

Герард Вагнер – художник и антропософ

(К девяностому году рождения)

Статья опубликована в антропософском журнале "Stil" (XVIII, Hef 2, 1996) и в "Вестнике Антропософии" (№ 9, 10, 1996)

В то время, когда родился Герард Вагнер, в России еще творил Лев Толстой; "серебряный век" русской культуры рождал вспышки эстетизма невиданной прежде яркости. "Безумие поэтов" грозило повторить трагический опыт Эллады и сотрясти сами Небеса. Имея ввиду ближайшее будущее, Дмитрий Мережковский вопрошал: "Полетим или не полетим?"

В Западной Европе ширилась уверенность, что вот-вот осуществляются зревшие веками идеалы гуманизма. Множество людей, ничего не зная об окончании "темной эпохи" Калиюги, и о приходе новой, светлой, тем не менее чувствовало наступление мирового солнцеворота, просветление в человеческом духе. Величественно прозвучавший призыв: "Обнимитесь, миллионы!" – казалось вот-вот станет реальностью повседневной жизни. Вопрос "Полетим ли?" в Западной Европе, в отличие от России, был поставлен не только вдохновенно, но и практически. Чтобы ответить на него утвердительно, нужно было выдержать три испытания. Теми испытаниями были: Гете, как естествоиспытатель, Рихард Вагнер и Рудольф Штайнер. А еще, как на всяких хороших экзаменах, был "вопрос на засыпку": Фридрих Ницше. Кто те испытания выдерживал с честью, мог в своей высшей суверенности уверенно расправить крылья индивидуального духа и, если пожелает, взлететь.

"Завидная судьба, - родиться в такое время" - вздыхают "печальные жители Земли" конца XX века. Герард Вагнер вступил в земную инкарнацию 5 апреля 1906 года, в городе Висбадене, так, где Майн сливается с водами Рейна. Но лишь неполное первое семилетие дано ему было прожить в Германии, ибо уже через два года умер отец, а еще четыре года спустя маленького "сына вдовы" увезли в Англию, - в ту Англию, которая по духу была еще викторианской, воспеваемой неподражаемым Редьярдом Киплингем. Малолетний ребенок, разумеется, не мог сознательно переживать причудливый рисунок своей судьбы, дух эпохи, в которой ему еще только предстояло учиться и творить. Но здесь важно другое, что дух тот, минуя сознания, создавал благоприятные предпосылки для будущего, благоприятное предопределение, где существенную роль играла и природа – ее еще не загрязненные, не отравленные воды, земля, воздух и даже свет.

В Англии, как мы помним, особенно сильно действие стихий, в первую очередь водного элемента, гениев моря. Они воздействуют на эфирные тела людей; а в Средней Европе, как говорит Рудольф Штайнер, это действие сплетается действием земного элемента на физическое тело. Поскольку же по всей Европе действует еще все объединяющий импульс, то можно заметить "... подобие, сравнивая физические тела немцев с эфирными телами англичан. ... И там и здесь живет один и тот же импульс". Благодаря этому "... образуется во все возрастающей степени созвучие... гармония, настоящий духовный союз, который постепенно набирает такую силу, что, духовно понимая это, можно сказать: никакие земные души не любят так друг друга, как земные души жителей Средней Европы и Британский островов".¹

Если в наше время кому-то из тех, кто отравлен ядовитой, разрывающей смесью интернационализма и шовинизма, приведенные слова Рудольфа Штайнера покажутся неправдоподобными, то вот еще одно свидетельство. Элионор Мерри пишет в своих воспоминаниях: "... не могу забыть от ощущавшееся всеми как само собой разумеющееся чувство, что Германия образует с британской нацией едино целое, является ее живым членом, что Германия – это не только близкий друг (которого часто и охотно посещают), но и неиссякаемый источник прекрасного, в особенности, что касается ее литературы, ее удивительного языка, а прежде всего – музыки, так интимно, неразрывно связанной с душевной жизнью нашего народа".²

Восемнадцатилетним юношей Герард Вагнер отправился на западную оконечность знаменитого (благодаря Шекспиру) Корнуолла, где на берегу моря в старом бараче рыболовецкой артели работала маленькая школа живописи. Ее учитель "был (и, видимо, к счастью) хорошим колористом и мало занимался с учениками рисунком",³ - как вспоминает сам художник.

Упущенное в овладении мастерством рисунка было уже год спустя наверстано в Royal College of Art в Лондоне, зато первое соприкосновение со школой живописи органично сплелось с незабываемыми, в особенности важными для художника переживаниями: "Скалы и вода, но в особенности удивительная игра света, колоссальная мощь и красота элементарнейшей жизни морского побережья образовывали окружающий мир первых лет ученичества".⁴ Да, это была все та же "удивительная игра" элементарных духов воды, воздуха, света, которую примерно на то же меридиане, только на 300 километров севернее переживали свое время рыцари короля Артура.

Вагнеру не было и двадцати лет, когда он встретился с Духовной наукой Рудольфа Штайнера, а в 1926 году он был уже в Дорнахе. Так завершился первый жизненный цикл – "годы странствий и ученичества"; берега Рейна, потом Англия, потом дорнахский холм, через который некогда, освещенный лунным светом проскакал на коне Парсифаль, направляясь к судьбоносной встрече с Треврицентом.

В Дорнахе все было еще полно переживанием присутствия Рудольфа Штайнера. Данные им в разных областях науки, искусства, религии импульсы с еще не ослабевшей силой увлекали многих своей невиданной доселе способностью обновлять, возвышать, одухотворять практически все сферы человеческого бытия. Непосредственно в "высоком ателье", где работал сам Рудольф Штайнер, среди его пластических и живописных работ вела небольшую школу живописи сподвижница Рудольфа Штайнера – Хенни Гек. Следуя старой традиции, ученики копировали акварелью пастельные работы мастера, его учебные и сюжетные эскизы. Новым, по сравнению со всеми другими школами живописи мира, здесь было то, что для учеников оставалась тайной природа творчества, которым были рождены копируемые ими произведения Хенни Гек, как могла, эту тайну ученикам раскрывала.

Герард Вагнер вспоминает: "Я рисовал только три первых сюжета (мотива): "Восход Солнца", "Заход Солнца" и "Сияющую Луну". Благодаря тщательному наблюдению и дальнейшему вживанию в краски, линии и формы этих образов можно было прийти к определенному, вызывающему безграничный интерес переживанию, которое можно выразить примерно в таких словах: "Ба, да это ведь живые организмы!" Эти произведения переживались так, что о них можно было сказать: они "точные", и в них нет ни случайного, ни произвольного. Они не изображают никакой объект природы, однако все детали их форм и движений столь соразмерны, так несут и определяют себя, как это можно

наблюдать лишь у живых организмов, где каждая отдельная часть необходимым образом соединена с целым. Они не были изображениями, они жили".⁵

Сделанное Вагнером открытие относится ко всему Существо Антропософии, жизнь которого есть более высокое выражение совокупности жизней ее отдельных частей. Вместишь такое переживание сразу, когда тебе едва исполнился 21 год, было, конечно, не просто. Но изумленный, потрясенный ученик понял, что он соприкоснулся с источником новой жизни, который поистине течет в "жизнь вечную". И он припал к нему, и уже не мог и не захотел отделяться от него. Он нашел Путь. Всю предстоящую жизнь словно бы пронизал луч света; она обрела смысл, содержание, цельность, направленность. Оставалось лишь исполнить ее, самому совершить то, что праотец Авраам получил от Бога в дар. Настолько изменились времена.

Когда Герарда Вагнера просят рассказать о себе. Он всегда отвечает, что его жизнь бедна внешними событиями. Случай для XX века – редкий, в особенности для Центральной Европы. Но он не просто редкий, а исключительный еще в одном отношении: "бедная" внешними событиями жизнь художника оказалась наполненной таким огромным внутренним содержанием, что, видимо, пройдет немало времени, прежде чем современники смогут понять, как вообще такое оказалось возможным в наш бурный, выплеснутый во внешнее век. Ключ к пониманию – творчество художника, в котором воплотилось богатство его внутренней жизни. Тут разговор о Вагнере возможен лишь на фоне мировых задач и судеб искусства.

Вопрос о нашем "воздухоплавании", в радостной надежде поставленный в начале века, получил затем весьма своеобразное разрешение, "Новый Икар" разделился на две ипостаси. В одной из них силу для полета он обрел в машине, которой оперся на воздух – на небытие с точки зрения духа; в другой он попытался опереться на истощенные, люциферизированные имажинации – на иллюзии, на экстаз, ежеминутно грозящих перейти в одержимость (вспомним "Поэму экстаза" Скрябина, а в особенности его мистериальные замыслы).

Судьба новоявленного Икара – это судьба искусства в нашем веке. Ее эзотерический смысл раскрывает скульптурная группа Рудольфа Штайнера "Представитель человечества". Там Христос удерживает сломавшего крылья Люцифера от бесповоротного низвержения в бездну, а духу машин, Ариману, жестом руки показывает, чтобы тот не смел летать. На внешнем пути искусство попыталось совершить нечто невозможное, ненужное и опасное: эклектически соединить принципы Люцифера и Аримана (в указанном состоянии), минуя Импульс Христа. Таков весь поп-арт за очень редкими исключениями, хотя к жизни он был вызван правомерной духовной потребностью. В живописи, например, это бала потребность переживать цвет самостоятельно, вне связи с традиционными принципами построения формы. Потребность была вызвана новым качеством души – способностью переживать жизнь цвета, о чем со всей очевидностью свидетельствуют, например, ранние, исполненные еще в реалистической манере пейзажи Кандинского, Где цвет именно сам, не по произволу художника, стремится "отслоиться" от трехмерной формы и начать вести самостоятельную жизнь. Однако приведенный пример едва ли не единственный. В остальном возобладал человеческий произвол, объявленный свободой духа, массивно подержанный деньгами и рекламой. И теперь, если даже где-то возникает проблеск истинной гениальности, он тонет в цвето-звуковой какофонии формального экспериментирования, которым может заниматься любая посредственность. Подобно эмпириокритицизму в науке, супрематизм стал выражением окончательного тупика в искусстве. Ну а кризис в искусстве и познании неизбежно влечет за собой социальные и психические кризисы.

Однако из кризисов имеются выходы. Их указал Рудольф Штайнер. В области изобразительного искусства он духовнонаучно и экспериментально заложил основы для органического синтеза мировых противоположностей - которые человек находит также и в себе - силою Импульса Христа. В цикле лекций "История искусства как отображение внутренних духовных импульсов" (ИПН. 292) Рудольф Штайнер говорит о двух путях, которыми пошло развитие искусства в христианскую эпоху. Один из них пролегал из Византии - через Фра Анджелико, Джотто и т.д. на запад - в Рим и далее в Европу. Определяющим для творческих импульсов на этом пути было становление я-сознания; это был путь реализма в искусстве. Из того, что осталось в самой Византии и потом было перенесено в славянский мир, в Россию, возникло искусство иконописи, основывавшееся на ясновидческом опыте, которым питалось еще античное искусство.

К началу XX века реализм в искусстве исчерпал себя, примерно тремя столетиями ранее исчерпала себя иконопись. Однако это не означало, что и то и другое следовало просто отбросить. Старые принципы творчества нуждались в метаморфозе. Рудольф Штайнер их через эту метаморфозу провел. Найденные им новые принципы изобразительного искусства образуют новое, высокоспиритуальное по форме направление, которое можно назвать мистическим реализмом. В нем традиционный реализм уберегается от впадения в натурализм; его принцип верности объекту включает в себя (как первичную) сверхчувственную реальность, а имагинативность (ее остатки можно наблюдать у Рафаэля, в еще большей мере - у маньеристов), вновь становясь основным импульсом искусства, выдвигает перед самим художником сложнейшие задачи выработки я-сознания.

К имагинативности, собственно говоря, стремится и поп-арт. Всеми уже хорошо почувствовано, что наступило время соединения обеих реальностей. Однако те, кого, как говорится, не пускают в дверь, стремятся влезть в окно: пытаются рисовать, лепить, играть в состоянии наркотического опьянения, искусственно вызванной одержимости и т.п. (Чего только стоят нескончаемые чудачества С.Дали, которыми он пытался скрыть абсолютную нищету своего духа).

Что касается художественного направления школы Герарда Вагнера, то о нем он сам пишет следующее: "Чтобы избежать недопонимания, следует подчеркнуть, что когда здесь говорится о цвете, то имеется в виду не один только чувственно видимый цвет, но и ощущение цвета, которое развивается независимо от внешнего восприятия цвета. Подобное переживание цвета не является сразу. Могут пройти годы, прежде чем на короткий миг вспыхнет первое переживание живого цвета. Однако можно достичь состояния, в котором человек обретает способность в любое время вызывать переживание жизни цвета".⁶ Одним словом, речь идет о соединении школы живописи со школой посвящения, о восстановлении в определенной части на новой основе Мистерий древности, из которых некогда искусство вышло в мир. Такие дела, разумеется, не делаются быстро и вообще не делаются на честолюбивой основе.

Сам Рудольф Штайнер многие из своих начинаний не успел, за недостатком времени, довести до конца. Он, например, говорил, что для того, чтобы полностью раскрыть данные им "Richtungsziele" (направления и цели) в искусстве цвета, ему понадобилось бы лет этак тридцать. Однако, когда мы имеем дело с великим посвященным, то и "незавершенность" его начинаний носит совершенно отличный от всего известного нам характер. Вот еще одно свидетельство Герарда Вагнера: "Чем дольше человек работает с этими художественными произведениями (Рудольфа Штайнера), тем сильнее встает ощущение их неисчерпаемости, что, собственно говоря, постоянно находишься у исходного момента".⁷ Неисчерпаемость живописных опытов Рудольфа Штайнера

заключается не столько в том, что за ними стоит просто бесконечность духовного Универсума, сколько в том, что они, как говорят философы, в "снятом" виде содержат в себе безграничное многообразие импульсов, которыми питалось во всех своих направлениях искусство цвета в прошлом. Мы имеем здесь дело с организованной, с "exakt"-ной бесконечностью. Организующий ее принцип - эмансипирующийся от универсального духа человек.

Начав копировать подлинники Рудольфа Штайнера, Герард Вагнер, как человек, смог развить новые грани своей личности, что позволило ему проникнуть в эзотерическую глубину копируемых работ, к тайне заключенной в них метаморфозы искусства. Подобный опыт равнозначен успешному продвижению эзотерического ученика на пути посвящения. Вот почему жизнь Герарда Вагнера после его переезда в Дорнах превратилась в непрерывную медитацию, осуществляемую на материале цветковых переживаний, цветковых мантрамов. В этом его судьба напоминает судьбу древних иконописцев, например, "смирненного инок" Андрея Рублева; но по напряженности творческого поиска она скорее сравнима с судьбой Микеланджело. И ничего преувеличенного, невероятного в этом нет, если мы поймем природу синтеза, к которому мировая живопись приходит в школе Рудольфа Штайнера-Герарда Вагнера, где мастерство живописца нужно суметь соединить с мастерством медитанта.

Во всем, за что брался Рудольф Штайнер, он решал главную задачу эволюции человечества. Ее образное выражение мы находим в библейском мифе о "древе познания" и "древе жизни", которые в розенкрейцерской легенде сплетаются воедино. Процесс их соединения - эволюционный; во внешней культуре он начался лишь с приходом в мир Антропософии, а до того оба райских дерева лишь, так сказать, сближались, часто порождая трудно соединимые противоположности.

Главная из них коренится в сознании. В отчужденности сознания от бытия проходит свой жизненный путь дионисийский человек Запада. Путем даже отказа от интеллектуальности стремится сохранить свою цельность, "Einheitsseele" (единую душу) человек Востока - авелит по своей глубинной сути. Путями Каина, от "древа познания" движется искусство Запада: Восток не желает порывать с сакральной сущностью искусства, если даже в нем элементы группового сознания превалируют над индивидуальным. До определенной степени иконопись индивидуализировала человека - до души ощущающей включительно. Она делала это силой Самодуха, который являлся художнику в откровении. Поэтому восприятие иконы было и будет религиозным. После длительного молитвенно-медитативного праксиса, после очищения астрального тела от всего низменного, субъективного, случайного, иконописец приводился мудрым наставником (христианским иерофантом) к созерцанию новых имагинаций, наполнивших ауру Земли после вознесения в нее Спасителя. Доска, на которой рисовалась икона, становилась "прозрачной" для художника. На ней он, по словам Павла Флоренского, "обводил видение", проступавшее сквозь нее; "обводил", следует понимать, не только линией, но и цветом, т.е., в известном смысле, копировал имагинативно переживаемый цвет. Если силы созерцания художнику не хватало, то его опыт сверял "с подлинником" духовный учитель.

Имагинации, отраженные на иконах, обладают реальной действенной творящей силой. Их форма (линия), цвет действуют индивидуализирующе на тройственное тело человека, расторгают узлы групповой душевности, создают предпосылки для возникновения мыслящего сознания, иными словами: продолжают акт Божественного творения, совершённый в первые "шесть дней".

Когда встречаешься с картинами Вагнера, особенно начального периода, то бывает трудно удержаться от восклицания: "Ба, да это же иконы!" Но в следующий момент оторопело говоришь себе: "Они, да не они!" Тут возникает что-то, отдаленно, возможно, напоминающее переживание женщин у гроба Господня, знавших Христа Иисуса в лицо и вдруг повстречавших Его в облике Воскресения.

В чем же тут дело? - В характере живописного созерцания. Переживание подобия возникает по той причине, что творчество как иконописца, так и Вагнера коренится в форме сверхчувственного опыта, в одной сфере, из которой оно родилось еще в Мистериях древности, но потом утратило с ними связь и в реалистической школе Запада лишь силой индивидуального дарования инстинктивно вновь находило ее, что безошибочно отличает гениальное произведение искусства от посредственного.

Герард Вагнер говорит о той сфере так: "Область живописи находится там, где астральное тело, формообразуя, воздействует на эфирное тело, а откровение душевного - на жизнеритмическую систему сил.

Сущностно цвет открывается в астральном, как объективный элемент душевного мира. В мире формообразующих сил эфирного отпечатлевается это сущностное, образуя многообразные движения, дифференцируя и творя формы".⁸

Исходя из сказанного, мы можем понять отличие, в определенном смысле принципиальное, Вагнера от иконописца. Вагнер, по сути говоря, способен видеть как возникает живопись. Это равнозначно тому, как если бы мы увидели процесс возникновения волевого акта или, как это происходит с героями сказок - как трава растет.

Древнему иконописцу, несмотря на его сверхчувственное созерцание, природа возникновения художественного творчества была столь же мало ведома, как художнику эпохи Возрождения - высший дух, вершивший через посредство его "Я" в его творчестве.

Древний иконописец частично покидал земной план, свои оболочки, возносился в сверхчувственное и там переживал встречу с имажинативным образом. Образ являл себя как бы на чистой странице души художника и принимал антропоморфный характер, дабы оставить в ней свой отпечаток и через душу художника, как по мосту, мочь перейти в мир чувственный (дух не может водить физической кистью). Сам художник, даже "обводя видение", не низводил его на физический план, а лишь как бы приоткрывал окно, сквозь которое к молящемуся могла прийти весть с его духовной родины. Также и творящее воздействие иконы происходило за счет того, что благодаря ее созерцанию, молитвенному настроению, которое усиливает церковный культ, человек вызывал в своей душе некую "микрораю", восходил своим астральным, а частично и эфирным телом к духу, а там жизненными силами имажинативного образа совершалось ускорение действия законов эволюции человеческого духа, но не изменение их, для чего необходима Великая Праляя (в манвантаре законы эволюции лишь модифицируются).

Сверхчувственное созерцание Вагнера совершенно индивидуально осознанное. В методе творчества он делает шаг вперед именно как западноевропейский художник. Его метод включает в себя осознанную гениальность, которой он научился. Поэтому в Вагнере мы имеем художника совершенно нового типа. Вот что пишет он сам о тайне своего сверхиндивидуального творчества: "Это не только живописная, но также и музыкальная проблема. Как в музыке существует последовательность тонов и интервалов, так шествуют и цвета, своим путем через время, становясь видимыми в пространстве. В каждый момент своего явления на живописной поверхности, цвета собственно, достигают

"конечного" пункта своего пути. Родом они из астрального мира, проходят через эфирные ритмы, обретая вид формообразующих сил - образуя самих себя в этих силах, и лишь после того, в процессе художественного творчества можно осознать **мотив** (сюжет), открывающийся в ритмической последовательности цветов. Впервые лишь когда сознание в пережитом созерцании совершенно по человечески испытывает удовлетворение, мотив приходит к своему полному явлению".⁹

Таким образом, творчество Вагнера - **имагинативное, каким оно было в греко-латинскую культурную эпоху, в то же время в высшей степени индивидуально, каким оно может быть лишь в пятой, европейской культурной эпохе.** Смиренный итак и фауставская душа - вот, оказывается, какой должна она быть, конституция души, чтобы в искусстве (и в иных областях) идти путем Антропософии и быть достойным ее представителем в мире.

В иконописи человеку открывалось то, что он мог принести с собой из жизни **до рождения.** И он нуждался в таком привнесении, поскольку, утратив водительство, исходившее из Мистерий, чувствовал себя на Земле одиноко и неуверенно. Творчество Вагнера открывает на Земле врата в жизнь **после рождения.** Такое становится возможным благодаря тому, что законы, по которым существует единый сверхчувственный мир бытия и сознания, образуют в индивидуальном духе художника (который тоже есть единство) законы его творчества; будучи также и объективными, они достигают в нем "Ende" ihres Weges (конца своего пути), после чего им остается начать восхождение. А поскольку они стали тождеством с Я художника, то и восходят они как Я. Так через художественное творчество начинает одухотворяться земной план, Земля начинает метаморфизироваться в свое будущее состояние, собственно говоря, останется, когда материальная Земля пройдет? - Останется чреда имагинаций, в которых весь земной процесс становления через посредство творящего индивидуального духа обретет свои идеальные противоположности. Поэтому искусство, в том числе и живопись, превращается в новый алхимический процесс, где в едином тигле переплавляются душа и дух художника, законы науки, творчества, религиозный и оккультный опыт.

Понявший школу живописи Рудольфа Штайнера и способный далее развивать заключенные в ней потенции, уподобляется Демиургу в человеческой ипостаси и в художественном священнодействии претворяет земное бытие в дух.

Кое-кто, будучи не способен подняться к пониманию новых законов творчества или переиначивающий их на старый манер, заявляет будто бы работы Вагнера - это не искусство, ни наука. Таких людей придется, увы, разочаровать. Дело обстоит прямо противоположным образом: живопись Вагнера есть чистейший феномен индивидуального творчества, искусства, вобравший в себя (а можно сказать, и раскрывший из себя) науку и религию. Ясно, что переживать, понимать такое творчество не просто, и не только потому, что человек с трудом находит отношение к абсолютно новому. Новое в данном случае возвращает искусству его древнее, сакральное звучание. И как иконы вредно созерцать праздно (их не следует вешать на стену в гостиной), они тогда вызывают в душе, если она не совсем утратила тонкость восприятия, "перегрев", "утомляют" ее, так и картины Вагнера могут вызвать желание уйти от них, если мы их переживаем без соответствующего настроения, не отдавая себе отчета в том, что через них мы всматриваемся в реальный мир духа (занятие не для слабых), куда в ином случае можно вступить либо через посвящение, либо пройдя врата смерти. Правомерность и необходимость такого искусства нет нужды доказывать тому, кто признал правомерность существования Антропософии Рудольфа Штайнера, правомерность духовной эволюции человека.

Однако зададимся в этой связи вопросом: многоцветье камней и цветов, игра цвета и света в атмосфере - это искусство? -Да. Это искусство Самого Бога. Бог не только "математизирует", но и живописует. Главное свойство Его живописи то, что она полна реальной **жизни**.>(* Натурализм в искусстве, попытка копировать природу, теряет именно этот главный ингредиент, и потому натурализм антихудожественен.) Герард Вагнер наполняет человеческое творчество реальной жизнью вселенского духа.

Некогда, при последних вспышках былого сверхчувственного созерцания, Платон описал мир, где человеческие идеи живут как духовные существа: мир мыслесуществ, или интеллигибельный мир. Живопись Вагнера есть, по существу, та же философия Платона, метаморфизировавшаяся в спиритуальную живопись. Решаемая Вагнером проблема возникновения мотива аналогична проблеме возникновения понятия - она онтологична. Первых греческих философов занимал вопрос: как созерцаемое сверхчувственно становится абстрактным понятием? У Вагнера: как духовные цвето-существа (они же суть и мыслесущества) слагаются в мотив, в сюжет живописного произведения? Чтобы хорошо мыслить диалектически, достаточно сформулировать какой-либо тезис, а затем, не мешая ему своим произволом, достаточно лишь следить за его жизнью и развитием на поверхности нашего сознания. Подобным же образом Вагнер обращается с цветом. На его картинах интеллигибельный мир, промедитированный художником, предстает зримо. Они философичны, но в духе философии будущего, не абстрактной, а практической философии, первый учебник которой Рудольф Штайнер озаглавил так: "Как достигнуть познания высших миров?"

Антропософы часто ведут разговоры о том, что в конце века к совместной работе должны прийти два исторических духовных течения, представленных "платониками" и "аристотеликами"; при этом задается вопрос: где они среди нас? Одного платоника можно назвать с уверенностью - это Герард Вагнер, выдающийся платоник нашего времени. Поэтому, как философия Платона имела большие, не только философские последствия для культуры и цивилизации, так и живопись Вагнера далеко выходит за рамки традиционно решаемых живописью задач.

Среди антропософов не принято искать перевоплощения людей, если не владеешь интуитивным познанием. Но если перейти на язык метафор, то можно сказать о впечатлении, которое получаешь от встреч с Герардом Вагнером и его творчеством Этот человек словно бы прошел через значительную инкарнацию в ранние века Христианства, глубоко вобрал в себя зарождавшиеся тогда импульсы христианского искусства, выразившиеся в иконописи, претворил их в себе, в ходе духовной эволюции, в плоды личности и, снова придя на Землю, соединил восточный импульс с западным реалистическим направлением живописи. Так древнее разделение духовных путей, церквей, самой конституции человеческих душ обретает в творчестве Вагнера первые черты грядущего мирового синтеза.

Вопрос о том: "полетим или не полетим?" - он в конце века стал еще актуальнее, чем в начале. И вот, разбившийся при падении на камни материальной культуры Икар, вновь поднимается и, еще стная от ран, не вполне доверяя своим глазам, озаряется при вспышках того синтеза новой, на этот раз совершенно реальной надеждой: полетим!

Характеризуя содержательно метод Вагнера, достаточно лишь повторить все то, что Рудольф Штайнер сказал о методе новой живописи, ибо Герард Вагнер не только вобрал его в себя, но и осуществил. Вот несколько существенных черт этого метода: "Мы, современные люди, говорит Рудольф Штайнер, - должны создавать такие произведения искусства, в которых форма говорит больше, чем сама природа, но говорит совершенно

естественно, так, что каждая отдельная линия, каждый отдельный цвет становится некоего рода естественной молитвой, обращенной к Божественному. В известном смысле мы отвоевываем у природы те формы, с помощью которых она сама почитает Бога. Мы в некотором роде художественно говорим с природой...".¹⁰

Эти слова, если на их основе провести развернутый анализ древней иконописи,¹¹ покажут творчество Вагнера как некоего рода "обратный культ", совершаемый средствами спиритуальной живописи, по отношению к тем задачам, которые решало храмовое искусство иконописи; в то же время, приведенные слова Рудольфа Штайнера обосновывают правомерность слияния живописи с наукой и религией.

В другом месте Рудольф Штайнер говорит: "В живописи куполов (Гетеанума) выражено стремление совершенно по-особому обращаться с красками... Все то, во что вдается душа благодаря духовным исследованиям, должно быть здесь пережито внутренне... в цвете постигают действительность, а не благодаря цвету; человек постигает стоящую позади цвета действительность... что составляет жизнь и тканье в духовных фактах и духовных существах, человек обретает собственным усилием, работая с тем, что тклет в цвете...".¹²

И еще: "...таким образом, косвенно, двигаясь путями цвета, человек вживается в творящее, в творческое начало мира".¹³

Из этих слов нам становится ясно, что в росписи куполов Гетеанума решалась почти та же задача, что и в православном храме с его иконостасом и фресками, которыми, правда, был расписан не только купол, но и стены. Храм представлял собой как бы увеличенный человеческий череп, на поверхности которого отражались мировые имажинации. Искусство итальянского и немецкого возрождения было также религиозноцентричным, но поскольку задача его была иная, чем на Востоке: способствовать овладению я-сознанием, - то оно и в своей религиозной сути могло быть секуляризованным за счет чисто художественных свойств (яркий пример тут - Тициан). Первый Гетеанум являл собою синтез Востока и Запада, данный чувственному созерцанию. В отличие от восточного храма, где можно было пережить творящий дух, в нем индивидуальное переживанию было дано "Kreative", "Schopferische" (творческое). Оно, продолжая традицию Востока, отражалось как бы на двух состояниях человеческого эфирного мозга: эпохи становления, как это называют в биологии, Homo sapiens (большой купол) и эпохи становления я-сознания (малый купол). Но отношение к росписи Гетеанума следовало искать на путях реалистической школы Запада, плоды воспитания которой должен нести в себе человек, вступивший в Гетеанум: как плоды самосознания, эстетический, художественный вкус и т.д. Из взаимодействия человека и Гетеанума, как имажинативно-художественного **целого** рождалась способность, или возможность, исповедовать Бога "в духе и истине", т.е. не ждать откровений свыше, а активно восходить к Богу.

Что в православном храме нисходит на человека через посредство имажинативной живописи, в Гетеануме ведет к восхождению человеческого духа. "Обратный культ" мог совершать в нем человек. Поэтому первозданную икону можно только копировать. Она есть **последний** результат нисхождения духа в материю. Живопись куполов Гетеанума - это **первая** встреча человека с духом, врата в сверхчувственное, войдя в которые можно двигаться в бесконечной Вселенной, следуя путями живых **метаморфоз** мысле-цвето-существ. Поэтому их мотивы неисчерпаемы.

В тех разработках, какие им дает Герард Вагнер, нет и малейшего следа эпигонства. Все они - первозданные, несмотря на то, что некоторые из них восходят к тем или иным известным мотивам Рудольфа Штайнера. И нам нужно признать, что Герард Вагнер

является одним из тех немногих примеров (которые приходится рассматривать чуть ли не как исключения), когда антропософу удалось **творчески, самостоятельно в одной из областей** развить начатое Рудольфом Штайнером, пойти дальше Учителя.

Созданная Рудольфом Штайнером Антропософия - это дерево, ствол которого представляют собой тесно переплетенные "дерево познания" и "дерево жизни". Крону его образуют живые побеги индивидуального человеческого духа, смогшего к этому дереву **привиться**. Только в таком случае можно стать "побегом" на "дерево" Антропософии, обзавестись собственной "листвой", а потом и "плодами". Герард Вагнер так и поступил. И в этом он пример для многих. Немало примкнувших к Антропософии целиком посвящают себя административным играм, борьбе за власть, за право распоряжаться другими и т.п. Рано или поздно все они отпадут, как чужеродные образования, хотя порой создается впечатление, что им удалось подкопаться под самые корни. Переживая подобное, испытываешь острое желание иметь хотя бы один пример хорошо осуществленного антропософского дела в мире. И тогда в жизни и творчестве Герарда Вагнера находишь нечто, выходящее за пределы искусства.

В заключение необходимо сказать несколько слов о школе Вагнера. Она не только возможна, но и необходима. Правда, и тут кое-кто выступает с упреком, что ученики не идут дальше учителя. На это хочется ответить вопросом: а далеко ли ушли ученики высшей школы Духовной науки? А кроме того, в Евангелии сказано: "Довольно для ученика, чтобы он был как учитель" (Мф 10, 25), **ибо для этого нужно пройти весь путь учителя**. На такое, увы, пока способны немногие студенты школы Герарда Вагнера. Ну, а кто способен, тот сам станет мастером, и мы тогда увидим плоды еще одного неповторимого творчества. Для великих начинаний требуется время. Мы живем и работаем в эпоху таких начинаний, с благодарностью думая о первопроходцах. В дни их юбилеев особенно хочется выразить преклонение перед их творчеством, перед подвигом их жизненного пути.

Примечания:

[1. ИПН. 158, лекция от 15 ноября](#)

[2. Eleanor C. Merry. Erinnerungen an Rudolf Steiner und D.N.Dunlop. Basel, 1992, S. 21.](#)

[3. Gerard Wagner. Die Kunst der Farbe. Stuttgart, 1980, S. 20.](#)

[4. Ibidem.](#)

[5. Ibidem, S. 23-24.](#)

[6. Ibidem, S. 27-28](#)

[7. Ibidem.](#)

[8. Ibidem.](#)

[9. Ibidem, S. 27.](#)

[10. Р.Штайнер, лекция от 22 февраля 1923 \(GA 221/259\)](#)

[11. Читатель может найти такой анализ в книге автора "Ожидающая культура": М.1996.](#)

[12. Р.Штайнер, лекция от 14 июня 1916, Базель.](#)

[13. Р.Штайнер, лекция от 25 октября 1917 \(GA 287\).](#)