешней природе, в человеческом теле и так далее. Не поэтому. В скульптуре переживается собственная жизнь поверхности. Кто понимает, какая разница между согнутой поверхностью и дважды согнутой поверхностью, тот знает, что поверхность которая согнута только один раз, никогда не может содержать в себе пластическую жизнь. Только дважды согнутая поверхность может выразить жизнь как поверхность. Это внутреннее выражение - не символическое, а художественное - является выражением того, о чём идёт речь; тайна самой поверхности основана не на подражающем, не на держащемся за модель.

Это касается вопроса, который фактически является в наше время настолько неясным, насколько это только возможно. Сегодня мы видим не только множество людей, которые наслаждаются искусством, что совершенно правильно, но и достаточно много людей, которые почти профессионально оценивают искусство. Теперь, исходя, как раз, из предпосылок, на которых основываются сегодняшние рассуждения, я должен высказать действительно не критическое суждение, а просто констатировать то, что осознаётся всё больше и больше: Я не думаю, что кто-то, кто никогда не держал в руках глины, а является

просто критиком, вообще может получить какое-либо представление о том, что, собственно, является в скульптуре существенным. Я верю в то, что можно наслаждаться любым искусством, но я не думаю, что искусство может оценивать тот, кто никогда не делал тех попыток, которые показали бы ему, какие формы могут быть созданы из определённого материала. Поскольку в действительности через этот материал реализуются совершенно другие вещи, нежели простая имитация модели или нечто подобное. Простая имитация модели, таким образом, значит не больше, чем подражание, посредством каких-либо звуков, пению соловья. Настоящее искусство начинается там, где больше нет никакого подражания, а действуют из чего-то нового и творческого. В архитектуре - в музыке нет, а в скульптуре очень - мы опираемся на модель. Но то, что каким-то образом имитирует эту модель, - это нечто другое, нежели искусство. Искусство начинается там, где об имитации не может быть и речи. И лишь то, что существует и действует как нечто самостоятельное, - художником бессознательно, ясновидящим сознательно - ухваченное духовное, является общим в ясновидящем восприятии мира и художественном творчестве; только видящим это также духовно высказывается, а художником, поскольку он не может это высказать, может быть, посредством его рук и его фантазии, бессознательно передано материалу.

Совершенно по-другому ясновидящий чувствует своё родство с поэтическим и музыкальным искусствами. Особенно в музыкальном искусстве интересно, как видящий переживает свой опыт в другой форме, когда ясновидчески погружается в эту область искусства. Я должен сделать одно замечание относительно того, что я называю ясновидческим: я имею в виду не постоянное видение, а видение только в те моменты, когда видящий входит в это состояние. Поэтому неверно то, что видящий переживает музыкальное в другое время так, как сейчас будет описано. В другое время он переживает музыкальное так же, как и другой человек, и он может сравнить переживание музыкального в обычном состоянии и в ясновидческом. В случае с музыкальными произведениями искусства важно, чтобы видящему было ясно, что музыкальное надо переживать так, чтобы оно являлось полностью душевным, а именно так, чтобы с музыкальным чувствовало себя связанным конкретное душевное. Ранее я говорил: Видящий развивает новую способность представления, он представляет так, что чувствует себя дома в архитектурной и скульптурной деятельности. - Когда видящий воспринимает, не только представляя, но и развивает также чувствующие и образующие силы, но так, что они входят в связь друг с другом, нельзя говорить о разделении чувства и воли; в отношении ясновидящего надо говорить о чувствующей воле и волящем чувстве, о душевном переживании, которое соединяет их оба - а в обычном сознании они протекают параллельно - в тотальность чувствующего воления. В какой-то момент это чувствующее воление протекает больше с оттенком воления, в другой, - больше с оттенком чувства. Когда видящий в своем возвышенном до духовного мира душевном состоянии, помещает себя в музыкальное, он переживает всё, что выступает в его душе с чувствующим оттенком, как действительно музыкальное, как настоящее музыкальное. Он переживает это, не разделяя объективный звук и субъективное переживание звука, поскольку в ясновидческом переживании они являются одним, он переживает это так, что душа струится так же, как перетекают один в другой звуки, только всё это одухотворено. Он переживает свою душу излитой в музыкальный элемент, он знает, что то, что он переживает посредством новообразованного чувствующего воления, чудесным образом вливается музыкантом в звуковую материю из того же источника. Как раз, в отношении музыки интересно проследить, как так получается, что, духовное, которое видит видящий, творящий музыкант из бессознательного вкладывает в свои звуки. В отношении музыкального речь идёт о проявлении основы этого.

Во всём бессознательном, что выступает в жизни души чудесная структура нашего организма участвует совсем другим образом. Все больше и больше приходят к выводу, что наш организм нельзя рассматривать так, как его рассматривает обычный биолог и физиолог, а что его надо рассматривать как отображение духовного прообраза. То, что несёт в себе человек, является отображением духовного прообраза. Человек вступает в бытие через

рождение, или через зачатие, и он использует наследственность, которая ему причитается, а также то, что нисходит из духовного мира и относится к физическому так, что физическое является действительно отображением духовного. Как так получается, я сегодня объяснить не могу. Но то, что в нашем организме происходит такая деятельность, которая протекает согласно законам отображения, это факт. В музыке это замечательно особенно. Мы считаем, что в процессе наслаждения музыкой участвует ухо и, возможно, нервная система нашего мозга, но это очень поверхностное воззрение. Физиология в этой области стоит ещё в самом начале, она достигнет определённой высоты только тогда, когда в эту физиологически-биологическую область втекут художественные мысли. В основе здесь лежит совершенно иное, нежели просто слуховой процесс или то, что происходит в нервной системе нашего мозга. То, что лежит в основе музыкального восприятия, можно представить так: Каждый раз, когда мы выдыхаем, из мозга, из пространства головы, из внутреннего пространства черепа, под воздействием дыхания через мешок спинного мозга опускается мозговая жидкость, вплоть до области диафрагмы; это опускание обусловлено выдохом. Вдоху соответствует обратный процесс: мозговая жидкость направляется к мозгу. То есть, происходят постоянные приток и отток мозговой жидкости. Если бы это было не так, мозг не потерял бы столько веса, сколько необходимо, чтобы не сдавливать находящиеся под ним вены крови; если бы он не терял так много в своём весе, он просто раздавил бы наши кровеносные сосуды. Эта мозговая жидкость пульсирует вверх и вниз в арахноидальном (паутинном) пространстве, в участках расширения, которые эластичны и менее эластичны, так что, поднимаясь и опускаясь, мозговая жидкость течет по участкам менее эластичных расширений, по участкам более крупных и более мелких расширений. Это создаёт совершенно удивительный вид действия в рамках ритма. Весь человеческий организм, без учёта головы и конечностей, выражается из этого внутреннего ритма. То, что втекает с помощью уха как звук, что живёт в нас как звуковое представление, становится музыкой, когда сталкивается с внутренней музыкой, которая возникает посредством того, что весь организм является замечательным музыкальным инструментом, как я только-что описал.

Если бы я описывал вам всё, мне нужно было бы описать прекрасную внутреннюю человеческую музыку, которую не слышно, но которая переживается внутренне. То, что переживается музыкально, является, по сути, ничем иным, как проявлением внутреннего пения человеческого организма. Этот человеческий организм, как раз, в отношении того, что я сейчас описал, является отображением макрокосмоса: что в конкретнейших законах, более строгих, чем законы природы, мы носим в себе эту лиру Аполлона, на которой играет космос. Не только то, что признаёт биология, является нашим организмом, - он самый чудесный музыкальный инструмент.

Можно привести совершенно грубые примеры, чтобы показать, что человек устроен по замечательным космическим законам. Приведу самый тривиальный: в среднем мы имеем восемнадцать вдохов в минуту. Подсчитаем, сколько это составит за двадцать четыре часа: это составит 25 920 дыханий; это число дыханий за весь день. Давайте рассчитаем человеческий день. Не правда ли, за человеческий день мы можем взять 70-71 год, хотя многие живут дольше: это мировой день человека. Попытаемся рассчитать, сколько есть отдельных двадцатичетырёхчасовых дней! 25920 - это столько, сколько вы делаете дыханий в день! Мир вдыхает нас с рождением и выдыхает нас со смертью. Он делает столько же вдохов и выдохов в продолжении человеческого дня, сколько мы в продолжении двадцатичетырёхчасового дня.

Возьмите солнечный год Платона. Солнце проходит через определённый зодиакальный знак. Точка весеннего равноденствия передвигается дальше. В древние времена Солнце проходило знак тельца, затем Овна, сейчас оно находится в Рыбах. Современная астрономия схематизирует. Эта точка весеннего равноденствия обходит кажется - правда, кажется, но это неважно - всё небо, и после некоторого существенного числа лет возвращается в ту же точку: через 25920 лет. Солнечный год Платона составляет 25920 лет! Возьмите человеческий год в 71 год: он насчитывает 25920 отдельных дней; возьмите отдельный человеческий день в 24

часа: он насчитывает 25920 дыханий. Вы видите, мы вписаны в этот мировой ритм. Я думаю - и можно было бы сделать множество рассмотрений такого рода - нет такого абстрактного религиозного представления, которое могло бы возбудить столько рвения, как сознание того, что ты таким образом вставлен со своим внешним физическим организмом в макрокосмос, в космические отношения. Видящий пытается это состояние вставленности в мир пронизать духовностью. Оно изживается в нашей внутренней музыке: то, что тут выходит из организма, что поднимается в душу, - созвучание души, созвучающей с космосом, - есть бессознательный элемент художественного творчества. Когда мы творим действительно художественно, с нами звучит весь мир.

Тут мы имеем общий источник ясновидения и искусства: в художнике бессознательно, когда он в своём творчестве придаёт импульс мировым законам, и сознательно в ясновидящем, когда он пытается видеть своим видящим сознанием чисто спиритуальное.

Изучая таким образом эти вещи, учатся распознавать, что побуждает человека к тому, что то, что доверяется материалу, бессознательно входит в художественную сферу. Как в нашем дыхательном организме живет внутренняя музыка, которая затем становится внешней музыкой в музыкальном произведении, так живет и поэзия. Тут сегодняшняя физиология ещё далеко позади. Поскольку здесь, если хочешь получить ясность, надо изучать не физиологию органов чувств, не физиологию нервов мозга, а пограничную область, где сливаются мозг и нервная система. Тут, а именно, на границе, располагается та физиологическая область, где, если человек к этому предрасположен, - а к художественному нужно всегда быть предрасположенным, - лежит источник поэтического творчества. И видящий находит поэтическое творчество особенно тогда, когда, отдаётся той области своего внутреннего переживания, где чувствующая воля больше склоняется в сторону воли. Вообще воля выражается во всём физическом теле; что касается фантазии, то здесь воля живёт там, где сталкиваются мозг, нервы и органы чувств: тут возникают поэтические образы. Когда она отделяется от телесного, она становится чувствующей волей, посредством которой видящий вступает в области, в которых из того же источника черпает поэт. Поэтому видящий, посредством этого своего чувствующего, волящего восприятия, когда он входит в соответствующее душевное состояние для наслаждения поэтическим, чувствует себя по отношению к этому поэтическому в особом положении. Он должен смотреть на то, что создает поэт. Это ведёт к тому, что в тот момент, когда поэт представляет то или иное и не черпает из действительности, а представляет нечто, собственно, просто выдуманное, скомпилированное, недействительное, нехудожественное, - в этот момент ясновидящий смотрит, придавая вид тому, что тут представлено. Кто не является ясновидящим, тот не так остро чувствует, когда драматург представляет какую-то произвольную фигуру. Ясновидящий, например, не может воспринимать Феклу из «Валленштайна»<sup>36</sup> иначе, как если бы она была сделана из папье-маше, так что, когда он смотрит на неё, он видит её постоянно падающей на колени. И это у великого поэта! Всякое отклонение от действительности, всякая непредставленность действительности воспринимается так, что видящий должен себе, как раз, то, что делает поэт, переделывать в пластическое, и отводить своё мышление от пластики. Ясновидящий, в отношении поэта, погружается во внутреннюю пластику. В этом состоит особенность, что здесь, в отношении поэтического, видящее сознание создаёт пластику, поэтому видящий видит карикатуру в том, что часто даже очень хвалят. Но ясновидящий не может никак иначе, как во многих драматических спектаклях видеть таких марширующих по сцене набитых паклей кукол, у которых даже не замечается, что они набиты паклей, или они появляются перед ним, когда он читает драму. Поэтому видящий может испытывать мучения от того, что люди возвышают по глупости моды, или ещё по какой-то причине, поскольку он видит, что именно в данном поэтическом произведении лишено облика.

Прекрасное высказывание сделал Христиан Моргенштерн, который стремился к такому видению. Его можно найти в последнем томе его посмертных сочинений, в «Ступенях». Там

---

<sup>36</sup>«Валленштайн» (нем. Wallenstein) - общее название драматической трилогии Фридриха Шиллера 1799 года.

он, желая охарактеризовать свою душу, говорит, что чувствует родство с архитектурным, со скульптором. - Это то самое чувство: Когда стремишься к ясновидческому, поэтическое внутренне превращается в пластическое. Если смотреть на эти вещи так, то никак нельзя прийти к тому убеждению, что действительно ясновидческое с его внутренней гибкостью и контактом с духовными существами может оказывать на художника парализующее действие; ясновидящий может быть для художника только хорошим другом, хорошим инициатором. Они не могут мешать друг другу. Только то, что смешивается, может мешать друг другу. Но видящий никогда не может позволить своему видению помешать его художественному творчеству, он может проникнуть в него ясновидчески. Они полностью отделены друг от друга; проистекающие из одного источника, они никогда не смогут мешать друг другу. Это ощущается недостаточно.

Ясновидящему очень трудно найти понимание людей. Он должен использовать язык. Но с языком дело обстоит в высшей степени своеобразно. Язык только кажется неким единством, в действительности он является трёхчленным. А именно, он переживается на трёх ступенях. Во-первых, таким, каким мы его имеем, когда общаемся в повседневной жизни, когда мы ведём филистерский образ жизни и говорим слова, которые должны перетекать от человека к человеку для придания этой филистерской жизни определённого облика. Тот, кто обладает в отношении языка живым чувством, а именно, кто переживает язык с позиции видящего, не может никак иначе, как ощущать это описанное выше использование как унижение языка. Можно, наверное, сказать: человек ругается на жизнь. - Он просто видит, что не всё может быть совершенным, и поэтому воздерживается от создания совершенства в области, где обязательно должно преобладать несовершенство. Во внешней физической жизни обязательно должны существовать несовершенства: деревья должны также увядать, а не просто расти. В жизни всегда должно существовать несовершенное, чтобы могло возникнуть совершенное. Язык сброшен со своего первоначального уровня на более низкую ступень. И, в результате того, как мы употребляем язык в жизни, мы могли бы стать только школьными учителями, и тогда из этого увядающего, иссохшего, филистерского состояния мы сделали бы только соломенное пугало, и ничего большего не достигли бы. Слова не могут иметь той ценности, которую они имеют сами по себе, поскольку то, чем является язык как достояние народа, живёт на своём собственном уровне, является художественным образованием, - не прозаическим. Он не предназначен для взаимопонимания людей в повседневной жизни; как выражение духа народа, - это произведение искусства. Мы принижаем его, но должны это делать, когда сводим к прозе жизни то, что, собственно, является художественным творением. Он приходит к своему собственному существу только в поэтических творениях какого-либо народа, когда действительно господствует дух языка. Это второй вид жизни языка.

Третий вид переживается только в области ясновидения. Тут мы находимся в особенном положении: поскольку, если мы хотим выразить то, что при этом видим, у нас нет слов языка. Их нет в действительности. Так, как человек учится говорить на любом языке и использует слова для выражения того, что он хочет, нельзя выразить то, что имеешь в ясновидческом видении. Таких слов для этого просто нет. Поэтому ясновидящему необходимо многое выражать совершенно иначе. Он всегда борется с языком, чтобы сказать то, что он хочет. Он должен находить пути для того, чтобы какую-то вещь облачить в слова предложения, которое лишь приближённо выражает то, что он хочет сказать; он должен произнести другое предложение, которое приносит нечто похожее. Он должен рассчитывать на добрую волю своих слушателей, чтобы одно предложение освещало другое. Когда такая добрая воля отсутствует, тогда люди упрекают его в наличии различных противоречий. Тот, кто должен выразить действительно ясновидческое, должен действовать в противоречиях, и одно противоречие должно освещать другое, поскольку истина лежит посередине. Погружаясь в это, мы приходим в языковом к чему-то такому, что также уже в этой области выражает отношения между искусством и ясновидением. Видящий должен рассчитывать на добрую волю человека, так чтобы тот проникал больше в то, *как* он говорит, чем в то, *что* он говорит.

Он пытается сказать тем, *как* он говорит, гораздо больше, чем тем, *что* он говорит. Постепенно он приводит себя к тому, чтобы влиться в сотворивший язык дух, который царил до возникновения любого языка, чтобы снова вжиться в звуки, в гений звуков, погрузиться в него своим сердцем (Gemüte). Он видит, как один гласный звук присоединяется, как какой-то гласный звук втекает в тот или иной язык. Для того чтобы поместить себя в языкотворческое состояние, а именно, своего народа, видящий вынужден выражать себя скорее через «как», чем через «что». Таким образом, в языке можно художественно и ясновидчески различать ступени, стоящие друг рядом с другом. Поскольку они переживаются отдельно, они не могут мешать друг другу; напротив, они могут стимулировать друг друга, потому что, когда они живут рядом друг с другом, они освещают друг друга. Может наступить время, когда искусство не будет больше враждебно ясновидению, а ясновидение - искусству. Поскольку всё то, что является ложным видением, к сожалению, слишком тяготеет к некому сверхчувственному обывательству. Облекать в визионерское видение всё, что не выглядит внешне чувственным, - это враждебно искусству. Но с тем, что действительно воспринимается видящим сознанием из духовного мира, дело обстоит так, что оно является тем же самым, что бессознательно живёт в художественном творчестве и в эстетическом восприятии. Принято считать, что ясновидение, о котором здесь идёт речь, есть нечто совершенно чуждое человеку; но это часть человеческой жизни, только в той области, где его не замечают.

Есть большая разница в том, стою ли я перед растением, минералом, животным, или перед другим человеком. Внешние вещи действуют на меня посредством того, чем они являются для моих органов чувств. Когда один человек стоит перед другим, чувства действуют совершенно иначе. В наше время мы совершенно отвыкли воспринимать духовное. Люди говорят, что некоторые области будто бы преодолели материализм, - да, люди говорят сегодня об этом. Вы сможете встретить такие высказывания, но эти люди говорят: Когда я стою перед другим человеком, я вижу, как выглядит его нос, и из формы его носа я заключаю, что он - человек. Заключение по аналогии. В реальности таких заключений нет. Тот, кто может воспринимать мир ясновидчески, знает, где лежат заключения; этих заключений по аналогии не бывает. Душа человека воспринимается непосредственно; его внешне-чувственное устраняется. Это очень важно брать за основу для другого вида искусства, поскольку это делает нам наглядным нахождение ясновидения и искусства рядом друг с другом.

Когда мы сталкиваемся с человеком, мы смотрим на него и не знаем, что то, что нам от него является, является так, что оно упраздняет само себя, что оно делает себя духовно прозрачным. Каждый раз, когда я стою перед другим человеком, я вижу его ясновидчески. Когда ясновидящий стоит перед другим человеком, у него возникает совершенно особая проблема: это таинственный инкарнат. Видящий видит этот инкарнат не в покое, а в осциллирующем движении. Когда видящий стоит перед другим человеком, он видит некое состояние, где то, что обычно является в человеке, вначале становится бледнее, а затем становится теплее, краснее, чем он есть. Между этими колебаниями туда-сюда, физический облик, как он предстаёт видящему, как бы изменяется, краснеет от стыда и бледнеет от страха, будто постоянно устанавливает свое нормальное состояние между чувствами страха и стыда, как маятник находит свой покой между двумя крайними точками колебания. Инкарнат, как он является нам во внешнем, является лишь средним состоянием. Видимый инкарнат связан с чем-то таким, что всё же остаётся бессознательным для человека: Он даёт возможность первого бессознательного взгляда за кулисы. Как человеческий инкарнат видится ясновидящему, так что он видит в нём душевное в чувственном, - видящий видит в инкарнате чувственно-сверхчувственное, - так постепенно и все формы и цвета преобразуются так, что становятся для него видимыми духовно. Он видит это так, что во всём, что обычно производит впечатление цвета и формы, он воспринимает нечто внутреннее. Самое элементарное из этого вы найдёте в гётевской чувственно-нравственной части «Учения о цвете». Всё это учение о цвете станет переживанием, но так, что видящий



при этом переживает духовное. Прочий духовный мир он тоже переживает так, что имеет те же переживания, что иначе имеет с цветами. В моей «Теософии» вы найдёте, что душевное видится в форме своего рода ауры. Оно описано в цветах. Поверхностные люди, которые не углубляются в эти вещи, а сами пишут книги, полагают, что видящий описывает ауру, имея в виду, что перед ним действительно стоит некое туманное образование. То, что имеет перед собой видящий, это духовное переживание. Когда он говорит, что аура синяя, он говорит, что у него есть душевно-духовное переживание, как если бы он видел синее. Он вообще описывает всё то, что переживает в духовном мире как аналогичное тому, что можно пережить относительно цветов в чувственном мире.

Это даёт указание на то, как видящий переживает живопись. Это другое переживание, нежели переживание в любом другом искусстве. В отношении любого другого искусства, возникает ощущение погружения в сам художественный элемент. Имеется элемент, человек идёт до определённой границы, на этом ясновидение заканчивается. Если бы видящий это продолжал, ему пришлось бы помещать здесь этот цвет, там - тот цвет; если бы он пошёл ещё дальше, то то, что он переживает, он должен был бы полностью окрашивать в цвета. При переживании живописи, это приходит к нему навстречу с другой стороны. Живописец, когда он пишет то, что формируется из светлого и тёмного, если он действительно творит, доводит своё художественное действие точно до того пункта, где живопись встречается с видением, где начинается ясновидение. А ясновидение доходит точно дотуда, где, если продолжить это вовне, человек начинает писать. Когда имеешь конкретное ясновидящее представление, знаешь: тут кисть должна была бы наносить этот цвет, рядом — другой. Тогда начинаешь постигать тайну цвета, постигать то, что стоит в моей мистериальной драме «Врата посвящения», что произведением искусства является форма цвета, что рисовать линии, это собственно, художественная ложь. Нет никаких линий. Море не граничит с небом посредством линии; граница там, где соприкасаются цвета. Я могу себе помочь с помощью линии, но это лишь следствие воздействия цветов друг на друга. Тут открываются тайны цвета. Человек узнаёт, что совершает внутреннее движение, что это движение живёт в том, что он рисует. Ты знаешь: ты не можешь этого сделать никак иначе, как определенным образом поступив с синим. - Человек переживает в цвете его внутреннее. Это особенное в живописи, что здесь соприкасаются ясновидческое и художественное, творческое.

Если понять, о чём идёт речь в этой области, то будет видно, что то, что подразумевается под ясновидением, может быть хорошим другом художественному творчеству, что они могут стимулировать и оплодотворять друг друга. Однако, будет всё более и более выступать убеждение, что тот, кто никогда не держал кисти в руках и ничего не знает о том, что тут можно сделать, не должен судить, исходя из абстрактных принципов. Критика вне искусства, критикующая критика, должна, вероятно, исчезнуть, когда установится дружба между искусством и ясновидением. Но, как раз, то, что здесь понимается под современной духовной наукой, является чем-то совершенно иным, нежели то, что называли раньше, и называют ещё сегодня, эстетикой. Один художник мне сказал, что таких людей называют «эстетическими воздыхателями» (Wonnegrünzer). Эстетический воздыхатель - это не то, что здесь имеется в виду, это жизнь в том же элементе, в котором живёт художник, только видящий переживает то, что творит художник, его духовно. Я хотел бы сказать, что ко многим вещам, которые стимулируют человечество, мне кажется, принадлежит и эта. Я думаю, что времена, когда считалось, что элементарное и первичное нарушается тем, что исследуется посредством духа, пройдут.

Христиан Моргенштерн сказал: «Тот, кто сегодня ещё считает, что то, что живёт в мире как духовное, не должно восприниматься в чётких представлениях, а хочет быть постигнутым лишь в тёмном, мистическом погружении, подобен неграмотному, который хочет всю свою жизнь проспять в неграмотности с букварём под подушкой. - Мы живём во времена, когда многое из того, что является бессознательным, должно быть поднято в сознание. Ясновидение будет стоять на твёрдой почве только тогда, когда оно покинет всякую философию и будет чувствовать себя в родстве с искусством. Я думаю, что и в этой области

лежит нечто такое, что связано с важнейшими вопросами развития человечества. Человек будет всё больше и больше понимать, что в основе чувственного мира лежит сверхчувственное. То, что может быть познано через сверхчувственное видение, не может быть произвольным дополнением к жизни, но истиной является то, что сказал, исходя из жизненного опыта, Гёте: «Тот, кому природа начинает раскрывать свои открытые тайны, испытывает непреодолимую тоску по их достойнейшему истолкователю, искусству». - Кто хочет понять, как искусство стоит во всей жизни, во всём дальнейшем развитии, кто действительно чувствующим образом проникает в искусство согласно его существу, видящим образом воспринимает, тот должен признать, что оно стимулируется ясновидением, что ясновидение будет в будущем чем-то таким, что будет стоять рука к руке с искусством, оплодотворяя его и стимулируя.

## **Сверхчувственное происхождение художественного**

*Дорнах, 12 сентября 1920 года*

То, что необходимо человечеству принять в себя в смысле необходимости развития, - это расширение сознания во всех областях жизни. Человечество живёт сегодня так, что всё, что оно делает, привязано, собственно, только к происходящему между рождением и смертью. Относительно всего, что происходит, спрашивают только о том, что разыгрывается в промежутке между рождением и смертью, а для оздоровления нашей жизни будет существенным, чтобы мы спрашивали о большем, нежели об этом промежутке времени, который мы, ведь, проводим при совершенно особых условиях. Наша жизнь включает в себе то, что мы есть и что мы делаем между рождением и смертью, но также и то, что мы есть и что мы делаем между смертью и новым рождением. Сегодня в наше материалистическое время мало осознаётся, каким образом влияет та жизнь между смертью и рождением, которую мы проходили до того, как, через рождением или зачатие, спустились в эту жизнь; и, в свою очередь, мы также не осознаём, как здесь, в этой жизни в физическом теле уже разыгрываются вещи, которые указывают на жизнь, которую мы будем проводить после смерти. Сегодня мы хотим указать на некоторые вещи, которые могут показать, как посредством того, что человеческой сознание распространится также и на сверхчувственные миры, определённые области культуры займут совершенно другое положение во всей человеческой жизни.

Я думаю, если человек рассмотрит весь охват нашей культурной жизни, то у него могли бы возникнуть определённые вопросы. Давайте сегодня рассмотрим с этой стороны сверхчувственную жизнь. Из этого получится нечто такое, что позднее сможет быть использовано при рассмотрении социальной жизни.

В качестве собственно высоких искусств мы, ведь, знаем в основном скульптуру, архитектуру, живопись, поэзию, музыку и, исходя из определённых оснований антропософской жизни и познания, причисляем к ним также, скажем, эвритмию. Вопрос, который я имею в виду, который мог бы возникнуть по отношению к культурной жизни, был

бы следующий: Какова позитивная, фактическая причина того, что мы помещаем в нашу жизнь искусства? В непосредственной реальности, протекающей между рождением и смертью, мы имеем дело с искусством, собственно, только в материалистический период. В этот материалистический период, правда, дело обстоит так, что сверхчувственное происхождение искусства оказывается забытым, и речь идёт более или менее о том, чтобы, подражая, отображать то, что есть во внешней чувственно-воспринимаемой природе. Только тот, кто обладает действительно глубоким чувством природы, с одной стороны, и искусства, с другой стороны, совершенно определённо не может быть согласен с этим подражанием природному бытию в искусстве, с этим натурализмом. Поскольку всё же снова и снова надо ставить вопрос: Может ли, например, лучший пейзажист передать на холсте красоту природного ландшафта? Тот, кто не перегружен образованием, даже перед таким ещё сравнительно хорошо изображённым ландшафтом, должен иметь ощущение, которое я, например, высказал в своей первой мистерии «Врата посвящения», что никаким подражанием невозможно сравниться с природой. Для того, кто чувствует лучше, натурализм должен показаться, как раз, враждебным восприятию. Таким образом, такой человек, сможет видеть в искусстве оправданным только то, что каким-то образом выходит за рамки природного, что пытается, по крайней мере в способе представления, дать нечто иное, чем то, что может дать человеку простая природа. Но как мы, как люди, вообще приходим к тому, чтобы образовывать искусства? Почему в скульптуре, в поэзии, мы выходим за рамки природы?

Тот, кто владеет чувством мировых взаимоотношений, увидит, как, например, в скульптуре люди особым образом работают над тем, чтобы зафиксировать человеческую форму, как предпринимается попытка в этой форме выразить человеческое; как мы не можем просто воплотить человеческую форму, как мы встречаем её в природном человеке, пронизанной душой, инкарнатом, тем, что мы видим в природном человеке помимо формы, поскольку, когда мы формируем человека, мы работаем над пластическим произведением искусства. Но я думаю, что скульптор, который ваяет людей, постепенно поднимется до совершенно особого чувства. И у меня нет сомнений в том, что греческий скульптор испытывал это чувство, о котором я сейчас собираюсь говорить, и что это чувство было утрачено только в эпоху натурализма.

Мне кажется, что скульптор, работающий над человеческой формой, имеет при этом совершенно особое чувство, когда он пластически формирует голову, и когда он формирует остальное тело. Эти две вещи являются, собственно, в работе совершенно различными: пластическое формирование головы и пластическое формирование остального тела. Если бы мне было позволено выразиться несколько более резко, я хотел бы сказать: когда работаешь над пластическим формированием головы человека, возникает ощущение, что тебя постоянно засасывает в материал, что материал хочет втянуть тебя в себя. Но когда пластически-художественно работаешь над всем остальным человеческим телом, возникает ощущение, что повсюду, собственно, неправомерно давишь, вторгаешься в тело, вторгаешься в него извне. Возникает чувство, что остальное тело формируешь, придаёшь ему облик извне. Таким образом, когда работаешь над телом, возникает чувство, что работаешь снаружи-внутри, а когда работаешь над головой, - что работаешь изнутри-наружу.

Это, мне кажется, своеобразное чувство при пластическом формировании образа, которым ещё совершенно определённо обладал греческий скульптор, и которое лишь в натуралистическое время, когда началось рабство, началась зависимость от модели, было утеряно. Спрашивается: на чём основывалось, собственно, как раз, такое чувство, когда человек намеревался создавать человеческую форму, ориентируясь на сверхчувственное.

Всё это связано с гораздо более глубокими вопросами, и, перед тем как к ним перейти, я хотел бы упомянуть ещё кое-что. Подумайте только над тем, насколько по отношению к пластике и архитектуре сильно чувство определённого внутреннего переживания, хотя пластика и архитектура создаются внешним материалом внешним образом: в архитектуре внутренне переживаешь динамику, внутренне переживаешь, как колонны несут балки, как

колонны переходят в капитель. То, что сформировано внешним образом, сопереживается внутренне. Подобным же образом дело обстоит и в скульптуре.

Но не так в музыке и, например, в поэзии. В отношении поэзии мне кажется совершенно очевидным, что при формировании поэтического материала происходит так, - я снова хотел бы выразиться радикально, - будто, когда слова, - которые в случае необходимости ещё удерживаются в гортани, когда говоришь прозой, - начинаешь организовывать в ямб или хорей, рифмовать их, убегаешь от этого, и должен затем нагонять. Поэтическое населяет больше окружающую атмосферу, нежели внутреннее. Поэзия воспринимается намного более внешним образом, нежели, например, архитектура или пластика. И так же, вероятно, обстоит дело с музыкальным, когда направляешь на него своё чувство. Музыкальные звуки также оживляют для слушателя всё окружение. Он, собственно, забывает пространство и время, или по крайней мере пространство, и выходит из себя, живя в моральном переживании. Он не имеет, как в случае с поэзией, чувства, что надо нагонять образы, которые он создаёт; но он имеет чувство, будто должен вливаться и в некий неопределённый, повсюду распространяющийся элемент, и в этом плавании растворять себя самого. Видите, тут уже начинаешь нюансировать определённые восприятия по отношению ко всему существу художественного. Придаёшь этим восприятиям совершенно определённый характер. То, что я сейчас описал, и что, я думаю, тот, кто в состоянии более тонко ощущать художественное может ощутить сам, нельзя почувствовать при восприятии кристалла или какого-то другого минерального продукта, или растения, или животного, или физически действительного человека. По отношению ко всей внешней физически-чувственной природе ощущаешь и чувствуешь себя иначе, чем по отношению к только-что описанным мною отдельным ветвям художественного переживания.

О сверхчувственном познании можно говорить как о преобразовании обычного абстрактного познания в некое видящее (schauendes) познание, и можно указать на переживающее познание. Нелепо требовать, чтобы в высших областях приводили доказательства так же, как в грубо естественно-научной области или в математической. Если вжиться в то, что становится ощущениями, когда вступаешь в область искусства, то постепенноходишь в странные внутренние состояния души. Совершенно определённо нюансированные душевные состояния возникают, когда внутренне переживаешь действительно пластическое, архитектурное, когда сопровождаешь динамику, механику и так далее в архитектуре, когда сопровождаешь округлость форм в скульптуре. Тогда раскрывается замечательный путь во внутренний мир ощущений: здесь вы двигаетесь в направлении душевного переживания, которое очень схоже с памятью. Кто имеет переживание воспоминания, переживание памяти, тот замечает, что внутренний процесс воспоминания похож на ощущение архитектурного и скульптурного. Но всё же - воспоминания на более высокой ступени. Другими словами: Таким образом постепенно приближаешься к тому архитектурному и скульптурному ощущению, тому душевному переживанию, которое духовный исследователь знает как воспоминание состояний до рождения. И действительно, то, как человек живет между смертью и новым рождением в связи со всей вселенной, когда он чувствует, что движется в направлениях как душевный дух или духовная душа, когда он пересекается с существами, когда он находится в равновесии с этими существами, - то есть, то, что человек испытывает и переживает между смертью и новым рождением, сначала подсознательно вспоминается, и затем это реально воспроизводится в архитектурном искусстве и в скульптуре.

И когда мы заново переживаем эту особенность с нашим внутренним присутствием при скульптуре и архитектуре, тогда мы обнаруживаем, что мы не хотим в скульптуре и архитектуре, собственно, ничего другого, кроме как каким-то образом перенести в физически-чувственный мир переживания, который мы имели в духовном мире до своего рождения или до зачатия. Когда мы строим дома не исключительно по принципу утилитарности, а строим архитектурно красивые дома, мы формируем динамические отношения так, как они поднимаются в нас из воспоминаний о переживаниях, -

переживаниях равновесия, переживания изменяющихся форм и так далее, - которые были у нас во время между смертью и новым рождением.

И таким образом становится понятным, как человек, собственно, пришёл к тому, что появилась архитектура и скульптура как искусства. В его душе копошились переживания времени между смертью и новым рождением. Он хотел их как-то извлечь и поставить перед собой, и таким образом создал архитектуру и скульптуру. То, что человечество в своём культурном развитии создало архитектуру и скульптуру, существенно сводится к тому, что на это оказала влияние жизнь между смертью и рождением, что человек хочет этого, исходя из своего внутреннего: Как паук плетёт свою паутину, так же и он хотел бы выставить, придать облик тому, что пережил между смертью и новым рождением. Он вносит в физически-чувственную жизнь переживания, испытанные до рождения. Таким образом, то, что мы видим перед собой в архитектурных и пластических произведениях искусства, является ни чем иным, как реализацией бессознательных воспоминаний о жизни между смертью и новым рождением.

Теперь у нас есть реальный ответ на вопрос, почему человек занимается искусством. Если бы человек не был сверхчувственным существом, который через рождение, или через зачатие, входит в эту жизнь, он определённо не занимался бы ни архитектурой, ни пластическим искусством.

И мы знаем, какие особые отношения состоят между двумя, следующими друг за другом, или, скажем, тремя следующими друг за другом земными жизнями: Ведь, то, что вы имеете сегодня в виде головы, является преобразованным формирующими силами телом (без головы) предыдущей инкарнации, а то, что вы имеете сегодня как тело, преобразуется в следующей инкарнации в вашу голову. Голова человека имеет совершенно другое значение: она стара; это преобразованное прошлое тело. Внешнюю форму этой головы образовали силы, которые переживались между предыдущей смертью и этим рождением; тело несёт в себе бродящие силы, которые примут свой облик в следующей земной жизни.

В этом заключается причина того, почему скульптор ощущает голову иначе, нежели прочее тело. В отношении головы он чувствует нечто вроде: голова хочет его засосать, поскольку голова образована силами прошлой инкарнации, которые сидят в своей сегодняшней форме. В отношении прочего тела он чувствует нечто вроде: при пластической работе над телом он хотел бы войти в него, то есть, мять его и тому подобное, поскольку в нём сидят духовные силы, которые ведут через смерть, вплоть до следующей инкарнации. Это радикальное отличие прошлого и будущего в человеческом теле особенно отчётливо ощущает, как раз, скульптор. В пластическом искусстве выражается то, чем являются формирующие силы физического тела, как они переходят в своём действии от инкарнации к инкарнации. То же, что сидит глубже в эфирном теле, которое является носителем нашего равновесия, носителем нашей динамики, - это больше проявляется в архитектурном искусстве.

Вы видите, что человеческую жизнь во всей её целостности, собственно, совершенно нельзя понять, если не бросать взгляд также на сверхчувственную жизнь, если совершенно серьёзно не отвечать на вопрос: Как человек пришёл к созданию архитектуры и скульптуры? - То, что люди не хотят взглянуть на сверхчувственный мир, касается того, что они не хотят взглянуть на вещи этого мира правильным образом.

Как, по сути, большинство людей стоит перед искусствами, разоблачающими духовный мир? Собственно, как собака перед человеческой речью. Собака слышит человеческую речь, считая её, вероятно, лаем. Она воспринимает не то, что содержится в звуках как смысл, если это, конечно, не «Маннхаймский Рольф». Это была послушная собака, которая некоторое время назад наделала много шума среди тех, кто занимается такими бесполезными искусствами. Так человек стоит перед искусствами, которые, собственно, говорят о сверхчувственном мире, которые переживал человек: он не смотрит в этих искусствах на то, что эти искусства, собственно, раскрывают.

Взглянем, например, на поэтическое искусство. Искусство поэзии ясно проявляется у того, кто может его чувствовать, - только, характеризуя такие вещи, нужно всегда иметь в виду, что в некоторых вариантах здесь подходит изречение Лихтенберга, что стихов написано на девяносто девять процентов больше, чем человечеству на земном шаре надо для своего счастья, и что является действительно искусством, - действительно поэтическое искусство исходит из всего человека целиком. И что же оно делает? Оно не останавливается на прозе: оно придаёт прозе определённый вид, вносит такт, ритм в эту прозу. Оно делает нечто такое, что прозаический трезвенник находит для жизни лишним. Оно формирует сверх того ещё и то, что - уже в не сформированном виде - давало бы смысл, который хочет вложить в него автор. Если в декламации, являющейся настоящим искусством, создать ощущение того, что поэт делает с прозаическим содержанием, то снова приходишь к некому своеобразию характера восприятия. Ведь, нельзя же воспринимать как стихотворение просто содержание, прозаическое содержание стихотворения. Как стихотворение воспринимается то, как слова перекачиваются в ямбе, хорее или анапесте, как повторяются звуки в аллитерациях, ассонансах или в других рифмах. Воспринимается многое другое, что лежит в «как» облика прозаического материала. Это то, что должно вливаться в декламацию. Когда декламируют так, что изнутри извлекается только прозаическое содержание, каким бы оно ни казалось глубоким, то верят, что декламируют «художественно»! Если вы теперь в состоянии действительно удержать перед собой этот своеобразный оттенок ощущения, который включает в себя чувство поэзии, то вы приходите к возможности сказать себе: Это, собственно, выходит за пределы обычного восприятия, поскольку обычное восприятие держится за вещи чувственного бытия, а поэтическое не держится за вещи чувственного бытия. Я выразил это раньше, сказав, что тогда то, что оформлено поэтически, живёт больше в атмосфере, которая тебя окружает; или что хотелось бы выскочить из себя, чтобы, собственно, вне себя правильно пережить слова поэта.

Это происходит от того, что человек производит из себя нечто такое, что он совершенно не может пережить между рождением и смертью. Он производит нечто душевное, что он также может себе позволить, даже если он собирается жить только в жизни между рождением и смертью. Можно прекрасно жить до смерти и умереть, не делая ничего другого, кроме как делать содержанием этой жизни трезвое содержание прозы. Но почему же испытывается потребность в это трезвое прозаическое содержание вкладывать ещё и все эти ритмы, ассонансы и аллитерации и рифмы? Потому что человек содержит в себе больше того, что ему требуется до смерти, потому что этому «излишку» он также хочет придать форму ещё в этой жизни. Это предвидение жизни, которая следует за смертью: поскольку человек уже здесь несёт в себе то, что последует после смерти, поэтому он чувствует себя вынужденным не просто говорить, а говорить поэтически. Поэтому так же, как пластика и архитектура связана с жизнью до рождения, с силами, которые содержатся в нас из жизни до рождения, так поэзия связана с жизнью, которая будет разыгрываться после смерти, в большей степени с теми содержащимися в нас силами, которые уже сейчас присутствуют в нас для жизни после смерти. И это в большей степени Я, - как оно живёт здесь между рождением и смертью, как оно проходит врата смерти и живёт затем дальше, - то, что уже сейчас несёт в себе силы, которые выражает поэтическое искусство.

И это астральное тело, которое уже сейчас здесь живёт в мире звуков, которое формирует этот мир звуков в мелодии и гармонии, которые мы не найдём в жизни снаружи, в физическом мире, поскольку в нашем астральном теле уже содержится то, что оно переживёт после смерти. Вы знаете о том, что наше астральное тело, которое мы несём в себе, живёт ещё некоторое время после смерти, а затем мы складываем его с себя тоже. Но это астральное тело имеет всё же в себе этот собственно музыкальный элемент. Он имеет его в себе так, как здесь, между рождением и смертью, он переживает его в своём жизненном элементе, воздухе. Нам нужен воздух, если мы хотим иметь медиум для музыкального восприятия.

Если мы теперь оказываемся после смерти на остановке, где мы складываем с себя своё астральное тело, то мы складываем с себя также и всё то, что напоминает нам об этой земной жизни и в музыкальном. Но в этот мировой момент это музыкальное превращается в музыку сфер. Мы становимся независимым от того, что переживаем как музыкальное в воздухе, и вживаемся в музыкальное, которое является музыкой сфер. Поскольку то, что здесь переживается как музыка в воздухе, наверху является музыкой сфер. А теперь отражение этого вживается в воздушный элемент, становится плотнее, становится тем, что мы переживаем как земную музыку, что мы запечатлеваем в своём астральном теле, чему мы придаём облик, что мы переживаем в воспоминаниях, пока имеем наше астральное тело. После смерти мы складываем с себя наше астральное тело: тогда - извините меня за банальное выражение - наше музыкальное хватается за музыку сфер. Таким образом, в музыке и поэзии мы имеем пред-переживание того, чем будет наш мир, наше бытие, после смерти. Мы переживаем сверхчувственное в двух направлениях. Так нам представляются эти четыре искусства.

А живопись? Есть ещё один духовный мир, который лежит за нашим чувственным миром. Грубо-материалистические физики и биологи говорят об атомах и молекулах, стоящих за чувственным миром. Это никакие не молекулы и не атомы. За ним стоят духовные существа. Это духовный мир, - мир, который мы проживаем между засыпанием и пробуждением. Этот мир, который мы приносим из сна, и является, собственно, тем, что нас зажигает, когда мы занимаемся живописью, так что мы пространственно переносим окружающий нас духовный мир на холст, или вообще на какую-то поверхность. Поэтому надо строго следить за тем, чтобы в живописи писали, исходя из красок, а не из линий, поскольку линии в живописи лгут. Линии - это всегда что-то из воспоминаний о жизни до рождения. Если мы хотим писать в сознании, расширенном до духовного мира, мы должны писать то, что выходит из цвета. И мы знаем, что в астральном мире переживаются цвета. Когда мы входим в мир, который мы проживаем между засыпанием и пробуждением, мы переживаем это цветное. И то, как мы хотим строить цветовую гармонию, как мы хотим наносить краски на холст, - это ничто иное, как то, что движет нами: мы вносим то, мы позволяем вливаться тому, что мы пережили между засыпанием и пробуждением, в наше бодрствующее тело. Это находящееся внутри человек хочет в случае живописи перенести на холст. То, что выступает в живописи опять же является воспроизведением чего-то сверхчувственного. Так что искусство, собственно, повсюду указывает на сверхчувственное. Живопись, для того, кто может её воспринимать правильным образом, будет откровением окружающего нас в пространстве и из пространства пронизывающего нас духовного мира, в котором мы находимся между засыпанием и пробуждением. Скульптура и архитектура станут свидетелями духовного мира, который мы проживаем между смертью и новым рождением до зачатия, до рождения; музыка и поэзия - свидетели того, как мы проживаем жизнь *post mortem*, после смерти. Так то, что является нашим участием в жизни духовного мира, проникает в нашу обычную физическую земную жизнь.

И если то, что человек вносит в жизнь как искусство, мы рассматриваем банально, только как связанное с тем, что разыгрывается между рождением и смертью, то мы, собственно, лишаем художественное творчество всякого смысла. Поскольку художественное творчество полностью является внесением духовно-сверхчувственных миров в физически-чувственный мир. И только потому, что на человека давит то, что он несёт в себе из жизни до рождения, потому что в бодрствующем состоянии на него давит то, что он несёт в себе из сверхчувственной жизни во время сна, потому что на него давит то, что в нём уже есть сейчас и что хочет его формировать после смерти, - только поэтому он помещает в мир чувственных переживаний архитектуру, скульптуру, живопись, музыку и поэзию. Причина того, что люди обычно не говорят о сверхчувственных мирах, состоит только в том, что они не понимают также и чувственное, и, прежде всего, не понимают даже того, что когда-то было известно спиритуальной человеческой культуре, но было утеряно и стало внешним: искусство.

Если мы научимся понимать искусство, то оно будет настоящим доказательством человеческого бессмертия и человеческой нерождённости. И мы нуждаемся в этом, чтобы сознание расширилось за горизонт, который ограничен рождением и смертью, чтобы то, что мы имеем внутри себя в нашей физической земной жизни, мы могли присоединить к сверхфизической жизни.

Если нам теперь удастся, - исходя из познания, которое, подобно антропософски ориентированной духовной науке, непосредственно направлено на познание духовного мира, - также принять духовный мир в представление, в мышление, в чувствование, в восприятие, в волю, то будет заложена материнская почва для искусства, которое, как бы, синтетически объединяет жизнь до рождения и жизнь после смерти.

А теперь рассмотрим эвритмию. Мы приводим в движение само человеческое тело. Что мы приводим в движение? Мы приводим в движение человеческий организм таким образом, что движутся его члены. Конечности — это то, что преимущественно переходит в следующие земные жизни, то, что указывает на будущее, на послесмертное. Но как же мы организуем то, что мы производим в эвритмии в виде движения конечностей? Мы чувственно-сверхчувственно изучаем, как, исходя из головы, - посредством интеллектуальных задатков и посредством задатков чувств груди, - образовались гортань и все речевые органы из прошлой жизни. Мы соединяем то, что было до рождения непосредственно с тем, что будет после смерти. Мы берём, как бы, только то из земной жизни, что является теперь физическим материалом: самого человека, который становится инструментом для эвритмии. Но мы позволяем являться у человека тому, что мы изучаем внутренне, что в нём образовано из прошлой жизни, и мы переносим это на его конечности, то есть, на то, из чего моделируется жизнь после смерти. В эвритмии мы достигаем такого формирования и такого движения человеческого организма, которые являются непосредственным внешним доказательством переживания человека в сверхчувственном мире. Позволяя человеку эвритмизировать, мы непосредственным образом соединяем его со сверхчувственным миром.

Повсюду, где, исходя из настоящего художественного настроения, создаётся искусство, это искусство является свидетельством связи человека со сверхчувственными мирами. И если в наше время человек призван к тому, чтобы некоторым образом принять богов в собственные душевные силы, так чтобы он не просто ждал, что боги принесут ему то или это, а чтобы он хотел действовать так, будто в его действующей воле живут боги, тогда это момент, - если человек хочет его пережить - когда человек должен, как бы, перейти от внешне сформированного объективного искусства к тому искусству, которое в будущем ещё примет совершенно другие измерения и формы: к искусству, которое непосредственно представляет сверхчувственное. И как может быть иначе? Ведь, духовная наука тоже хочет представлять сверхчувственное непосредственно, - таким образом, она должна, как бы, из самой себя создать также и такое искусство.

И педагогически-дидактическое его применение будет постепенно воспитывать человека, который, посредством такого воспитания будет находить само собой разумеющимся, что он является сверхчувственным существом, поскольку его руки, ноги движутся так, что в них действуют силы сверхчувственного мира. Ведь, это душа человека, сверхчувственная душа, переходит в движение в эвритмии. Ведь, это живое изживание сверхчувственного выступает в эвритмических движениях.

Всё, что принесено духовной наукой, действительно имеет внутреннее соответствие. С одной стороны, это делается для того, чтобы глубже, интенсивнее понималась жизнь, внутри которой мы стоим, чтобы человек научился направлять свой взор на живые доказательства бессмертия и нерождённости; а с другой стороны, в человеческую волю вводится то, что является в человеке сверхчувственным элементом.

Это внутренние следствия, которые лежат в основе духовно-научного устремления, если оно ориентировано антропософски. Благодаря этому, духовная наука расширяет сознание человека. Человек больше не сможет идти по миру так, как он шёл в материалистическое время, когда он охватывал своим сознанием, собственно, только то, что живёт между



рождением и смертью, и имел что-то вроде веры во что-то, что есть кроме этого, что делает его счастливым, что оправдывает его, но о чём он не может составить никакого представления, о чём он позволяет себе слушать сентиментальные проповеди, и о чём у него осталось, собственно, только пустое содержание. С помощью духовной науки человек должен снова получить действительное содержание духовных миров. Человек должен освободиться от жизни в абстракциях, от той жизни, которая хочет оставаться только при восприятии, мышлении между рождением и смертью, и которая, в лучшем случае, в словесной форме принимает ещё какие-то указания относительно сверхчувственного мира. Духовная наука вносит в человека сознание, благодаря которому его горизонт расширяется, и, благодаря которому, он, живя и действуя здесь, в физическом мире, воспринимает сверхчувственный мир. Мы идём сегодня по миру, когда нам тридцать лет, и знаем, что тому, что у нас есть в тридцать, нас научили, когда нам было десять, пятнадцать лет: мы помним это. Мы помним, когда мы читаем в тридцать лет, что с настоящим моментом связано наше обучение чтению двадцать два или двадцать три года назад. Но мы не замечаем, что в любой момент между рождением и смертью в нас вибрирует, в нас пульсирует то, что мы пережили между прошлой смертью и этим рождением. Обратим свой взгляд на то, что из этих сил родилось в архитектуре и скульптуре: если мы это правильно поймём, то мы также правильно перенесём это в жизнь, а также, в свою очередь, научимся воспринимать это по отношению к филистерской прозаической жизни избыточное преобразование прозы в ритм, такт и рифму, в аллитерацию и ассонанс поэзии. Тогда мы должным образом соотнесем эти нюансы восприятия с бессмертным ядром внутри нас, который мы проносим через смерть. Мы скажем: Никто не мог бы стать поэтом, если бы того, что, собственно, творит в поэте, не было во всех людях: силы, которая будет внешне живой только после смерти, но которая присутствует в нас уже сейчас.

Это привлечение сверхчувственного в обычную жизнь должно распространяться, если человечество не хочет продолжать погружаться в то, во что оно погрузилось из-за того, что сознание сузилось и живёт, собственно, только в том, что происходит между рождением и смертью, и, в лучшем случае, лишь позволяет себе слушать слова проповеди о том, что есть в сверхчувственном мире.

Вы видите, повсюду, когда говорится о важнейших культурных потребностях современности, мы приходим к духовной науке.

## Психология искусств

*Дорнах, 9 апреля 1921 года*

О том, как надо говорить об искусстве, - с этим вопросом я борюсь, можно сказать, всю свою жизнь, и я позволю себе взять за отправную точку два этапа, в пределах которых я попытался как-то остановить эту борьбу. В первый раз это было, когда я в конце восьмидесятых годов девятнадцатого столетия прочёл перед Венским Обществом Гёте свою лекцию: «Гёте как отец новой эстетики». С тем, что я хотел сказать в то время о существовании искусств, я чувствовал себя человеком, который хотел говорить, но был, собственно, немым, и то, на что хотел указать, должен был выражать жестами. Поскольку в то время, исходя из определённых жизненных обстоятельств, я был склонен говорить о существовании искусств с помощью философских суждений. Я проделал свой путь от кантианства к гербартианству<sup>37</sup> в философии, и с этим гербартианством я встретился в Вене в лице его представителя, эстетика

---

<sup>37</sup>Герbart, Иоганн Фридрих (Herbart, Johann Friedrich), философ.

Роберта Циммерманна<sup>38</sup>. Роберт Циммерманн уже довольно давно закончил свою знаменитую книгу «История эстетики как философская наука». Он уже представил миру свою системную работу «Эстетика как наука о формах», и я добросовестно прорабатывался через то, что Роберт Циммерманн, гербартианский эстетик, должен был из этой области рассказать миру. И затем на лекциях в Венском университете передо мной оказался этот репрезентативный гербартианец, Роберт Циммерманн. Когда я познакомился с Робертом Циммерманном лично, я был совершенно переполнен одухотворённой, воодушевлённой, великолепной личностью этого человека. То, что жило в этом человеке, могло быть только глубоко и чрезвычайно симпатично. Я должен сказать, что, несмотря на то, что весь облик Роберта Циммерманна нёс в себе нечто чрезвычайно жёсткое, мне в этой жесткости даже многое нравилось, поскольку то, как эта личность говорила с той своеобразной окраской, которую немецкий язык приобретает у тех, кто говорит на нём, исходя из немецко-богемского, из немецко-пражского, исходя из этого языкового нюанса, - это было особенно симпатично. Пражский немецкий Роберта Циммерманна был для меня чрезвычайно симпатичен неким редким образом, когда он сказал мне, тогда уже интенсивно занимавшемуся «Теорией цвета» Гёте: «Ах, ведь, Гёте как физика нельзя принимать всерьёз! Человека, который не мог понять даже Ньютона, нельзя воспринимать всерьёз как физика! - И я должен сказать, что то, что было содержанием этого предложения, полностью скрылось для меня за кокетливо-грациозной манерой, с которой Роберт Циммерманн сообщал другим нечто подобное. Мне очень нравилось такая оппозиция.

Но потом, а может быть, даже раньше, я также познакомился с Робертом Циммерманном, когда он выступал с кафедры как гербартианец. И я должен сказать, тогда этот любезный, симпатичный человек эстетически полностью исчезал, - тогда Роберт Циммерманн совершенно и полностью становился гербартианцем. И вначале мне было не совсем ясно, что это могло означать, когда этот человек поднимался на подиум, откладывая свою трость, странным образом снимал свою накидку, странно подходил к стулу, странно на него садился, странно снимал очки, странно застыл на какое-то время, странным душевным взглядом, после того, как снял очки, скользил направо и налево, в глубину, на очень малое число пришедших слушателей, - во всём этом было вначале нечто поразительное. Но поскольку я долгое время интенсивно занимался текстами Гербарта, то на меня уже сразу же после первого впечатления нашло озарение, и я сказал себе: Ах да, это, ведь, гербартианская манера входа через дверь, гербартиански откладывается в сторону трость, гербартиански сбрасывается накидка, гербартианская манера скользить невооружённым очками взглядом по залу. - И теперь Роберт Циммерманн начинает, также в своей чрезвычайно симпатичной манере, с пражским диалектом, говорить о практической философии, и, смотрите-ка, этот пражский немецкий облачается в форму гербартианской эстетики.

Я пережил это, а затем, исходя из субъективной точки зрения Циммерманна, хорошо понял, что это, собственно, значило, что в качестве девиза на первой странице эстетики Циммермана стояло высказывание Шиллера, правда, преобразованное Робертом Циммерманном в гербартианское: Истинный секрет искусства мастера лежит в уничтожении материала посредством формы<sup>39</sup>, - поскольку я видел, как любезный, симпатичный, невероятно грациозный человек казался уничтоженным как содержание и вновь появлялся на кафедре в гербартианской форме. Это было чрезвычайно важное впечатление для психологии искусства.

И если вы понимаете, что можно дать такую характеристику также и тогда, когда испытываешь симпатию к человеку, то вы также правильно поймёте и выражение, которое я

---

<sup>38</sup>Циммерманн, Роберт (Zimmermann, Robert), эстетик и философ. Один из крупнейших представителей школы Гербарта. «Эстетика» Том 1: «История эстетики как философской науки», 1858 год; 2, том: «Общая эстетика как наука о формах», 1865 год. «Исследования и критика в области философии и эстетики», 1870 год.

<sup>39</sup>Буквально: «В том и заключается истинная тайна искусства мастера, что он стирает материю через форму...», «Об эстетическом воспитании человека в ряде писем», 22-ое письмо.

сейчас хочу употребить, чтобы Роберт Циммерманн, которым я восхищался, мог простить мне, что слово «антропософия», которое он использовал в книге для обозначения картонной фигуры, составленной из логических, эстетических и этических абстракций, я использовал для того, чтобы научным образом охарактеризовать то, что имеет отношение к одухотворённому, одушевлённому человеку. Дело в том, что у Роберта Циммермана есть книга, в которой он представил процедуру, которую я только что описал, - он назвал её «Антропософия»<sup>40</sup>.

От этого переживания, благодаря которому художественное явилось в, так сказать, лишённой содержания форме, я должен был освободиться, когда читал свою лекцию о «Гёте, как отце новой эстетики». Я смог принять то, что было полностью оправданным во взгляде Циммермана, что искусство имеет дело не с содержанием, не с «что», а с тем, что делается из содержания наблюдаемого, и так далее, посредством фантазии, посредством творческого в человеке. И Гербарт также принял от Шиллера эту форму. Я вполне мог видеть глубокую оправданность этой тенденции, но я всё же не мог удержаться от возражения, что то, что может быть достигнуто настоящей фантазией как формой, должно быть возвышено, и должно теперь проявиться в произведении искусства так, чтобы мы, исходя из произведения искусства, получали бы сходное впечатление с тем, что в противном случае получаем только из мира идей. Одухотворение того, что может воспринимать человек, возведение чувственного в сферу духа, а не уничтожение материального посредством формы, - вот от чего я пытался освободиться в то время, из того, что я впитал в себя в продолжении добросовестной проработки гербартовской эстетики.

Правда, сюда влились также ещё и другие элементы. Один философ того времени, который был мне также симпатичен, как и Роберт Циммерманн, который был мне чрезвычайно дорог, Эдуард фон Гартманн, писал во всех областях философии, и, как раз, в то время написал также об эстетике<sup>41</sup>, - написал об эстетике, исходя из частично схожего, частично из другого духа, что и Роберт Циммерманн. И опять же, я надеюсь, вы не будете интерпретировать объективность, которой я пытаюсь придерживаться, как то, что я хочу выглядеть лишённым симпатии. Эстетику Эдуарда фон Гартманна можно охарактеризовать тем, что Эдуарда фон Гартманн изъясил из искусств, которые, собственно, не были ему близки, то, что он назвал эстетической видимостью (Schein). Он изъясил из искусств то, что назвал эстетической видимостью, примерно таким же образом, как с живого человека сдирают кожу. И затем, после этой процедуры, после того, как он, так сказать, содрал кожу с живых искусств, Эдуарда фон Гартманн построил из этого свою эстетику. А содранная кожа, - разве не чудесно, что в результате жёсткой обработки, которой она подверглась со стороны столь далекого от искусства эстетика, она превратилась в кожаное изделие? - Это было второе, от чего я должен был тогда освободиться. И в то время в качестве настроенческого содержания я попытался включить в свою лекцию то, что я хотел бы назвать: Философ, если он хочет говорить об искусствах, должен обладать отречением, становиться немой в определённых отношениях, и только посредством целомудренных жестов указывать на то, во что философия никогда не сможет словесно проникнуть полностью, перед чем она должна останавливаться и указывать на существенное, как немой наблюдатель.

Таков был настрой, - характеризуя это психологически, - исходя из которого я читал в то время свою лекцию «Гёте как отец новой эстетики».

Затем, позднее, я столкнулся с новой задачей, сделать следующую остановку на пути к тому вопросу, который я характеризовал в начале своего сегодняшнего рассмотрения. Это было тогда, когда я говорил перед антропософами о «Существовании искусств». И тогда, при тогдашнем настроении всей среды, я не мог говорить таким же образом. Тогда я хотел

---

<sup>40</sup>Точнее: Robert Zimmermann «Anthroposophie im Umriß. Entwurf eines Systems idealer Weltansicht auf realistischer Grundlage» («Очерк Антропософии. Набросок системы идеального мировоззрения на реалистической основе»), Вена, 1882.

<sup>41</sup>Eduard von Hartmann: «Ästhetik» (Эдуард фон Гартманн - собственно «Хартманн» (прим. пер.), - «Эстетика», 2-е издание, Лейпциг, 1882 года.

говорить так, чтобы я мог оставаться в пределах самого художественного переживания. Тогда я хотел говорить об искусстве художественно. И я знал, что нахожусь теперь по ту сторону берега, - по ту сторону того берега, где я стоял со своей лекцией «Гёте как отец новой эстетики». Теперь я говорил, старательно избегая философских формулировок. Поскольку я воспринимал это как нечто такое, что сразу забирает из слов собственное существо искусства, когда скатываешься к философским характеристикам. Нехудожественность простого понятия пронизывалась тогда силами, из которых исходила речь. И я пытался теперь психологически говорить об искусстве из того настроения, которое в самом строгом смысле избегает скатывания к философским формулировкам. Сегодня я теперь должен снова говорить о психологии искусства.

Собственно, это не особенно легко, после того, как внутренне живо проделаны оба других этапа, сделать остановку в каком-то другом месте. И тут я не мог сделать ничего другого, как обратиться к жизни. Я искал какой-то пункт, посредством которого я смог бы со своим рассмотрением художественного войти в жизнь. И, смотрите-ка, я обнаружил тут, как нечто само собой разумеющееся данное, достойного любви романтика Новалиса<sup>42</sup>. И если теперь после этого взгляда на Новалиса я спрошу себя: Что значит поэтическое? Что, собственно, содержится в этой особой форме художественного переживания в поэтической жизни? - то перед мной живо встаёт облик Новалиса. Замечательно то, что Новалис родился в этот мир со своеобразным базисным ощущением, которое поднимало его над внешней прозаической реальностью на протяжении всей его физической жизни. Есть в этой личности нечто такое, что будто на крыльях парит в поэтических сферах над тем, что является прозой жизни. Это нечто такое, что среди нас, людей, жило так, будто хотело однажды в каком-то месте происходящего в мире выразить: так по отношению к внешнему чувственно-действительному обстоит дело с переживанием истинно поэтического. И эта личность Новалиса погружается в жизнь, и она входит в духовно совершенно действительные отношения с двенадцатилетней девочкой, Софи фон Кюн<sup>43</sup>. И вся любовь к этой в половом отношении незрелой девочке облачается в восхитительнейшую поэзию, так что при рассмотрении этих отношений никто никогда не пытался думать о чём-то чувственно-действительном. Но в этой любви Новалиса к Софи фон Кюн живёт весь пыл человеческого чувства, которое может быть испытано, если человеческая душа как в поэтической сфере свободно парит над прозаической действительностью. И эта девочка умирает через два дня после достижения ею четырнадцати лет, в то время, когда другие люди так сильно соприкасаются с физической жизнью, что спускаются в половую сферу физического тела. Прежде чем это событие могло произойти с Софи фон Кюн, она была перенесена в духовные миры, и Новалис, исходя из более сильного сознания, нежели оно как инстинктивно-поэтическое было раньше, решает в своём живом душевном переживании, как бы, последовать за Софи фон Кюн. Он живет с той, кого уже нет в физическом мире. И те люди, которые после этого времени с глубочайшим человеческим чувством подступали к Новалису, говорят, что он бродил живым по земле, как человек, перенесенный в духовные миры, говорящий с кем-то, кого нет на этой земле, кто в действительности не принадлежит этой земле. И он сам ощущает себя в этой удалённой от прозы поэтической действительности так, что то, что другие люди видят только в овладении внешних сил, полнейшее, переходящее в действительность выражение воли, является ему уже в поэтически-идеальном мире, и для обозначения своего направления он говорит о «магическом идеализме».

Если затем попытаться понять всё, что выходит из этой чудесно устроенной души, которая могла любить, не касаясь действительности, внешней действительности, которая таким образом могла жить с тем, что было действительно отнято у нее до того, как была достигнута определённый этап внешней действительности, погрузиться во всё то, что затем вытекло из этой души Новалиса, тогда вы получите чистейшее выражение поэтического. А

---

<sup>42</sup>Novalis (Friedrich von Hardenberg), Фридрих фон Харденберг, поэт.

<sup>43</sup>Kühn, Sophie Wilhelmina von, Кюн, Софи Вильгельмина фон. (Неофициальная) помолвка между Новалисом и Софи фон Кюн состоялась 15 марта 1795 года.

психологический вопрос разрешается просто углублением в художественный поток поэтизации, который вытекает из поэтических и прозаических произведений Новалиса.

Но тогда возникает странное впечатление. Когда в жизненной действительности, в действительности Новалиса, таким образом психологически углубляешься в сущность поэтического, возникает ощущение, что за этим поэтическим витает нечто такое, что пронизывает всё поэтическое. Возникает впечатление, будто этот Новалис вышел из духовно-душевных сфер и принёс с собой то, что накрывает внешнюю прозаическую жизнь поэтическим блеском. Возникает впечатление, что тут в мир пришла душа, которая принесла с собой духовно-душевное в его чистейшей форме так, что оно одухотворило и одушевило всё тело, что оно приняло в свою душевную конституцию, которая было духовной и душевной, пространство и время так, что пространство и время отбросили свою внешнюю сущность, и снова поэтически возникали в душе Новалиса. Будто в поэзии Новалиса происходит поглощение пространства и времени.

Видно, с какой сильной душой и сильным духом поэзия входит в мир, и, исходя из этой силы, она вчлняется в пространство и время. Но она преодолевает пространство и время, расплавляя пространство и время силой человеческой души, и в этом плавлении пространства и времени силой человеческой души заключается психология поэзии. Но через этот процесс плавления пространства и времени у Новалиса звучит нечто такое, что было в нём, как бы, глубинным основным элементом. Это можно было слышать повсюду, это можно было повсюду слышать через то, что открыл миру Новалис, и тогда нельзя никак иначе, как сказать себе: То, чем является душа, чем является дух, выступает сегодня для того, чтобы остаться поэтическими, чтобы посредством освоения пространства и времени поэтически расплавить это пространство и время. Но изначально осталось нечто вроде основы этого душевного, нечто такое, что лежит в глубине души человека, лежит так глубоко, что может быть открыто как формирующая сила, когда оно формирует глубочайшие внутренние отношения самого человеческого организма, в когда оно деятельно живёт в самом внутреннем человеческой души. Во всём поэтическом слове Новалиса как основной элемент жило музыкальное, - музыкальное, звучащий художественный мир, который проявляет себя из мировой гармонии и который также является у человека, самым интимным образом, художественно творящим из космоса.

Если попытаться войти в те сферы, где духовно-душевное в человеке деятелен самым интимным образом, тогда приходишь к музыкальному формированию в человеке, и тогда говоришь себе: Раньше, чем музыкант выплёскивает в мир свои звуки, музыкальное существо захватывает существо самого музыканта, оно ещё раньше воплощает музыкальное в его человеческое существо, а музыкант только проявляет то, что вначале было заложено мировой гармонией в подсознание его душевного. И на этом основано таинственное воздействие музыки. Отчасти на этом основано то, что по отношению к музыкальному, словами можно сказать только следующее: Музыкальное выражает самое внутреннее человеческого восприятия. - И когда человек подготовлен к такому восприятию соответствующими переживаниями и отдаётся поэзии Новалиса, он понимает нечто такое, что я хотел бы назвать психологией музыки.

И тогда взор будет направлен на конец жизни Новалиса, который выпал на его двадцать девятый год. Новалис ушёл из жизни безболезненно, отдавшись элементу, который пронизывал его поэзию всю его жизнь. Его брат должен был играть для него на фортепьяно, пока он умирал, и тот элемент, который он принёс с собой, чтобы позволить ему звучать через свою поэзию, он должен был снова забрать, когда он умирал, из прозаической действительности в духовный мир. Под звуки фортепьяно Новалис умер в возрасте двадцати девяти лет. Он искал ту музыкальную родину, которую в полном смысле этого слова оставил при рождении, чтобы черпать из неё музыкальное своей поэзии.

Так, я думаю, из действительности вживаются в психологию искусств. Этот путь должен быть тонким, нежным, и он не должен быть скелетизирован посредством абстрактных философских форм, ни посредством тех, что в гербартском смысле позаимствованы у разума-

мышления, ни посредством тех, что в духе Густава Фехнера<sup>44</sup> являются костями внешнего наблюдения природы.

А Новалис, он стоит перед нами таким: освобожденным от музыкального, позволяющим звучать музыкальному в поэтическом, расплавляющим поэтическим пространство и время, в своём магическом идеализме не касающимся внешней прозаической действительности пространства и времени, и снова втянутым в музыкальную духовность.

И кто-то может спросить: Если бы Новалис жил дольше, если бы то, что во внутренней действенной психологии человеческой души и духа прозвучало в музыке и было высказано поэтически, не вернулось бы на свою музыкальную родину в его двадцать девять лет, а жило бы в более прочной телесной организации дальше, где бы эта душа себя нашла? Где бы нашла себя эта душа, если бы ей пришлось дольше оставаться в прозаической действительности, из которой она ушла тогда, когда еще было время для того, чтобы без соприкосновения с внешним пространством и внешним временем вернуться в музыкальный лишённый пространства мир?

Я не хочу давать этот ответ теоретически. Я хотел бы тут снова обратить взор к действительности, и она тут присутствует; она тоже изжила себя в ходе человеческого развития. Когда Гёте достиг того возраста, когда Новалис в своём музыкально-поэтическом настроении ушёл из физического мира, в душе Гёте возникло глубочайшее стремление проникнуть в тот художественный мир, который достиг наивысшего развития в формировании того существа, которое может выразить себя в пространстве и времени. В этом возрасте Гёте почувствовал страстное желание перебраться на юг и в итальянских произведениях искусств в пространстве и времени воспринять что-то из того, из чего создано искусство, которое только-что пришло к тому, чтобы внести в пространство и время нечто действительно художественное, - прежде всего в пространственные формы. И когда Гёте стоял тогда перед итальянскими произведениями искусства и перед тем, что могло обращаться из пространства не только к чувствам, но и к душе, в его душе возникла мысль: здесь он осознаёт то, что греки, чьи творения он полагал узнавать в этих произведениях искусства, творили так, как творит сама природа, по следам творческих законов которой он шёл. И по отношению к тому душевному и духовному, которое выступало тут перед ним в формах пространства, он ощущал нечто религиозное: Это необходимость, это Бог<sup>45</sup>. - До своего приезда на Юг, он вместе с Гердером<sup>46</sup> искал Бога в работах Спинозы, в духовно-душевных проявлениях сверхчувственного во внешнем чувственном мире. Оставался ещё настрой, который побуждал его искать своего Бога в Боге Спинозы, вместе с Гердером. Но удовлетворения от этого он не получил. То, что он искал о Боге в философии Спинозы, ожило в его душе, когда он стоял перед произведениями искусств, в которых он полагал снова угадать греческое искусство пространства, и его охватило ощущение: Это необходимость, это Бог.

Что же он ощущал? Он, видимо, ощущал, как в греческих произведениях искусства зодчества и скульптуры создавалось то, что как душевно-духовное живёт в человеке, что хочет там творчески выйти в пространство, и что отдаётся пространству, а что касается живописи, то - также пространству во времени. И Гёте психологически представил также другое, - то, что лежит на стороне, полярной переживанию Новалиса. Новалис переживает то, как пространство и время плавают в человеческом восприятии, когда человек проникает в своё сокровенное существо в пространстве и времени и хочет оставаться поэтически-музыкальным. Гёте же переживает, когда человек вработывает своё духовно-душевное в пространство, как это духовно-душевное не плавит пространственное и временное, а в

---

<sup>44</sup>См. Теодор Фехнер, «К экспериментальной эстетике» (Theodor Fechner «Zur experimentellen Ästhetik»), Лейпциг, 1871 года; «Азы эстетики» («Vorschule der Ästhetik»), Лейпциг, 1876 года.

<sup>45</sup>Буквально: «Высокие произведения искусства также были созданы людьми как высшие произведения природы в соответствии с истинными и естественными законами. Все произвольное, воображаемое рушится: есть необходимость; есть Бог». Путешествие по Италии, Рим, 6 сентября 1787 года.

<sup>46</sup>Гердер (собственно, Хердер, - прим. пер.), Иоганн Готфрид (Herder, Johann Gottfried); философ и поэт.

любви отдаётся этому пространственному и временному, так что из этого пространственного и временного духовно-душевное в объективированном виде является снова. В те моменты, которые вели Гёте к высказыванию: «Это необходимость, это Бог», он переживал, как дух и душа человека, не останавливаясь на чувственном восприятии, не останавливаясь на зрительном восприятии, вырывается, чтобы проникнуть за поверхность вещей, и силами, которые действуют там, за поверхностью вещей, создавать архитектуру, формировать скульптуру. Тут во всём этом то, что лежит из божественно-духовного бытия в человеческом подсознательном, что человек сообщает миру, не останавливаясь перед пропастью, которую создают его чувства между ним и миром. Тут есть то, что человек переживает художественно, когда он в состоянии запечатлеть это духовно-душевное в силах, лежащих за поверхностью физического бытия. - Чем в Новалисе является то, что делает его музыкально-поэтически-творческим? Чем у Гёте является то, что побуждает его ощущать тотальную необходимость природного творчества в пластических искусствах, - ощущать полностью несвободную необходимость природного творчества в пространственных, материальных произведениях искусств? Что это, что побуждает его, не смотря на ощущение необходимости, говорить себе: «Это Бог»?

На обоих полюсах, у Новалиса и у Гёте, где на одном полюсе лежит точка цели, которая должна пройти путь к психологическому пониманию поэтического и музыкального, а на другом полюсе лежит точка цели, которая должна пройти путь к психологическому пониманию, когда оно хочет овладеть скульптурно-архитектурным, - на обоих полюсах лежит переживание, которое в области искусства переживается внутренне, и по отношению к которому величайшая задача действительности состоит в том, чтобы вынести его вовне, в мир: переживание человеческой свободы.

В обычном духовно-физически-чувственном переживании духовно-душевное, формирующим образом, проникает до уровня организации чувств; затем оно позволяет тому, что является внешней физико-материальной действительностью, излучаться в чувства, и в чувствах внешняя физико-материальная действительность встречается с внутренним духовно-душевным бытием и вступает в ту таинственную связь, которая вызывает столько беспокойства в физиологии и психологии. Затем, когда кто-либо рождается в жизнь с изначальным поэтико-музыкальным дарованием, которое сохраняет себя в самом себе так, что хочет ещё покинуть этот мир под звуками музыки, тогда это духовно-душевное не проникает до заливов чувств, тогда оно одушевляет и одухотворяет весь организм, формируя его как один тотальный орган чувств, тогда оно помещает всего человека в мир так, как иначе в мире помещается только отдельный глаз или отдельное ухо. Тогда духовно-душевное задерживается внутри человека, и тогда, - когда это духовно-душевное внешне сталкивается с материальным миром, - оно не принимается в прозаическую действительность пространства и времени, тогда пространство и время плавают в человеческом восприятии (*Anschauung*). Это на одном полюсе. Тут душа живёт поэтико-музыкальным образом в своей свободе, поскольку она организована так, что в своём восприятии плавит действительность пространства и времени. Тут душа живёт, не касаясь почвы физически-прозаического бытия, в свободе, - правда, в свободе, которая не может проникнуть вниз, в эту прозаическую действительность.

А на другом полюсе, душа, духовное человека живёт так, как они жили например, в Гёте. Это душевное и духовное настолько сильно, что оно проникает телесно-физическое не только до заливов чувств, а оно пронизывает эти чувства и простирается ещё за их пределы. В Новалисе, я бы сказал, такая нежная душевная духовность, что она не доходит до полной, сплошной организации чувств; это в Гёте такая сильная душевная духовность, что она насквозь пронизывает организацией чувства и погружается в космическое за границами человеческой кожи, и поэтому прежде всего имеет стремление к пониманию тех областей искусства, которые это духовно-душевное вносят в пространственно-временное. Поэтому эта духовность организована так, что она хочет с тем, что выходит за границы человеческой кожи, погрузиться в одушевлённое пространство в пластике, в одухотворённую

пространственную силу в архитектуре, в обозначения тех сил, которые уже овнутрены как пространственный и временные силы, но которые всё же могут быть в этой форме восприняты внешним образом в живописи.

Таким образом, здесь тоже освобождение от необходимости, освобождение от того, чем является человек, когда его духовное и душевное останавливаются в заливах чувственной сферы. Освобождение в поэтико-музыкальном: тут внутри этого живёт свобода, но она живёт так, что она не касается почвы чувственного. Освобождение в пластическом, архитектурном переживании, в переживании живописи: но тут свобода обладает такой силой, что если бы она хотела выразить себя по-другому, нежели художественно, она бы разнесла в клочья внешнее физически-чувственное бытие, поскольку проникала бы под его поверхность.

Это ощущаешь, когда с правильным пониманием подходишь к тому, что Гёте так настойчиво - скажем, в своём романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера» - говорил о социальных идеях. То, что нельзя доверять действительности, если оно должно творить свободно, становится музыкально-поэтическим, то, что в восприятии нельзя доводить до действительности чувственного телесного представления, если оно не должно разрушать внешнюю действительность, что нужно оставлять в оформленном пространственными и временными силами, что нужно оставить в простом отображении куска дерева, поскольку иначе оно разрушило бы органическое, для которого смерть становится пластикой, становится архитектурой.

Психологию искусства не может понять тот, кто не может понять, что в скульпторе и в архитекторе должно жить большее от души, чем в обычной жизни. Поэтико-музыкальное не может понять тот, кто не проник к большему, которое живёт в духовно-душевном человека, кто это духовное большее, это духовное превосходство физической организации не может допустить до физически-чувственного, а должен содержать позади в свободе. Освобождение, это результат, который содержится в истинном понимании искусства, переживание свободы в её полярных противоположностях.

В человеке покоится то, что является его формой (Gestalt). Эта форма пронизана тем, что становится её движением. В человеческую форму изнутри проникает воля, снаружи — восприятие, и человеческая форма является, прежде всего, внешним выражением этого проникновения. Человек живёт связанным, если его воля, его внутренне развитая воля, которая хочет проявиться в движении, должна останавливаться перед сферой, в которую принимается восприятие. И как только человек становится в состоянии размышлять обо всём своём существе, в нём оживает чувство: В тебе живет больше, чем ты можешь оживить в себе своей нервно-чувственной организацией в общении с миром. - Тогда возникает принуждение привести покоящуюся человеческую форму, которая является выражением этого нормального условия, в движение, - в такое движение, которое выносит форму самой человеческой организации в пространство и время. И снова тут борьба человеческого внутреннего с пространством и временем. Если попытаться зафиксировать это художественно, то из этого между музыкально-поэтическим и пластически-архитектурно-живописным возникает эвритмическое.

Я думаю, что в искусстве нужно в некотором роде внутренне остановиться, когда пытаешься говорить об искусстве и художественном, что, ведь, всё ещё остается неким лепетанием. Я думаю, что не только снаружи между небом и землей лежит многое из того, о чём не может позволить себе и мечтать человеческая философия, - так, как она обычно выступает, - но и внутри самого человека есть то, что при вхождении в отношения с физически-телесным создаёт освобождение, - поначалу в рамках художественного в направлении обоих полюсов. И я полагаю, что художественное нельзя понять психологически, если пытаться понять его в нормальном душевном, но что его можно можно понять только в этом выходящем за пределы этого нормального душевного, ориентированного на сверхчувственные миры более высоком духовно-душевном человека.



Если взглянуть на две такие выдающиеся художественные натуры, как Новалис и Гёте, то тайны психологии искусств раскрываются перед нами, как я думаю, феноменалистически, исходя из действительности. Шиллер однажды ощутил это особенно глубоко, когда, имея в виду Гёте, говорил: Только через зарю красоты ты проникаешь в страну познания. - Другими словами: Только посредством художественного переживания в человеческой полной душе ты достигаешь областей сферы, к которой стремится познание. И прекрасно, - я думаю, что это какое-то художественное выражение, - когда говорят: Твори, художник, не говори - но в отношении одного слова надо согрешить, поскольку человек существо говорящее. Но как верно это выражение, так же верно, я думаю, и то, что всегда нужно искупать этот грех, что нужно всегда стараться, когда хочешь говорить об искусствах, в речи творить. Твори, художник, не говори; а если ты, как человек, вынужден говорить об искусствах, то старайся говорить творя, творить говоря.