



GA - 271

РУДОЛФ ЦАЙНЕР
РУДОЛФ ЦАЙНЕР

ИЗКУСТВО И ПОЗНАНИЕ

НА ИЗКУСТВОТО

СВРЪХ-СЕТИВНОТО В НЕГОВОТО
ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ ЧРЕЗ ИЗКУСТВОТО

ЦИКЪЛ от 10 сказки
1888 – 1921 г.

превод от немски: **ДИМО ДАСКАЛОВ**

НЕРЕДАКТИРАН ПРЕВОД

изготвил: **ПЕТЪР ИВАНОВ РАЙЧЕВ** – сканиран от копие

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

	СТР.
1. Увод.....	3
2. Виена, 9 ноември 1988 г.....	3
<i>Гьоте като баща на една нова естетика</i> Към второ издание	
3. Берлин, 23 октомври 1909 г.....	23
<i>Същност на изкуствата</i>	
4. СКАЗКА ПЪРВА. Мюнхен, 15 февруари 1918 г.....	36
<i>Сетивно-свръхсетивното и неговото осъществяване чрез изкуството</i>	
5. СКАЗКА ВТОРА. Мюнхен, 17 февруари 1918 г.....	53
<i>Сетивно-свръхсетивното в неговото осъществяване чрез изкуството</i>	
6. СКАЗКА ПЪРВА. Мюнхен, 5 май 1918 г.....	68
<i>Изворите на художествената фантазия и изворите на свръхсетивното познание</i>	
7. СКАЗКА ВТОРА. Мюнхен, 6 май 1918 г.....	83
<i>Изворите на художествената фантазия и изворите на свръхсетивното познание</i>	
8. Виена, 1 юни 1918 г.....	99
<i>Сетивно-свръхсетивното духовно познание и художественото творчество</i>	
9. Дорнах, 12 септември 1920 г.....	117
<i>Свръхсетивния произход на изкуството</i>	
10. Дорнах, 9 април 1921 г.....	127
<i>Психология на изкуствата</i>	
11. Указания.....	139

У В О Д

"Нашето време вярва, че налучква истината, когато държи колкото е възможно науката далече от изкуството. Според това разбиране те трябва да бъдат два напълно противоположни полюса на културното развитие на човечеството. Мисли се, че науката трябва да ни начертае един колкото е възможно по-обективен образ на света, че трябва да ни покаже действителността в огледало, или с други думи: *че тя трябва да се придържа към даденото, като отхвърля всяка субективност*. За нейните закони е меродавен обективния свят, на него трябва да се подчинява тя. Тя трябва да взема мярката за истината и погрешността напълно от обективността на опита.

Според днешното разбиране на творенията на изкуството положението трябва да бъде съвършено различно. Тези творения на изкуството трябва да получат своите закони от самотворческата сила на човешкия дух. За науката всяка намеса на човешката субективност би била фалшифициране на действителността, едно прекрачване на опита; *напротив изкуството расте върху почвата на гениалната субективност*. Неговите творения са образи на въобразителната способност, а не огледални образи на външния свят. Произходът на научните закони се намира вън от нас, в обективното съществуване; *в нас, в нашата индивидуалност се намират законите на естетиката*. Ето защо тези последните нямат и най-малката познавателна стойност, те създават илюзии, без и най-малкия фактор на действителността.

Който схваща нещата така, не ще добие никога яснота върху това, какво отношение има Гьотевата поезия към Гьотевата наука. Чрез това обаче и двете са криво разбрани. Световноисторическото значение на Гьоте се крие именно в това, че неговото изкуство произтича от *първичния извор на битието*, че то не носи в себе си нищо илюзорно, нищо субективно, а се явява като вестител на онази закономерност, която поетът е доловил вслушвайки се в дълбочините на природното действие от мировия Дух. На тази степен изкуството се превръща в тълкувател на мировите тайни, както науката е тълкувателка в друг смисъл".

Рудолф Щайнер в Увода към Гьотевите естественаучни трудове, том II, издаден в "Германската Национална Литература" от Йозеф Кюршнер, 1887 г.

Гьоте като баща на една нова естетика
Виена, 9 ноември 1988 г.
Към *второто* издание.

Тази сказка, която излиза тук във второ издание, бе държана преди повече от 20 години в Гьотевото Дружество във Виена. По случай това ново издание на едно от моите отдавнашни писания може да бъде казано следното. Някои критици намират, че през време на моя писателски жизнен път са настъпили промени в моите възгледи. Но къде може да се намери правото за едно такова съждение, щом едно мое писание издадено преди повече от 20 години може да излезе днес така, че не е нужно да бъде изменено даже нито едно изречение? И когато някои искат да намерят в моето духовнонаучно - антропософско - действие един поврат в моите идеи, на тях може да им се възрази, че сега при прочитането отново на тази сказка развитите в нея идеи се явяват като една здрава основа на Антропософията. Да, даже на мене ми се струва, че именно антропософският начин на мислене е призван за разбирането на тези идеи. При друго направление на идеите едва ли би могло да се приеме действително в съзнанието най-важното, което е казано. Това, което преди 20 години стоеше зад моя идеен свят, бе разработено от мене в най-различните направления; *този е фактът, който е налице, а не една промяна на светогледа.*

Няколко забележки, които ще бъдат прибавени накрая за пояснение, можеше да бъдат написани също така добре преди 20 години. Сега би могъл да бъде повдигнат още въпросът, дали казаното в изнесената преди 20 години сказка е валидно още днес по отношение на естетиката. Защото през последните две десетилетия бяха създадени също някои неща в тази област. Струва ми се, че казаното от мене тогава е днес даже повече валидно отколкото в миналото. По отношение развитието на естетиката можем да се осмелим да изкажем гротескното изречение: *мислите изказани в тази сказка от нейното първо издание насам са станали даже още по-верни, въпреки че не са променили ни най-малко.*

Базел, 15 септември 1919 г.

Броят на писанията и студиите, които излизат в нашето време със задачата да определят отношението на Гьоте към различните клонове на модерните науки и към модерния духовен живот, е огромен. Само изброяването на заглавията би напълнило един значително голям том. На основата на това явление стои фактът, че ние все повече осъзнаваме: *в лицето на Гьоте пред нас стои един фактор на културата, с който трябва да се обясни по необходимост всичко, което иска да участва в духовния живот на настоящето.* Едно отминаване би означавало в този случай едно отказване от основата на нашата култура, едно въртене насам и нататък в дълбочината без волята да се издигнем до светлата височина, от която изхожда всяка светлина на нашето образование. Само

който може да се свърже в някоя точка с Гьоте и неговото време, той може да стигне до яснота относно това, по какъв път върви нашата култура, само той може да осъзнае целите, към които трябва да се стреми модерното човечество; *който не намира това отношение към най-великия дух на новото време, той бива само просто дърпан от своите себеподобни и воден като един слепец.* Всички неща ни се явяват в една нова връзка, когато ги гледаме с поглед, който е бил заострен при този извор на културата.

Колкото и радостен да е обаче споменатият стремеж на нашите съвременници, да се свържат някъде с Гьоте, не можем все пак никак да признаем, че начинът, по който това става, е сполучлив. Твърде често липсва именно тук необходимото безпристрастие, което единствено дава възможност да се потопим в дълбочините на Гьотевия гений, преди да седнем на критическия стол. Счита се, че Гьоте е вече надминат в много неща, понеже не се познава цялото негово значение. Хората вярват, че са се издигнали далече над Гьоте, докато истината се състои повече и най-много в това, да приложим неговите всеобхватни принципи, неговият величествен подход за разглеждане на нещата върху нашите сега вече по-съвършени помощни научни средства и факти. При Гьоте съвсем не се касае за това, дали резултатът на неговите изследвания е в съгласие с този на днешната наука, а винаги само за това, как е схващал той нещата. Резултатите носят печата на неговото време, т.е., те стигат до там, до където са стигали научните помощни средства и опитът на неговото време. Неговият подход в мисленето, неговият подход в постановката на проблемите остава обаче като едно трайно постижение, към което се отнасяме с най-голяма несправедливост, когато го третираме гледайки отгоре надолу. Обаче нашето време има тази особеност, че за него производителната духовна сила на гения се явява почти лишена от значение. Как би могло също да бъде другояче в едно време, в което е забранено всяко излизане над физическия опит в науката както и в изкуството. За чисто сетивното наблюдение хората считат, че не се нуждаят по-нататък от нищо освен от здрави сетива, а при това геният е нещо, от което направо можем да се лишим.

Обаче истинският прогрес в науката както и в изкуството не е бил никога постигнат чрез едно такова наблюдение или чрез една рабско подражание на природата. Хиляди и хиляди хора минават покрай едно наблюдение, без да му обръщат внимание, но след това идва някой, който се спира на същото наблюдение и открива един велик научен закон. Мнозина преди *Галилей* са виждали люлеещата се църковна лампа: *но трябваше да дойде тази гениална глава, за да открие при нея пълния със значение за физиката закон на движението на махалото.* "Ако окото не би

било от слънчево естество, как бихме могли ние да виждаме светлината", извиква Гьоте; с това той иска да каже, че само онзи може да проникне с погледа в дълбочините на природата, който има необходимата за това заложба и производителната сила да вижда във фактите повече от голите външни факти. Хората не искат да разберат това. Ние не трябва да смесваме великите постижения, които дължим на Гьотевия гений, с недостатъците на неговите изследвания, които се дължат на ограниченото положение на опита в неговото време. Самият Гьоте е охарактеризирал сполучливо отношението на неговите научни резултати към прогреса на изследването с един хубав образ; *той нарича тези резултати камъни, с които може би се е осмелил да отиде твърде далече вървейки по дъската, от които обаче може да се познае планът, който играчът на дъската има.* Когато оценим добре тези думи, тогава за нас възниква следната висока задача в областта на изследването на Гьоте: *това изследване трябва да насочи навсякъде погледа към тенденциите, които Гьоте е имал.* Това, което той самият дава като резултати, може да важи само като пример, как той се е стремил да реши своите големи задачи с ограничени средства. Ние трябва да се опитаме да ги решим в неговия дух, обаче с нашите по-големи средства и въз основа на нашия по-голям опит. По този път ще могат да бъдат оплодени всички клонове на изследването, към които Гьоте е насочил своето внимание, и, нещо повече: *те ще носят един единен отпечатък, ще бъдат напълно членове на един единен велик светоглед.* Чисто филологичното и критическо изследване, оправданието на което да се отрече би било безумие, трябва да намери своето допълнение от тази страна. Ние трябва да овладеем изобилието от мисли и идеи, което се съдържа в Гьоте, и, изхождайки от него, да работим научно по-нататък.

Тук моята задача ще бъде да покажа, доколко развитите принципи могат да намерят приложение в една от най-младите и същевременно най-много оспорвани науки, върху естетиката. Естетиката е науката, която се занимава с изкуството и неговите творения, тя едва ли има стогодишна старост. С пълно съзнание за откриването на една нова научна област излезе напред първо *Александер Готлиб Баумгартен* в 1750 година. В същото време *Винкелман* и *Лесинг* полагат усилия, за да стигнат до едно основно съждение върху принципни въпроси на изкуството. Всичко, което по-рано е било опитано в тази област, не може да се нарече даже като едно начало на тази наука. Самият велик *Аристотел*, този духовен великан, който е упражнил едно такова голямо влияние, едно такова меридавно влияние върху всички клонове на науката, е останал напълно безплоден за естетиката. Той е изключил изобразителните изкуства напълно от кръга на своите разглеждания, от което следва, че той въобще

не е имал понятието на изкуството и освен това не познава никакъв друг принцип освен този на подреждането на природата, което отново ни показва, че той никога не е разбирал задачата на човешкия дух при неговите художествени творения.

Този факт, че науката на красивото се е родила първо толкова късно, не е никаква случайност. По-рано тя не беше никак възможна, просто защото липсваха предварителните условия за това. Кои са тези предварителни условия? Нуждата от изкуството е толкова стара колкото е старо самото човечество, обаче нуждата за схващане на неговата задача можа да се яви едвам по-късно. Гръцкият дух, който благодарение на своята щастлива организация черпеше своето задоволяване от непосредствено заобикалящата ни действителност, произведе една епоха на изкуството, която се е издигнала до най-голяма висота; *обаче той стори това с една първична наивност, без да има нужда да си създаде в изкуството един свят, който да може да предложи едно задоволяване, което задоволяване не можем да получим от никъде другаде.* Гъркът намираше в действителността всичко, което търсеше; *всичко, което неговото сърце желаше, за което неговият дух жадуваше, природата му го предлагаше в изобилие.* При него никога не можеше да се случи, щото в сърцето му да се роди копнежът за нещо, което ние напразно търсим в заобикалящия ни свят. Гъркът не беше израснал вън от природата и затова всички негови нужди могат да бъдат задоволени от нея. Сраснал се в неразделно единство с цялото си битие с природата, тя твори в него и знае след това напълно, какво може да му създаде, за да може също отново да задоволи това битие, това съществуване. Така при този наивен народ изкуството образуваше едно продължение на живота и работата в природата, то израсна напълно от нея. То задоволяваше същите нужди както неговата майка, само че в по-висок размер. Но това се дължи, че Аристотел не познаваше никакъв по-висок принцип на изкуството освен подражанието на природата. Гърците не се нуждаеха от нищо повече освен да достигнат природата, защото те имаха в природата вече извора на всяко задоволяване. Това, което на нас би трябвало да ни изглежда празно и без значение, чисто подражание на природата, тук беше напълно достатъчно. Ние сме се отучили да виждаме в чистата природа най-висшето, за което нашият дух проявява желание; *ето защо чистият реализъм, който е лишен от онава висше естество, не би могъл никога да ни задоволи.* Това време трябваше да дойде. То беше необходимост за развиващото се до все по-високи степени човечество. Човекът можеше да се задържи само толкова дълго в природата, докато нямаше още съзнание за това. В момента, когато позна с пълна яснота своето собствено себе, в момента, в който разбра, че в неговата вътрешност живее едно царство,

което е поне равностойно на това на външния свят, той трябваше да се освободи от връзките на природата.

Сега той вече не можеше да и се отдаде напълно, за да разполага тя с него и го владее, за да създава неговите нужди и отново да ги задоволява. Сега той трябваше да застане срещу нея и с това той фактически се освободи от нея, отдели се от нея, създаде вътре в себе си един нов свят и от този свят изтича сега неговият копнеж, от него идват неговите желания. Дали тези желания, родени сега настрана от природата, могат да бъдат също задоволени от нея, това е изоставено естествено на случайността. Във всеки случай сега една рязка пропаст отделя човека от действителността и той трябва тепърва да възстанови хармонията, която по-рано съществуваше в първичното съвършенство. С това са дадени конфликтите между идеалите и действителността, между желаното и постигнатото, накратко казано на всичко онова, което води една човешка душа в един истински духовен лабиринт.

Природата стои срещу нас лишена от душа, лишена от всичко онова, което нашата вътрешност ни известява като нещо Божествено. Следващото последствие е отвръщането от всичко, което е природа, бягството от непосредствено действителното. Това е точно противоположното на гърцизма. Както този последният беше намерил всичко в природата, така този светоглед не намира абсолютно нищо в нея. И в тази светлина трябва да ни се яви християнското средновековие. Както гърцизмът не можеше да познае същността на изкуството, защото не можеше да разбере, че изкуството е нещо излизащо от природата, че то е създадено на една по-висша природа по отношение на непосредствената природа, така също християнската наука на средновековието не можа да стигне до едно познаване на изкуството, защото изкуството можеше да работи само със средствата на природата и учените не можаха да схванат, как в лишената от божественост действителност можаха да бъдат създадени творения, които могат да задоволят стремящия се към Божественото дух. Тук също безпомощността на науката не причини никакво прекъсване на развитието на изкуството. Докато тази наука не знаеше, какво трябва да мисли върху изкуството, родиха се най-величествените творения на християнското изкуство. Философията, която в онова време вървеше след богословието носейки неговите шлейфове, тя не съумя да създаде на изкуството никакво място в прогреса на културата, както не може да стори това великият идеалист на гърците, *"Божественният Платон"*. Платон обяви изобразителното изкуство и драматиката просто за вредни. Той имаше толкова малко понятие за самостоятелната задача на изкуството, че прояви милост към музиката само затова, защото подпомагала храбростта във войната.

Във времето, когато дух и природа бяха толкова вътрешно свързани, не можа да се роди науката на изкуството, но тя не можа да се роди също в онова време, в което дух и природа стояха единият срещу другата като непримирими противоположности. За раждането на естетиката беше необходимо онова време, в което човекът свободен и независим от веригите на природата виждаше духа в неговата неразъмтена яснота, в което обаче също отново е възможно едно сливане с природата. Че човекът се издига над становището на гърцизма, това си има своята добра причина. Защото в сбора от случайности, от които е съставен светът, в който ние се чувствуваме поставени, ние никога не можем да намерим Божественото, необходимото. Ние не виждаме нищо около нас освен факти, които биха могли да имат също и друга форма; *не виждаме нищо освен индивиди и нашият дух се стреми към видимото, към първо образното, ние не виждаме нищо освен това, което има край, което е преходно и нашият дух се стреми към безкрайното, непреходното, вечното.* Следователно, ако отчужденият от природата човешки дух трябва отново да се върне към природата, това връщане трябва да стане към нещо друго, а не към онзи сбор от случайности. И това връщане означава за Гьоте: *връщане към природата, обаче връщане с цялото богатство на развития дух, с достигнатото високо развитие на новото време.*

Принципът на делението на природа и дух не отговаря на Гьотевите възгледи; *той иска да вижда в света само едно велико цяло, една един-на еволюционна верига от същества, в която човекът съставлява един член, макар и най-висшия.* Природата! ние сме заобиколени от нея и обгърнати от нея - без да можем да излезем от нея и без да можем да проникнем по-дълбоко в нея. Без да я молим и без да ни предупреждава тя ни обхваща в кръговрата на нейния танц и продължава да действа с нас, докато се уморим и падаме от нейните ръце". И в книгата върху Винкелман: *"когато здравата природа на човека действа като едно цяло той се чувствува в света като в едно велико, достойно и ценно цяло, когато хармоничното чувство на удоволствие му осигурява едно чисто, свободно очарование: тогава вселената, ако тя би могла да чувствува себе си, достигнала до нейната цел, би възлекувала и би се удивлявала на достигнатия връх в нейното развитие и съществуване".* Тук се съдържа истински Гьотевото излизане над непосредствената природа, без да се отдалечи ни най-малко от това, което съставлява същността на природата. На него му е чуждо това, което той самият намира при много особено надарени хора: *"особеността да чувствува един вид боязън пред действителния живот, да се оттегли в самия себе си, да създаде в самия себе си един собствен свят и по този начин да върши най-превъзходното към вътрешността".* Гьоте не бяга от действителността, за

да си създаде един абстрактен свят на мислите, който няма нищо общо с тази действителност; *не, той се задълбочава в нея, за да намери в нейните вечни промени, в нейното развитие и движение нейните непрменящи се закони, той застава срещу индивида, за да види в него първообраза.* Така в неговия дух се роди първичното растение, също първичното животно, които не са нищо друго освен идеите на животното, идеите на растението. Това не са никакви празни общи понятия, които принадлежат на една пуста теория, с едно богато, конкретно съдържание, пълножизнени и ненагледни. Ненагледни /видими/ естествено не за външните сетива, а само за онази висша способност на виждането, за която Гьоте говори в статията върху "Съзерцателната разсъдъчна способност". В Гьотевия смисъл идеите са също така обективни както цветовете и формите на нещата, но те са възприемаеми само за онзи, чиято способност за схващане нещата е нагласена за тази цел, както цветовете и формите съществуват само за виждащия, но не за слепия. Ако ние не застанем срещу обективното именно с един възприемащ дух, то не ни се разкрива. Без инстинктивната способност да възприемаме идеи, тези идеи остават за нас винаги едно затворено поле. *Шилер* е вникнал тук по-дълбоко от който и да е друг в устройството на Гьотевия гений.

На 23 август 1794 година той обясни на Гьоте същността, която лежи на основата на неговия дух, със следните думи: *"Вие вземате заедно цялата природа, за да получите светлина върху отделните неща; вие търсите в цялостността на нейните форми на проявите обяснителната основа за индивида. От простата организация се издигате стъпка по стъпка до повече сложната, за да изградите накрая най-сложната от всички, да го изградите генетично от материалите на цялата сграда на природата. Чрез това, че го пресъздавате един вид от природата, вие се стремите да проникнете в неговата скрита техника".* В това пресъздаване се крие ключът за разбиране светогледа на Гьоте. Ако искаме да се издигнем до първообразите на нещата, до това, което не се променя във вечните промени, тогава трябва да разгледаме не това, което е завършено, защото то не отговаря вече напълно на идеята, която се изразява в него, а трябва да се върнем към това, което става, което се развива, трябва да подслушваме природата в нейното творчество. Този е смисълът на Гьотевите думи в статията "Съзерцателна разсъдъчна способност": *"Когато в областта на моралното се издигнем чрез вяра в Бога, чрез добродетел и безсмъртие в една горна област и трябва да се приближим до първото същество, тогава в областта на интелектуалното би трябвало да бъде същият случай, като чрез съзерцанието на една постоянно твореща природа станем достойни да участвуваме духовно в нейните произведения. Аз проникнах първо несъзнателно и от*

вътрешен подтик неуморно до първообразното, до типичното". Следователно Гьотевите първо образи не са празни схеми, а са тласкащи, работещи зад явленията сили.

Това е *"по-висшата природа"* в природата, която Гьоте иска да завладее. От това ние виждаме, че в никой случай действителността, каквато тя стои разпростряна пред нашите сетива, не е нещо, при което трябва да спре човекът стигнал до една по-висока степен на културата. Само когато човешкият дух прекрачва тази действителност, счупва черупката и стига, до ядката, на него му се открива това, което поддържа в единство този свят в неговата най-дълбока вътрешност. Ние никога не можем да бъдем задоволени с отделния природен процес, а само с природния закон, никога не можем да се чувствуваме задоволени с отделния индивид, а само с всеобщото обгръщане на нещата. При Гьоте този факт се проявява в мислимо най-съвършената форма. Това, което също остава при него, е фактът, че за модерния дух действителността, отделният индивид не предлага никакво задоволяване, защото не намираме в самия него това, което познаваме като най-висшето, а го намираме едва когато се издигнем над него, намираме това, което зачитаме като Божествено, което в науката наричаме идея. Докато само опитът не може да дойде до примирението на противоположностите, защото той има наистина действителността, но няма още идеята, науката не може да стигне до това примирение, защото тя наистина има идеята, но няма вече действителността. Между двете човекът се нуждае от едно ново царство; *от едно царство, в което отделното нещо и на цялото представлява идеята, от едно царство, в което индивидът се явява вече така, че в него се съдържа характерът на всеобщото и на необходимостта.* Обаче един такъв свят не съществува в действителността, един такъв свят човекът трябва тепърва да си създаде и този свят е светът на изкуството: *едно необходимо трето царство наред с царството на разума.*

И естетиката трябва да счита като своя задача да разбере изкуството като това трето царство. Божествено то, което липсва на природните неща, самият човек трябва да го посади в тях и в това се състои една висша задача, която възниква за художниците. Те имат така да се каже задачата да доведат това Царство Божие на тази Земя. Тази религиозна /така трябва да я наречем/ мисия на изкуството Гьоте изразява в книгата върху Винкелман със следните величествени думи:

"Когато човекът е поставен на върха на природата, той вижда отново себе си като една цяла природа, която отново трябва да произведе в себе си един връх. За целта той се извисява, стига до този връх, като се проникне с всички съвършенства и добродетели, призовава подбора, реда, хармонията и значението и се издига накрая до производството

на художественото творение, което заема наред с неговите други дела и произведения едно блестящо място. Щом веднъж е произведено, то стои в своята идеална действителност пред света, произвежда едно трайно действие, най-висшето: защото развивайки се духовно от всички сили, то взема в себе си всичко величествено, достойно за уважение и любов и одушевявайки човешката форма, то издига човека над самия него, затваря кръга на неговия живот и на неговите дела и го обоже- ствява за настоящето, в което се съдържа миналото и бъдещето. От такива чувства бяха обзети онези, които виждаха олимпийския Юпитер, както можем да видим това от описанията, съобщенията и свидетелствата на древните хора. Богът беше станал човек, за да издигне човека до Бога. Хората виждаха най-високото достойнство и бяха въ- одушевени за най-висшата красота".

С това на изкуството беше признато високото значение за културния на- предък на човечеството. Характерно е за мощния епос на германския народ, че първо той стигна до това познание, отбелязвайки, че от едно столетие насам всички германски философи водят борба да намерят най- достойната научна форма за особения начин, по който в произведението на изкуството духовното и природното, идеалното и реалното се сливат едни с други. И задачата на естетиката не е никоя друга, освен да разбе- ре това проникване в неговата същност и да го преработи в отделните форми, в които то се проявява в различните области на изкуството. Да бъде възбуден проблемът по посочения от нас начин и да постави в те- чение всички главни естетически въпроси, това е заслуга на излязлата в 1790 година книга на Кант "Критика на разсъдъчната способност", обя- сненията на която бяха приети със симпатия от страна на Гьоте. Обаче при цялата сериозност и при всичкият труд, които са били употребени върху този въпрос, трябва да признаем днес, че ние нямаме днес всест- ранно задоволяващо решение на естетическите задачи.

Старият учител на нашата естетика, остроумният мислител и критик Фридрих Теодор Вишер, се е придържал до края на живота си към изка- заното от него убеждение: "естетиката се намира още в своите начен- ки". С това той признава, че всички стремежи и усилия в тази област, включително неговата петтомна Естетика, отбелязват повече или по-ма- лко погрешни пътища. И тази е именно действителността.

Ако мога да изкажа тук моето убеждение, това може да се припише само на обстоятелството, че Гьотевите плодотворни зародиши в тази област са били оставени невзети под внимание, че той не е бил сметен за научен човек. Ако това би било сторено, тогава ние бихме изградили само иде- ите на Шилер, които са възникнали в него при съзерцаването гения на Гьоте и които той е вложил в своята книга "Писма върху естетическото

възпитание". И тези писма също не са били считани много пъти за достатъчно научни от страна на систематизиращите естетици и въпреки това те принадлежат към най-важните творби, които естетиката въобще е произвела. Шилер изхожда от Канта. Този философ е определил естеството на красивото в многостранно отношение. Той изследва първо основата на удоволствието, което изпитваме при красивите творения на изкуството. Той намира, че това изпитване на удоволствие се различава от всяко друго удоволствие. Нека го сравним с удоволствието, което изпитваме, когато имаме работа с един предмет, който представлява за нас нещо полезно. Това удоволствие е свършено различно. Това удоволствие е свързано вътрешно с желанието да съществува този предмет. Удоволствието изпитвано при полезните неща изчезва, когато тези полезни неща не са вече налице. Това не е така при удоволствието, което изпитваме по отношение на красивото. Това удоволствие няма нищо общо с притежанието, със съществуването на предмета. Следователно то съвсем не е свързано с обекта, а само с представата за този обект. Докато при целесъобразното, при полезното се ражда веднага нуждата да превърнем представата в действителност, при красивото ние сме задоволени само с образа. Ето защо Кант нарича приятно чувство изпита по отношение на красивото едно приятно чувство неповлияно от всякакъв действителен интерес, *"едно лишено от интерес удоволствие"*. Обаче би било един напълно погрешен възглед, да се мисли че с това целесъобразността е изключена от красивото; *това се отнася само за външната цел*. И от това изтича второто обяснение на красивото: *"то е нещо целесъобразно оформено в себе си, обаче без да служи на една външна цел"*. Да вземем един друг пример на природата или едно произведение на техниката. Когато имаме възприятие от тези последните, тогава идва нашият ум и пита за ползата и целта. И нашият ум не е задоволен, докато не получи отговор на въпроса *"за какво"*. При красивото въпросът *"за какво"* се съдържа в самия предмет и умът няма нужда да се издигне над него. От тук Шилер започва да развива своите идеи. И той прави това, като вътърва идеята на свободата в редицата от мисли по такъв начин, който прави най-висока чест на човешката природа. Първо Шилер поставя един срещу друг два проявяващи се независимо подтици на човека. Първият е така нареченият материален подтик или нуждата да държим нашите сетива отворени за вливания се в нас външен свят. Тук в нас прониква едно богато съдържание, обаче без ние да можем да упражним едно определящо влияние върху неговата природа. Тук всичко става с една безусловна необходимост. Това, което възприемаме се определя от вън; *тук ние не сме свободни, а сме подчинени, трябва просто да се подчиним на заповедта на природната необходимост*. Вторият подтик е подтиктът на

формата. Това не е нищо друго освен разумът, който донася ред и закон в хаоса на съдържанието на възприятията. Чрез неговата работа се внася система в опита. Но и тук също ние не сме свободни, така счита Шилер. Защото при тази негова работа разумът е подчинен на непроменимите закони на логиката. Както при първия подтик ние се намираме под властта на природната необходимост, така тук се намираме под властта на необходимостта на разума. И по отношение на двете свободата търси едно прибежищно място. Шилер посочва за целта областта на изкуството, като изтъква аналогията на изкуството с играта на детето. В какво се състои същността на играта? Вземат се неща на действителността и се изменят по един произволен начин техните отношения. Но при това изменение на действителността не е меродавен законът на логическата необходимост, както например когато построяваме една машина, при което трябва да се подчиняваме строго на законите на разума, а при играта чисто и просто служим на една субективна нужда. Играещият поставя нещата в една връзка, която му доставя радост, той съвсем не се подчинява на някаква принуда. Той не обръща внимание на природната необходимост, защото побеждава нейната принуда, като използва доставените му неща напълно произволно; *но също така той не се чувства зависим от необходимостта на разума, защото редът, в който поставя нещата, е негово изобретение.* Така играещия отпечатва в действителността своята субективност и придава на тази последната една обективна стойност. Отделното действие на двата подтика е престанало; *те са се слели в едно и с това са станали свободни: природното е нещо духовно, духовното е нещо природно.* Сега Шилер, поетът на свободата, вижда така в изкуството само една свободна игра на човека на една по-висока степен и извиква въодушевен: *"човекът е напълно човек само там, където той играе... и играе само там, където е човек в пълно значение на думата"*. Шилер нарича подтика стоящ на основата на изкуството подтик на играта. Този подтик създава в художника творения, които задоволяват нашия разум още в сетивното съществуване и чието умствено съдържание присъствува също като сетивно съществуване. И на тази степен човешкото същество действа така, че неговата природа действа същевременно духовно и неговият дух същевременно природно. Природата е издигната до духа, духът се снижава в природата. Чрез това природата бива облагородена, а духът принесен от неговата невидима висота във видимия свят. Творенията, които се раждат чрез това, не са разбира се чрез това напълно природно истински, защото никъде в действителността духът и природата не се покриват. Ето защо, когато съпоставяме творенията на изкуството с тези на природата, те ни се явяват като чиста илюзия. Но те трябва да бъдат илюзия, защото иначе не биха били

истински творения на изкуството. Шилер е единственият, който застава тук като естетик с понятието на илюзията в тази връзка, ненадминат, недостижим. Тук би трябвало да се гради по-нататък и да се прокара по-нататък отначало само едностранното решение на проблема на красотата използвайки Гьотевото схващане на изкуството. Вместо това *Шелинг* се явява на полето с един напълно погрешен основен възглед и поставя началото на една грешка, от която германската естетика не е могла вече да излезе. Както цялата модерна философия Шелинг също намира задачата на най-висшия човешки стремеж в схващането на вечните първообрази на нещата. Духът преминава настрана и над действителния свят и се издига до висините, където царува Божественото. Там за него изгръва цялата истина и цялата красота. Само това, което е вечно, е истинно и също красиво. Следователно според Шелинг само този може да гледа истинската красота, който се издига до най-висшата истина, защото и две те са едно и също нещо. Всяка сетивна красота е само един слаб отблясък на онази безкрайна красота, която никога не можем да възприемем със сетивата. Ние вижда ме до къде стига това разбиране: *творението на изкуството не е красиво заради себе си и чрез това, което то е, а защото изобразява идеята на красотата*. После само едно последствие на този възглед е, че съдържанието на изкуството е същото както съдържанието на науката, защото и двете поставят на основата вечната истина, която е същевременно красота. За Шелинг изкуство е само науката, която е станала обективна. Това, което е много важно сега, е, с какво е свързано нашето удоволствие съзерцавайки творението на изкуството. Това е тук само изразената идея. Сетивният образ е само изразително средство, формата, в която се изразява едно свръхсетивно съдържание. И тук всички естетици следват идеалистичната насока на Шелинг. Аз не мога именно да се съглася с това, което най-новият историк и систематик на естетиката, *Едуард фон Хартман*, намира, че в тази точка *Хегел* стои съществено по-високо от Шелинг. Казвам в тази точка, защото съществуват много неща, в които той ги надвишава извънредно много. Хегел също казва: *"красивото е сетивният блясък на идеята"*. С това той също допуска, че вижда в изразената идея това, за което се касае, което е важно в изкуството. Това става още по-ясно от следните думи: *"твърдата кора на природата и на обикновения свят създава голяма трудност на духа да проникне до идеята, тя му създава по-голяма трудност отколкото творенията на изкуството"*. Но с това тук е много ясно казано, че целта на изкуството е същата както тази на науката, а именно да проникне до идеята.

Според това разбиране изкуството се стреми само да онагледява това, което науката изразява непосредствено във формата на мисълта. Фридрих

Теодор Вишер нарича красотата "блясъкът на идеята" и с това отъждествява също така съдържанието на изкуството с истината. Нека против това се възрази, каквото се иска; *който вижда същността на красивото в изразената идея, не може никога да го отдели от истината*. Тогава не може да се разбере, каква самостоятелност има още изкуството наред с науката. Това, което изкуството ни предлага, ние го научаваме по пътя на мисленето в по-чиста, по-неразмътена форма, а не първо забулено чрез сетивния блясък. Само чрез софистициране се стига от гледната точка на тази естетика до там, да се изпусне от погледа истинското компрометиращо последствие, че в изобразителните изкуства алегорията и в поетичното изкуство дидактическата поезия са най-висшите форми на изкуството. Тази естетика не може да разбере самостоятелното значение на изкуството. Ето защо тя се оказва като неплодотворна. Обаче не трябва да се отиде много далече и затова да се откажем от една лишена от противоречие естетика. В тази насока отиват много далече онези, които искат да превърнат всяка естетика в история на изкуството. Тази наука /историята на изкуството. Бележка на преводача./ не може, без да се опира на автентични принципи, да бъде нещо друго, освен едно събирателно място за натрупване на бележки върху хората на изкуството и техните творения, към които се прибавят повече или по-малко сполучливи остроумни забележки, които обаче, поради това, че произхождат от произволни субективни разсъждения, са без стойност. От друга страна обаче някои се нахвърлят върху естетиката, като и се противопоставя един вид физиология на вкуса. Хората, които имат това схващане, искат да изследват най-простите, най-елементарни случаи, в които имаме усещане на удоволствие, и след това да се издигнат до все по-сложни случаи, за да противопоставят на "*естетиката отгоре*" една "*естетика отдолу*". По този път вървят Фехнер в своята книга "Предучилище на естетиката". В същност не може да се разбере, как едно такова съчинение можа да намери последователи при един народ, която е имал един Кант. Естетиката трябвало да изходи от изследването на чувството на удоволствие, като че всяко усещане на удоволствие би било вече едно естетическо чувство и като че ние бихме могли да различим едно чувство на удоволствие от друго не чрез предмета, чрез който то е произведено, а чрез нещо друго. Ние знаем само, че едно удоволствие е едно естетическо чувство, когато познаваме предмета като нещо красиво, защото психологически естетическото чувство като удоволствие не се различава с нищо от едно друго. Касае се винаги за познанието на обекта. Чрез какво един предмет става красив? Този е основният въпрос на всяка естетика.

Ние се приближаваме много по-добре отколкото "естетиците" до този въпрос, когато се позовем на Гьоте. *Марк* назовава веднъж творчеството на Гьоте с думите: *"твоят стремеж, твоята неотклонна посока е, да дадеш на действителното една поетическа форма: другите се стремят да осъществят така нареченото поетично, имажинативното, и това не дава нищо освен нещо глупаво"*. С това е казано приблизително същото нещо, което е казано с Гьотевите думи във втората част на *"Фауст"*: *"размисли върху въпроса "що", обаче размисли повече върху въпроса "Как"*. Ясно е казано, за какво се касае в изкуството. Касае се *не за едно възплъщение на свръхсетивното, а за едно преобразяване на сетивно-фактическото. Сетивното, действителното не трябва да бъде понижено до степенята на изразно средство: не, то трябва да остане да съществува в неговата пълна самостоятелност; то трябва да приеме само една нова форма, една форма, в която ни задоволява*. Когато отделен някое отделно същество от кръга на неговата околна среда и го поставим в това особено положение пред нашия поглед, веднага много неща ще ни останат неразбираеми при него. Ние не можем да го поставим в съзвучие с понятието, с идеята, която би трябвало по необходимост да поставим на неговата основа. Неговото образуване в действителността е не само последствие на неговата собствена закономерност, а заобикалящата го действителност съдейства за определяне на неговата форма. Ако нещо би могло да се развие независимо и свободно, неповлияно от други неща, то би проявило само лежащата на неговата основа идея. Тази лежаща на основата на нещата, но възпрепятствувана да се развие свободно в действителността идея трябва да улови художникът и да я доведе до развитие. Той трябва да намери в обекта онази точка, от която предметът може да се развие в неговата най-съвършена форма, в която обаче той не може да се развие в природата. Природата остава именно във всеки неин отделен предмет зад своето намерение. Наред с едно растение тя създава едно второ, трето и т.н. Нито едно от тези растения не довежда до конкретен живот лежащата на неговата основа идея. Едното проявява едната страна, другото другата страна, доколкото позволяват обстоятелствата. Обаче художникът трябва да стигне до това, което му се явява като тенденция на природата. И това разбира Гьоте, когато изразява своето творчество с думите: *"аз не спирах, докато не намерих една изпъкваща точка, от която можех да извлека много неща"*. При художника цялата външност на неговото творение трябва да изразява цялата вътрешност; *при произведенията на природата външността остава зад вътрешността, вътрешността не е напълно изразена във външността, и изследващият човешки дух трябва първа да познае тази вътрешност*. Така законите, според които постъпва художникът, не са

нищо друго освен вечните закони на природата, обаче чисти, неповлияни от каквото и да е пречка. Следователно не това, което е, лежи на основата на творенията на изкуството, а това, което би могло да бъде, не действителното, а възможното. *художникът твори според същите принципи, според които твори природата; обаче той третира според тези принципи индивидите, докато, за да употребим думите на Гьоте, не прави за себе си нищо от индивидите. "тя постоянно гради и постоянно разрушава", защото иска да постигне съвършеното не чрез и с отделния индивид, а с цялото. Съдържанието на едно произведение на изкуството е нещо сетивно действително - това отговаря на въпроса "Що"; във формата, която художникът му дава, стремежът му е насочен към това, да надмине природата в нейните собствени намерения, да постигне в по-висок размер това, което е възможно с нейните средства и закони, отколкото самата природа е в състояние да стори това.*

Предметът, който художникът поставя пред нас, е по-съвършен отколкото в неговото природно съществуване; *въпреки това той не носи никакво друго съвършенство на себе си освен неговото собствено.* В това издигане на предмета над самия него, обаче все пак на основата на това, което се намира вече скрито в него, се състои красивото. Следователно красивото не е нищо неприродно, и Гьоте може с право да каже: *"красивото е едно проявление на тайни природни закони, които без неговото явление биха останали вечно скрити";* или на друго място: *"когато природата започва да разкрива нейната явна тайна на някого, той чувства един неудържим копнеж към нейния достоен тълкувател, изкуството".* В същия смисъл, че то е само илюзия, защото това, което представя, не се намира никъде в природата в това съвършенство, можем също да кажем: *красивото е по-истинно отколкото природата, като ни представя това, което природата иска да бъде.* Върху този въпрос на действителността в изкуството Гьоте казва: *"Поетът - и ние можем да разширим неговите думи много добре върху цялото изкуство - "поетът е заставен да изобразява. Най-висшето на това изобразяване се получава, когато то се състезава с действителността, т.е. когато неговите изображения са до такава степен оживени чрез духа, че могат да имат стойност за всякиго като настоящи".* Гьоте намира: *"в природата нищо не е красиво, ако то не е мотивирано като истинно съобразно законите на природата".* И другата страна на илюзията, надминаването на съществуването чрез самото него, ние намираме изразено като Гьотев възглед в "Сентенции в проза": *"в цветовете растението се явява в неговото най-висше проявление и розата би била отново върхът на това проявление... Плодът не може никога да бъде красив, защото в него растителният закон се оттегля в себе си /в чистия закон/".* Тук ни е по-

казано много ясно, къде идеята се развива и проявява, красивото се явява там, където възприемаме непосредствено закона във външното проявление. Напротив там, както в плода, външното проявление се явява безформено и тромаво, защото не издава нищо от закона стоящ на основата на образуването на растението, там природният предмет престава да бъде красив. Ето защо в същата сентенция се казва по-нататък: *"законът, който се проявява, проявява се в най-голямата свобода, според неговите собствени условия, произвежда обективно-красивото, който без съмнение трябва да намери достойни субекти, които да го разберат"*. И този възглед на Гьоте се изразява по един решаващ начин в следващото изказване, което намираме в Разговорите с Екерман /III, 108/: *"без съмнение художникът трябва да изобразява вярно и с религиозно чувство природата... обаче в по-висшите области на художествения подход, чрез който една картина, един образ става истински образ, той има една свободна игра и трябва да премине даже към измислици"*. Гьоте нарича като най-висока задача на изкуството: *"чрез илюзията да създаде измамата на една по-висша действителност. обаче би било един погрешен стремеж, илюзията да бъде осъществена дотогава, докато накрая остане само нещо общо действително"*.

Нека сега си зададем въпроса за основата на удоволствието изпитано при произведенията на изкуството. Ние трябва да бъдем преди всичко наясно върху това, че удоволствието, което бива задоволено при обектите на красивото, с нищо не отстъпва на чисто интелектуалното удоволствие, което имаме при чисто духовното. Винаги представлява едно падане на изкуството, когато неговата задача се преследва в чистото развлечение, в задоволяването на едно низше удоволствие. Следователно удоволствието изпитано при произведенията на изкуството, основата на това удоволствие не може никога да бъде друго освен онова, което ни кара да чувствуваме онова радостно възвисяване по отношение на идейния свят, което издига целия човек над самия себе си. Кое ни дава сега едно такова задоволство при идейния свят? Нищо друго освен вътрешното небесно спокойствие и съвършенство, които той крие в себе си. Във възникващия в нашата собствена вътрешност идеен свят не се раздвижва никакво противоречие, никаква дисхармония, защото този свят е нещо безкрайно в себе си. Всичко, което прави този образ да бъде нещо съвършено, се намира в самия него. Това вродено съвършенство на идейния свят, то е причината за нашето възвисяване, когато заставаме срещу него. Ако красивото трябва да ни предложи едно такова възвисяване, то трябва да бъде изградено по модела на идеята. И това е нещо съвършено различно от онова, което германските идеализиращи естетици искаха. *Това не е "идеята в нейното сетивно явление, това е именно обрат-*

ното, това е едно "морално явление във формата на идеята". Следователно съдържанието на красивото, материалът, който лежи на неговата основа, е винаги нещо реално, нещо непосредствено действително и формата на неговото проявление е идейната. Ние виждаме, че правилно е обратното на това, което немската естетика казва: *тази естетика е обърнала просто нещата с главата надолу. красивото не е божественото в една сетивно-действителна дреха; не, то е сетивно-действителното в една божествена дреха.* Художникът донася Божественото на Земята не чрез това, че го прави да се влее в света, а чрез това, че издига света в сферата на Божественото. Красивото е илюзия, защото представя магически пред нашите очи една действителност, която като такава се представя като един идеен свят. Помисли върху въпроса "Що", но повече помисли върху въпроса "Как", защото важното се състои в това, "Как" нещата са представени. "Що"-то остава нещо сетивно, но "Как" то се явява, става нещо идейно. Там където тази идейна форма на проявление се явява най-добре в сетивното, там също достойнството на изкуството се явява в най-висша форма. Гьоте казва върху това: *"Достойнството на изкуството се проявява може би най-превъзходно при музиката, защото тя няма никакъв материал, който би трябвало да бъде изчислен. Тя е напълно форма и съдържание и възвисява и облагородява всичко, което изразява"* Естетиката, която изхожда от дефиницията: *"красивото е нещо сетивно-действително, което се явява така, като че е идея, тази естетика не съществува още. Тя трябва да бъде създадена. Тя може да бъде наречена чисто и просто като "естетика на Гьотевия светоглед"*. И това е естетиката на бъдещето. Също и един от най-новите обработватели на естетиката, Едуард фон Хартман, който е създал във "Философия на красивото" едно отлично съчинение, се придържа към старата грешка, че съдържанието на красивото е идеята. Той казва съвсем правилно, че основното понятие, от което трябва да изхожда всяка наука на красивото, е понятието на естетическата илюзия. Да, обаче трябва ли проявлението на идейния свят като такъв да бъде считано като илюзия? Идеята е най-висшата истина; когато се явява, тя се явява именно като истина, а не като илюзия. Обаче ние имаме една действителна илюзия, когато природното, индивидуалното се явява в една вечна, непреходна дреха, снабдено с характера на идеята; *защото в действителността идеята не се явява в такава форма на илюзията.* Взет в този смисъл, художникът ни се явява като *продължител на мировия дух; той продължава сътворението по-нататък там, където мировият дух, го изоставя от ръцете си.* Художникът ни се явява във вътрешното побратимяване с мировия Дух и изкуството ни се явява като продължение на природния процес. С това художникът се издига над

обикновения действителен живот, и той ни възвисява нас, които се вгълбяваме в неговите творения, възвисява ни заедно със себе си. Той не твори за света, който свършва, а израства над този свят. Гьоте прави този негов възглед да бъде изказан от музата към художника със следните думи в неговото съчинение "Апотеоз на художника":

"Така със сила действува човекът благороден
Столетия наред връз своите себеподобни:
Защото туй, което да постигне може добрият човек,
Не се постига в тясното пространство на живота.
Затуй живее той все още след смъртта
И действен е като че е още жив;
Доброто дело, словото красиво,
Безсмъртно се стреми, тъй както смъртно той стремил се.
Така и ти /художникът/ живеещ в неизмеримо време;
На безсмъртноста се наслаждавай".

Това Гьотево стихотворение изразява много сполучливо неговите мисли върху тази, бих могъл да кажа, космическа мисия на художника. Кой като Гьоте е схванал изкуството в такава дълбочина, кой му е придал едно такова достойнство! Когато казва: *"висшите произведения на изкуството са същевременно произведени като най-висшите произведения на природата от хората според истинските природни закони. При тях всичко произволно, въобразено отпада: тук имаме необходимостта, тук е Бог"*. Това говори предостатъчно за цялата дълбочина на неговите възгледи. Една естетика в неговия дух несъмнено не може да бъде лоша. И това може да важи също за някой друг отдел на нашите модерни науки.

Когато *Валтер фон Гьоте* почина на 15 април 1885 година и съкровищата на Гьотевия дом станаха достъпни за нацията /Валтер фон Гьоте беше последния потомък на поета/, тогава някой би могъл да погледне потрепвайки с рамена към усърдието на учените, а именно такъв човек, който получаваше и най-малкия остатък от наследството на Гьоте и гледаше на него като към една реликва, която никак не би трябвало да се счита като малоценна за изследването. Обаче геният на Гьоте е неизчерпаем, той не може да бъде обгърнат с един поглед и ние можем да се приближим до него само постоянно от различни страни. И за тази цел всичко трябва да бъде добре дошло за нас. Също и това, което погледнато отделно изглежда без ценно, добива значение, когато го разгледаме във връзка с обширния светоглед на поета. Само когато извървим цялата богатство на жизнените прояви, в които този универсален дух се е изразил,

пред нашата душа се явява неговото същество, неговата тенденция, от която всичко извира при него и която бележи една върхова точка на човечеството. Само когато тази тенденция стане нещо общо благо на всички духовно стремящи се, когато вярата стане нещо всеобщо, че ние трябва не само да разберем Гьотевия възглед за света, а да живеем в този възглед и той да живее в нас, само тогава Гьоте ще е изпълнил своята мисия. Този възглед за света трябва да бъде във всички членове на германския народ и далече над неговите граници знакът, в който те да се срещат и познават като в един общ стремеж.

НЯКОЛКО ЗАБЕЛЕЖКИ

Към стр.... и следв. Тук става дума за естетика като една самостоятелна наука. Естествено биха могли да се срещнат изказвания върху изкуствата при ръководещите духове от по-стари времена. Обаче един историк на естетиката би могъл да счита всичко това само така, както се разглежда обективно всеки философски стремеж на човечеството преди действителното начало на философията в Гърция с Талес.

Към стр.... Би могло да бие на очи, че в тези изложения се казва: *средновековното мислене не намира "абсолютно нищо" в природата*. Но това могат да бъдат противопоставени великите мислители и мистици на средновековието. Обаче едно такова възражение почива изцяло на едно пълно недоразумение. Тук не се казва, че средновековното мислене не би било в състояние да си образува представи за значението на възприятието и т.н., а само, че в онова време човешкият дух беше обърнат към духовното като такова, в неговата присъща му от край време форма и не чувствуваше никаква склонност да се обяснява с отделните факти на природата.

Към стр.... и след. С *"несполучливия основен възглед"* на Шелинг не разбираме никак извисяването на духа *"до висините, където царува божественото"*, а прилагането на това извисяване към разглеждането на изкуството. Това трябва да бъде особено изтъкнато, за да не бъде смесено казаното против Шелинг с критиките, които днес изобилно са насочени против този философ и против философския идеализъм въобще. Можем да поставим много високо Шелинг, както прави това авторът на настоящата студия, и въпреки това да трябва да възразим против някои отделни части и неговите съчинения.

Към стр.... и следв. Сетивната действителност бива озарена в изкуството чрез това, че тя се явява така, като че би била дух. В този смисъл художественото творчество не е едно подражание на нещо вече съществуващо, а едно извиращо от човешката душа продължение на световния процес. Простото подражание на природното не създава нищо ново както и

изобразяването на съществуващия вече дух. Ние не можем да чувстваме като действително силен художник онзи, който прави върху наблюдателя впечатлението на вярно предаване на нещо действително, а онзи, който принуждава наблюдателя да върви заедно с него, когато в своите творения продължава творчески световните процеси.

Същност на изкуствата

Берлин, 23 октомври 1909 г.

Да си представим, че пред нас е разпростряно едно покрито със сняг поле: *че в това поле се намират отделни реки и езера*. Да си представим също пред нас един замразен в голямата си част морски бряг с големи плуващи ледени блокове, тук и там ниски дървета и дъбрави, напълно покрити със сняг и ледени шушулки. Вечер е. Слънцето е залязло вече и оставило след себе си своя златен блясък на вечерната заря.

Сред това поле стоят две женски фигури. И от вечерната заря се ражда един пратеник, така да се каже изпратен е един пратеник на висшите светове, който застава пред двете жени и напрегнато слуша онова, което тяхната уста изказва върху техните чувства, върху техните собствени изживявания.

Едната от жените, която стои там, притиска крайниците о тялото си; *тя се свива и изказва думите: "Студено ми е!"* Другата от жените насочва погледа си над покритото със сняг поле, над замръзналата вода, върху дърветата покрити с ледени шушулки, и от нейната уста се изтръгват думите, в пълна самозабрава на това, което чувства, в пълна самозабрава на това, което може да чувства като замръзване чрез външния физически ландшафт: *"колко чудно красив е ландшафтът около нас!"* Ние чувстваме, че в сърцето и се влива топлина, защото тя забравя всичко, което би могло да чувства чрез физическия мраз и чрез физическото влияние. Тя е изцяло завладяна в нейната вътрешност от извънредно голямата красота на този замръзнал ландшафт.

И Слънцето слиза все надолу, а вечерната заря се обезцветява и двете жени заспиват в един дълбок сън. Едната потъва в един сън, който би могъл да се превърне за нея направо в смърт, а именно тази, която преди това беше почувствувала така силно студа в нейното собствено тяло; *и в сън потъва другата, от който се вижда, че последствието на чувството, което беше изразено с думите: "Ах, колко е красиво!" продължава да звучи и стопля нейните крайници, като продължава да ги поддържа още свежи в съня*. И тази последна женска фигура чу от младежа, който се беше родил от блясъка на вечерната заря, тя чу от него думите: *"Ти си изкуството!"* И тя заспа. И тази жена занесе със себе си в съня всички резултати на впечатленията, които беше имала чрез описания ландшафт.

И в съня и се примеси един вид съновидение, което отново не беше никакво съновидение, което в известно отношение беше действителност, една действителност от особен род, родствена само по форма със съновидението, а всъщност беше откровение на една действителност, която тази душа на жената не е могла лесно да предчувствува по-рано. Защото това, което тя изживява, не беше съновидение, а само изглеждаше като съновидение. Това, което тя изживя, не беше нещо, което може да се нарече една *астрална имагинация*. И ако искаме да изразим, какво изживя тя, не можем да го облечем в думи по друг начин, освен да го предадем в образи, в които говори *имагинативното познание*. Защото душата на тази жена знаеше в този момент, че върху онова, което и бе названо от младежа като "*Ти си изкуство!*" може да се говори само интимно, вътрешно, когато обличаме в думи изживяванията на имагинативното познание. И така ние ще облечем в този случай в думи впечатленията на имагинативното познание, които душата на тази жена има.

Когато нейното вътрешно чувство се събуди и тя можеше първо да различи нещо, тя видя една странна фигура, един странен образ, който изглеждаше съвършено различен от това, което бихме могли да си представим като духовен образ само с помощта на физическото познание. Този образ беше беден в това, което още можеше да напомни за физическия сетивен свят само чрез това, че показваше нещо като три вплетени един друг кръгове: *три кръга, които стояха перпендикулярно един към друг, като че единият кръг стоеше хоризонтално, другият отвесно и третият стоеше от дясно наляво*. И това, което течеше през тези кръгове, което можеше да бъде възприето, не беше нещо, което напомняше за едно физическо-сетивно впечатление, то напомняше по-скоро за нещо чисто душевно, за нещо, което бихме могли да сравним с усещанията и чувствата на душата. Но от този образ се струеше нещо, което не бихме могли да наречем другояче освен: *това, което се струеше, беше нещо като една дълбоко задържана, вътрешна тъга, тъга за нещо*. И когато душата на тази жена видя това, тя реши да запита: "*Коя е причината на тази тъга?*"

Тогава този духовен образ отговори на жената: "*О, аз имам определена причина, определено основание да покажа това настроение; защото аз произхождам от един висок духовен род. Така както ти се явявам, аз ти се явявам също като една човешка душа. Но ти трябва да се издигнеш високо в царствата на йерархиите, ако искаш да откриеш моя произход. Аз слязох тук от по-висши йерархии на съществуването. Ето защо обаче хората, които се намират на другата страна на живота, където ние не се намираме сега, хората на физическия свят ми отнеха последната от своите рожби; те ми отнеха последната рожба, която*

произхождаше от мене, и я приковаха на една скално-подобна форма, след като я смалиха колкото е възможно повече!"

Тогава тази душа на жената се осмели да попита: *"Коя си ти всъщност? Сега аз мога да назовавам нещата още само с думите, които са ми останали в паметта от живота на физическия свят. Как можеш да ме накараш да разбера твоето съществуване и съществуването на твоята рожба, която хората са приковали във вериги?"*

"Там отвъд във физическия свят хората ме наричат като едно сетивно, като едно съвсем малко сетиво. Те ме наричат чрез едно сетиво, което назовават "сетиво на равновесието", което се е смалило, като не обхваща напълно три цели кръга, които са приковани в ухото. Него са изтръгнали те отвъд в другия свят и са му отнели това, което то имаше тук, за да бъде свободно към всички страни. Тази е моята последна рожба. Те разкъсаха всеки кръг и го приковаха върху една основа. Тук, както ти ме виждаш, аз не съм прикован; тук аз показвам към всички страни цели кръгове. Тук аз съм затворена във всички страни. Едвам тук виждаш ти моята действителна форма!"

Тогава душата на тази жена се реши да запита: *"Чрез какво мога аз да ти помогна?"*

Духовната фигура отговори: *"Можеш да ми помогнеш само чрез това, като съединиш своята душа с моята, като пренесеш тук в мене всичко, което хората изпитват и научават отвъд в живота чрез сетивото на равновесието. Тогава ти ще се враснеш в самата мене; тогава ти ще станеш толкова голяма, колкото самата мене. Тогава ти ще освободиш твоето сетиво на равновесието и ще се издигнеш - духовно освободена - над оковите на Земята!"*

И душата на жената стори това. Тя стана едно с духовната фигура в отвъдния свят. И като се съедини с нея, тя почувствува, че може да изпълни нещо, че трябва да изпълни нещо. И тя постави единия крак пред другия, превърна спокойствието в движение и превърна движението в хоро и затвори хорото във формата.

"Сега ти ме преобрази!" - така каза духовната фигура. *"Сега аз станах това, което мога да стана само чрез тебе, когато се държиш така, както току що се държаш. Сега аз станах една част от тебе, станах така, че в този вид хората могат само да ме предчувстват. Сега аз се превърнах в танцово изкуство. Понеже ти поиска да останеш душа и не се съедини с физическата материя, ти можеш да ме освободиш. И чрез поставяне стъпките отпред ти ме отнесе нагоре до духовните йерархии, към които принадлежи, до Духовите на Движението, доведе ме и при Духовите на Формата, като затвори хорото. Ти ме заведе самата мене при Духовите на Формата. Но сега ти не трябва да оти-*

ваши по-нататък; защото ако направиш само една стъпка по-нататък, отколкото направи за мене, тогава всичко, което ти направи, ще е било напразно. Защото Духовете на Формата са тези, които имат задачата да произведат всичко в течение на земната епоха. Ако би влязла в това, което е задача на Духовете на Формата, ти би унищожила отново всичко, което току що направи, защото би изпаднала в областта, която тези, които ви разказват за духовните царства, наричат при описанието на астралния свят "огън на горецото желание". Твоят духовен танц би се превърнал в това, което извира от дивото горецото желание, когато хората изпълняват това, което те днес единствено познават от мене, когато изпълняват техния танец. Обаче така, когато останеш при това, което направи сега, ти ще създадеш в хорото и в затварянето на хорото копието на онези велики танци, които са били изпълнявани в небесното пространство от планетите и слънцата и правят първо възможен физическия сетивен свят!"

Душата на жената продължи да живее по-нататък в това състояние. И при нея дойде една друга духовна фигура, - отново твърде, твърде различна от това, което хората си представят обикновено с тяхното физическо сетивно познание като форма на духовете. Пред нея застана нещо, което беше всъщност като една форма, която е затворена в плоскостта, която няма три измерения. Обаче тази фигура имаше нещо твърде особено. Въпреки че беше затворена в плоскостта, душата на жената можеше да я вижда в своето имагинативно състояние винаги от две страни. И тази фигура се показваше по два съвършено различни начина, единият път от едната страна, единият път от другата страна.

Отново душата на жената запита тази фигура: "Но коя си ти?"

И тази фигура каза: "О, аз произхождам от по-висши области. Аз слязох до областта, която при вас се нарича област на Духа, а тук е наречена област на Архангелите. Аз слязох до тази степен. И слязох до тях затова, за да дойда в допир с физическото сетивно царство на Земята. Обаче хората ми изтръгнаха тук моята последна рожба, отнеха ми я; и там на Земята те я затвориха в тяхната собствена физическа сетивна форма, като я наричат там едно от техните сетива като "сетиво на собственото движение", като това, което живее в тях, когато движат своите собствени крайници, частите на своя организъм".

И душата на жената попита: "Какво мога да направя аз за теб?"

Тогава тази фигура отново каза: "Съедини твоето собствено същество с моето, така че твоето същество да се врати в моето!"

Душата на жената стори това. И тя стана едно с тази духовна фигура, влезе напълно в тази духовна фигура. Тя отново израсна, стана голяма и красива душата на тази жена. И онази духовна фигура и каза: "Ето, по-

неже направи това, ти доби възможността да се потопяваш в душите на хората на физическото поле, една способност, - една способност, която се проявява в една част от онова, с което те назова младежът; защото благодарение на стореното от тебе ти се превърна в това, което се нарича изкуство на мимиката, изкуство на мимическия израз".

И понеже още имаше спомена за своята земна форма, душата на тази жена, понеже беше заспала именно преди малко, тя можа да влее във формата всичко, което сега беше самата тази фигура. И тя стана образецът на мимическия артист.

"Обаче ти можеш да отидеш до определена стъпка!", каза духовната фигура. *"Позволено ти е именно да влееш във формата именно още това, което изпълняваш като движение. В момента, в който би вляла в тази форма твоите собствени желания, ти би окарикурирала формата в гримаса и би се свършило със съдбата на твоето изкуство. Така стана с хората там долу на Земята, че те вляха своите желания, своите похоти в техния мимически израз, че в него се показва тяхното собствено себе. Ти обаче трябва да изразиш само безкористието, тогава ще бъдеш образецът на мимическото изкуство!"*

И душата на онази жена продължи да живее по-нататък в това състояние. И при нея дойде друга духовна фигура, която се проявяваше всъщност само в една линия, движеше се само в една линия. И когато душата на жената забеляза, че също и тази духовна фигура, която се движеше в една линия, е тъжна, и запита; *"О, аз произхождам от по-висши области, от по-висши сфери. Но слязох през царствата на йерархиите до това царство, което при вас Духовната наука нарича област на Духовете на Личността, което хората притежават само в едно копие".* Защото тази фигура също трябваше да признае, че в нейния допир с хората тя беше изгубила последната от своите рожби. И тя каза по-нататък: *"Там долу на Земята хората наричат последната от моите рожби тяхно "сетиво на живота". Чрез това сетиво те чувствуват това, което ги прониква като мигновено настроение, като мигновено удоволствие, и което те чувствуват в себе си като укрепващо и като утвърждаващо тяхната собствена форма. Но хората са оковали във вериги това сетивно в самите себе си".*

"Какво мога да направя аз за тебе?", попита душата на жената. И отново духовната фигура поиска: *"Ти трябва да се пренесеш в моето собствено съществуване! Да останеш отвън всичко, което хората имат като тяхна себичност и да се пренесеш в моята собствена форма, да станеш едно със самата мене!"*

И душата на тази жена стори това. Тогава тя забеляза, че въпреки онази фигура да се простираше в една линия, тя се изпълваше със сила към

всички страни, че тя самата изпълваше сега онази форма, която имаше на Земята, за която си спомняше, и която тук и се яви в нейния блясък, в нейната нова красота. И тогава духовната фигура каза: *"чрез това твое дело ти постигна нещо, което отново прави от тебе нещо отделно във великата област на това, според което ти бе названа. в този момент ти се превърна в онова, за което хората имат без съмнение възможност там долу на Земята: ти стана образецът на пластичното изкуство /скулптурата/!"*

Душата на тази жена стана образецът на пластичното изкуство. И образецът на пластичното изкуство можеше сега да влее в самите души на хората една способност, чрез онова, което тя беше приела. Чрез онзи Дух на Личността тя беше в състояние да влее това в душите на хората; *тя можеше да го влее като способност*. И с това тя даде на хората пластическата фантазия, скулптурната фантазия, възможността да творят в пластичната форма.

"Но ти не трябва да отидеш нито стъпка по-нататък, по-далече от колкото си отишла! Трябва да останеш напълно във формата. Защото само до духовете на формата и до техните области трябва да бъде доведено онова, което се намира в тебе. Защото ако излезеш вън от това, ако действуваш като царството, което възбужда човешките горещи желания, ако не останеш при благородната форма, тогава в твоята област не може да се прояви нищо добро. Обаче ако останеш в онзи благороден скелет на формата, тогава ще можеш да влееш в онази форма това, което ще бъде възможно едвам в едно далечно бъдеще. И тогава, въпреки че хората не са достигнали онази форма, в която могат да преживеят в чиста форма онова, което днес е дадено в тях на съвършено други сили, тогава ти трябва да им покажеш, какво ще могат да преживеят хората в едно от най-пречистените форми върху бъдещата планета Венера, когато тяхната форма ще е станала съвършено друга. Тогава в сравнение с днешната човешка форма ти можеш да обърнеш внимание върху това, колко чиста и девствена ще бъде човешката форма в бъдеще".

И от променящото се море на формите на имагинацията се яви нещо като образецът на Венера изваяна от Фидияс, на Венера от Милос.

"Обаче при изразяването на формата ти трябва да отидеш само до определена граница. В момента, в който прекрочиш тази форма, макар и само малко, така че да унищожис силната личност, която трябва да държи заедно човешката форма, ти ще стоиш на границата на онова, което още е възможно като красиво, като произведение на изкуството".

И отново от променящото се вълнисто море на астралния имагинативен свят се яви една фигура. На тази фигура можеше да се види, как чрез това, което се намираше в нея, външната форма на човека беше доведе нарязко до границата, където формата би отекла връзката подържана от личността, където личността би била изгубена, ако само малко би била премината необходимата граница. И от образите на астралния свят се яви фигурата на *Леокон*.

И изживяванията на душата на тази жена продължаваха по-нататък в имагинативния свят. Сега тя стигна до една фигура, за която съзнаваше: *"Тази фигура не съществува долу на физическото поле; там за това не съществува нищо подобно, нея аз се научавам да познавам едвам сега. Все пак на физическото поле съществува нещо, което напомня отдалече за тази фигура; обаче тази фигура не е никъде така завършена, както тя е тук"*. Това беше една чудно строга фигура, която, след като бе запитана от душата на жената, съобщи, че произхожда от далечни области, не само от по-висши области; но че първо тя трябва да действа в областта на йерархиите, която се нарича област на духовете на формата. *"Там долу на Земята"* - така каза фигурата на душата на жената - *"Хората никога не са могли да предадат напълно едно копие на самата мене, да изобразят нещо, което да отговаря напълно на мене. Защото моята форма, каквато тя е тук, не съществува на физическото поле. Ето защо земните хора трябваше да ме раздробят на парчета и чрез това раздробяване аз имам също единствено възможността, ако сега изпълниш това, което трябва да изпълниш, ако се съединиш с мене, ако станеш едно с мене, да ти даря такива способности, които ще ти позволят да можеш да вложиш в душите на хората една способност на фантазия. Обаче понеже тя е разкъсана в хората, цялата може да се яви само тук или там, разкъсано в отделни форми. Нищо от мене не може да бъде наречено едно човешко сетиво; затова обаче хората не можаха да ме прековат във вериги. Те можаха само да ме разкъсат на отделни парчета. Те също ми отнеха моята последна рожба; но те я разкъсаха на отделни парчета"*.

И отново душата на жената - без да се страхува, че ще бъде за момент разкъсана на парчета, без да се страхува да принесе тази жертва - се съедини с това духовно същество. Тогава това духовно същество и каза: *"Сега, като стори това, ти отново стана една отделна част на това, което си била наречена като цяло. Ти стана образец на архитектурата, образец на строителното изкуство. Ти можеш да дадеш на хората образеца на архитектурната фантазия, когато влееш в човешката душа онова, което си постигнала именно сега. Обаче ти ще можеш да им дадеш само една архитектурна фантазия, която им показва в отделни*

части онова, което им дава възможност да стоят сгради, които изглеждат като нещо, което се разпростира от духовния свят от горе надолу, както това е представено в пирамидата. Ти ще предадеш на хората способността да предават само един вид копие от това, което аз съм, като ги насочиш да използват строителното изкуство само за един храм на духа, а не за нещо, което трябва да служи на някаква земна цел, и когато строителното изкуство носи този характер в самата негова външност".

И както по-рано от това вълнуващо море се яви пирамидата, сега се яви гръцкият храм.

И от това вълнуващо се астрално море се яви една друга фигура, - една форма, която не се стремеше от горе надолу, за да се разшири надолу, която обаче се стремеше нагоре, стремеше се подмладяваща се нагоре: една трета форма, в която трябваше да бъде разкъсана архитектурната фантазия. Яви се готическата катедрала.

И душата на тази жена продължи да живее по-нататък в имажинативния свят. И при нея дойде една фигура, още по-странно от по-предната и още по-достойна от тази. Съвсем чужда и странна. От нея се струеше нещо като стопляща любов и отново нещо, което можеше да бъде много студено.

"Коя си ти?" запита душата на жената.

"Аз имам само едно име в неговата правилна форма там долу на Земята при онези, които съобщават на хората за духовния свят. Само те знаят да прилагат правилно моето име. Защото аз се наричам "интуиция"! Аз се наричам интуиция и произхождам от едно далечно царство. И когато поех моя път от едно далечно царство в света, аз слязох от царството на Серафимите!" Тази фигура на Интуицията имаше серафическа същност. И отново душата на жената каза: "Какво искаш от мене да направя?"

"Ти трябва да са съединиш с мене! Трябва да се осмелиш да се съединиш с мене! Тогава ще можеш да запалиш в душите на хората там долу на Земята една способност, която отново е една част от дейността на тяхната фантазия. Чрез това ти ще станеш една част от онова, което преди това беше наречена като едно цяло от младежа".

И душата на жената се реши да извърши това. Чрез това тя стана нещо, което е по самата външна форма беше твърде далече и съвсем чуждо на човешката външна физическа форма, за която можеше да съди само онзи, който е проникнал със своя поглед дълбоко в душата на човека. Защото само с нещо душевно можеше да бъде сравнено това, в което се беше превърнала сега душата на жената, която преди това все още носеше на себе си нещо етерно.

"Понеже направи това", каза духовната, серафическа фигура, която носеше името Интуиция, "Ти можеш сега да надариш хората с онази способност, която е фантазия на живописиста. Чрез това ти стана образецът на живописиста. Чрез това ще бъдеш способна да запалиш в хората една способност. Едно от техните сетива, окоето, което има в себе си нещо, което не е докоснато като мислителна дейност от собствената човешка себичност - което има в себе си съединяващото външния свят мислене, - него сетиво ще можеш ти да надариш, след като имаш в себе си фантазията на живописиста. И това сетиво ще бъде в състояние да познае в онова, което иначе е безжизнено и бездушно, душевната същност - прозираща през повърхността. И всичко, което иначе се явява на хората на повърхността на нещата като цвят, като форма, те ще могат да го одушевят чрез твоята способност; те ще третират това така, че чрез формата да говори душата и чрез цвета да говори не само външния цвят, да говори нещо, което е вътрешност на цвета, както всичко, което идва от мене, преминава от вътрешността навън. Ти ще бъдеш в състояние да дадеш на хората една способност, чрез която те ще бъдат в състояние да внесат даже в безжизнената природа, която иначе се явява само в безжизнени цветове и форми, чрез тяхната собствена душевна светлина онова, което е душевно движение. Ти ще им дадеш това, чрез което те ще могат да превърнат спокойствието в движение, чрез което ще могат да фиксират това, което е променливо при външния физически свят. Кратко пробягващият цвят, върху който пробягва лъчът на изгряващото слънце, цветовете, които се намират в нежизнената природа, ще ги научиш ти да ги задържат, да ги фиксират!"

И от вълнуващото се море на имагинативния свят изниква един образ, една картина, която представляваше живописиста на ландшафта. И изниква една втора картина, която представяше нещо друго, и която духовната фигура обясни, като каза: "Това, което в човешкия живот става за по-кратко или по-дълго време, за минута или за час или за столетия и бива изживяно по този начин, и това, което се съгъстява в един кратък миг, това ще научиш ти хората да го фиксират чрез способността, която им даваш. Ти ще направиш хора способни, даже тогава, когато миналото и бъдещето се кръстосват по един мощен начин, даже когато тези две движения на миналото и бъдещето се срещат, ти ще ги научиш, как те могат да бъдат задържани, фиксирани при тяхната среща в средата като едно симетрично спокойствие".

И от вълнуващото море на имагинациите изплува картината на свещената Тайна Вечеря нарисувана от Леонардо да Винчи.

"Но ти ще имаш също трудности. И ще имаш най-големите трудности тогава, когато ще оставиш хората да прилагат твоята способност върху онова, в което вече се намира движение и душа, където те са изпратили вътре движение и душа от физическото поле. Там ти най-лесно ще можеш да се подхлъзнеш. Там ще се намира границата на това, където копията на образаца, който ти представляваш, още ще могат да се нарекат изкуство. И там ще съществува опасност".

И от вълнуващото се море на имагинативния свят изниква портретът.

И душата на тази жена продължи да живее по-нататък в имагинативния свят. И при нея дойде една друга фигура, отново странна, която не беше подобна на нищо, което може да бъде намерено там отвъд на физическия свят. Това беше отново нещо, което може да бъде наречено една небесна фигура, една небесна форма, която не може да се сравни с нищо на физическото поле. И душата на жената запита: *"Коя си ти?"* Тогава фигурата отговори: *"О, там долу на земята аз имам само едно име, което правилно е използвано от онези, които донасят на хората съобщенията от духовните светове; хората обаче ме наричат инспирация /вдъхновение/. Аз произхождам от едно далечно царство, но трябваше първо да имам моето място в областта, която, когато на Земята се говори за духовния свят, се нарича област на Херувимите".*

Една фигура от царството на Херувимите се отдели от имагинативния свят. След като душата на жената запита: *"Какво мога аз да направя за тебе"*, тази херувимска фигура каза: *"Ти трябва да се превърнеш в самата мене!"*

И въпреки опасността, която беше свързана с това, душата на жената премина в съществуването на херувимската фигура. И тогава тя стана още по-неприличаща на всичко физическо, което се намира долу на Земята. Ако за по-предната фигура можеше да се каже: *съществува поне една аналогия на това по лицето на Земята - тази херувимска фигура можеше да бъде назована като нещо, което носеше в себе си една същност свършено чужда на всичко намиращо се на Земята; така че тя не можеше да бъде сравнена с нищо.* И самата душа на жената стана неподобна на всичко земно, тя стана такава, че сега се виждаше: *Сега самата тя е преминала в едно духовно царство, принадлежи на духовното царство, че на Земята не може да бъде намерено нещо, което да е подобно на цялото нейно съществуване.*

"Понеже стори това, ти ще можеш да посадиш в душите на хората, тя ще живее в тези души като музикална фантазия. И хората не ще имат нищо, което биха могли да вземат от вън, за да могат да изразят онова, което самата душа чувствава под твоето вдъхновяващо влияние. Те трябва да разпалят това чрез едно ново сетиво, което

иначе познават по съвършено друг начин: тогава те трябва да дадат на сетивото на звука, на тона една нова форма; те трябва да намерят музикалния тон в собствената душа. Тогава те ще трябва да творят от собствената си душа като небесни висини: и когато хората ще творят така, от тяхната собствена душа ще се разлива нещо, което ще бъде като един отблясък на всичко, което във външната природа може да тече и расте само по несъвършен начин. Като такъв отблясък ще изтича от душите на хората това, което прави навън да блика изворът, което произвежда вятърът, което прави да треци гръмотевицата; но едно копие на това, но нещо, което застава като една самопонятна сестра срещу всички тези величествени неща на природата, които изтичат като от непознати духовни дълбочини, това ще изтича, ще се разлива от душите на хората. Чрез това хората ще станат способни да творят нещо, което обогатява Земята, което е нещо ново на Земята, което не би съществувало без твоята способност, което е като едно семе на бъдещето върху Земята. И ти ще им дадеш способността да изразяват онова, което живее в тяхната душа, което никога не би могло да бъде изразено, ако хората биха си служели само с това, което сега имат, мисълта, понятието. За всички чувства, които обгарят понятието, които биха замръзнали, ако биха били оставени на понятието, за всички чувства, за които понятието би било като паяков враг, ти ще им дадеш възможността да издъхват навън в околността на Земята на крилата на песента и на мелодията вътрешно съществуване на душата и да отпечатаат в тази околност на земята нещо, което иначе не би съществувало там. Всички сложни и силни чувства, всички чувства, които живеят в човешката душа като един мощен свят, които иначе никога не могат да бъдат изживени в тази форма във външния свят, които биха могли да бъдат изживени само когато човек би преброял мировата история и небесните пространства с душата, всички тези царства, които не могат да бъдат изживени във външния свят, защото там би трябвало да се вляят всички насрещни течения, които би трябвало да знае, какво научават хората тук и там: всичко това те ще могат да съберат заедно и да го вляят в нещо, което са си завладели, в техните симфонично-музикални творения".

И душата на жената разбра, как се снема от духовните висини това, което се нарича вдъхновение, и как то трябва да бъде изразено чрез нормалната човешка душа; тя разбра, че това може да бъде изразено само тогава, когато то бива излято в тонове. Това, което духовният изследовател може да опише - това знаеше сега душата на жената -, когато той описва самия свят на вдъхновението /Инспирацията/ как то може да бъде предадено на физическото поле с физическите изразни средства,

как то би трябвало да бъде не само копие, а да застане непосредствено пред хората: *така можеше то само да бъде предадено в музикалното творение на изкуството*. И душата на жената разбра, че в музикалното творение на изкуството би могъл да бъде предаден онзи мощен факт, как някога Уранос разпали собственото си чувство в любовния огън на Гея, че би могло да бъде изразено това, което става, когато Хронос искаше да осветли със светлината на Зевса онова, което живееше в духовното същество! Такива дълбоки изживявания имаше душата на жената чрез допира с това херувимско Същество.

И душата на жената се вживя по-нататък в това, което се нарича имажинативен свят. И при нея дойде една група фигури, отново твърде далече стояща от това, което съществува на Земята. И когато душата на жената запита: *Коя си ти?*" духовната фигура отговори": *моего име употребяват правилно само онези, които там долу във физическия свят съобщават от Духовната наука духовните събития. Защото аз съм имагинацията и произхождам от едно далечно царство. Обаче от това далечно царство аз дойдох в областта на йерархиите, която се нарича област на Духовете на Волята*".

"*Какво трябва да направя аз за тебе?*" запита отново душата на жената. И тази фигура поиска душата на жената да се съедини с нейното собствено същество, с тази форма на Духовете на Волята. И отново душата на жената стана твърде неподобна на обикновената душевна форма; *Тя стана една напълно душевна форма*.

"*Понеже направи това, ти си сега в състояние да вдъхнеш в душите на хората онази способност, която хората изживяват на Земята като поетическа способност, като поетическа фантазия. Ти стана образецът на поетическата фантазия. И чрез тебе хората ще бъдат в състояние да изразят на техния език нещо, което не могат никога да изразят, ако се придържат само към външния свят и биха искали да предадат нещата, които съществуват във външния физически свят. Ти ще дадеш на хората възможността да изразяват чрез своята фантазия всичко, което засяга тяхната собствена воля и което не би могло да бъде изразено в друга форма, не би могло да се излее от човешката душа чрез земните изразителни средства. Ти ще дадеш на хората способността да изразяват това. На крилете на твоя ритъм, на мярката на твоя стих и чрез всичко, което ще можеш да дадеш на хората, те ще изразят нещо, за което иначе езикът би бил един твърде груб инструмент. Ти ще им дадеш възможността да могат да изразяват онова, което не би могло да бъде изразено иначе "*

И в образът на лириката изниква онова, което беше станало през столетията от род в род и беше вдъхновило цели поколения.

"И ти ще можеш също да съединиш заедно онова, което никога не би могло да бъде староскандинавските поети /скалдите/, поетите на всички времена. Те ще могат да съединят в епиката това, което волята приема като форма, когато страстите бушуват едни срещу други, което хората на физическия свят никога не биха могли да извоюват, това ти ще можеш да представиш магически пред тях на сцената, където ще им покажеш, как сблъскващите се един с други страсти произвеждат смъртта на единия и победата на другия. Ти ще можеш да дадеш на хората възможността на драматическото изкуство!"

И този момент душата на онази жена забеляза в самата себе си едно изживяване, - едно вътрешно изживяване, което беше нещо, което бихме могли да назовем само с един израз, който на Земята е обичаен като пробуждане.

Чрез какво се пробуди тя? Тя се събуди чрез това, че онова, което не съществува на Земята, тя го видя като огледален образ. Тя самата беше станала едно с Имагинацията. Това, което на Земята живее като поезия, е един огледален образ, едно отражение на Имагинацията. Отражението на Имагинацията в поетическото изкуство видя душата на жената. Чрез това тя се събуди. Вярно е, че чрез това събуждане тя трябваше да напусне духовното царство на сънищата, но беше дошла поне до нещо, което е подобно, макар и само като едно мъртво отражение, на духовно-живото, което царува в духовната Имагинация. Чрез това тя се събуди.

И като се събуди, тя можа да види, как нощта беше изтекла. Отново около нея беше покритият със сняг пейзаж, отново брегът с плуващите ледени блокове, ледените шушулки върху дърветата. Но като се събуди тя забеляза, че до нея лежеше другата жена, като вцепенена от студа, който беше понесла, нестоплена вътрешно чрез това, което беше приела като впечатление от този снежен пейзаж: *"Ах, колко е красиво!"* Сега душата на жената, която беше изживяла през нощта всичко това, забеляза, че другата жена, която беше почти вцепенена, защото не можа да изживее нищо от духовния свят, че това е човешката наука. Тя положи грижи за нея и онази жена се стопли под впечатлението на това, което душата на другата жена беше донесла със себе си, под впечатлението на нощните изживявания.

На изток над пейзажа изгря утринната зора. Слънцето светеше. Утринната зора се оцвети все по-червено и по-червено. И сега, тъй като беше будна, душата на онази жена, която имаше нощното изживяване, можа да гледа и да слуша това, което човешките чедата говорят по лицето на Земята, когато са изживели предчувстващо нещо от това, което може да бъде изживяно в имажинативния свят. И от хора на човешките чедата тя чу това, което най-добрите правеха да звучи като техни предчувствия

върху онова, за което те не знаят нищо чрез Имагинацията, което обаче правят да се разлива от най-дълбоките основи на тяхната душа като насочваща сърцевина за цялото човечество; *тя чу гласа на един поет, който някога беше предчувствувал величието на това, което човешката душа изживява от имагинативния свят.* Тя разбра сега, че трябва да стане една спасителка на това, което тук е една полузамръзнала наука, разбра, че трябва да го стопли и проникне с това, което е тя самата - първо с това, което тя е като изкуство, и че трябва да предаде това, което донася със себе си при нощния сън, на полузамръзналата наука. И тя забеляза, как това, което е полузамръзнало, може отново да оживее с крила на вятъра, когато предаденото може да бъде прието от науката като познание.

Тя отново насочи поглед към утринната заря. И утринната заря стана за нея символ на това, от което тя самата се събуди, и символ на нейните собствени имагинации. И тя разбра, какво беше казал постът така мъдро от неговото предчувствие. Това, което чу от един нов дух, проникна срещу нея от земното кълбо:

Само чрез утринната заря на красивото
Ти проникваш в страната на познанието!

Сетивно - свръхсетивното в неговото осъществяване чрез изкуството
СКАЗКА ПЪРВА

Мюнхен, 15 февруари 1918 година

Само от едно дълбоко разбиране на света и преди всичко от едно дълбоко чувствуване на изкуството Гьоте изказа думите: *"комуто природата започва да разкрива нейната явна тайна, той чувствува един неудържим копнеж към нейния най-достоеен тълкувател, изкуството"*. Без да станем чрез това непоетични, можем да прибавим към това изказване едно допълнение: *комуто изкуството започва да разкрива своята тайна, той чувствува едно почти неудържимо отвращение против неговия най-недостоеен тълкувател, естетично-научното разглеждане.* Струва ми се, че не само е подходящо, а е и напълно в смисъл на току що изказания Гьотев възглед, ако за изкуството се говори така, че да се разказват изживяванията, които човек може да има с него, които може би човек е имал често пъти с него, както на драго сърце разказваме преживяванията, които сме имали в живота с един добър приятел, или които още имаме.

По отношение развитието на човечеството се говори за един наследствен грях. Днес аз не искам да се разпростирам върху това, дали богатият живот на човечеството, ще се отнася за неговите сянкovi страни, се

изчерпва, когато по отношение на този общ живот се говори само за *един* наследствен грях. По отношение на художественото чувствуване и на художественото творчество струва ми се обаче, че е несъмнено необходимо да се говори за два наследствени гряха. А именно струва ми се, че единият наследствен грях в художественото творчество, в художественото наслаждение е този на копирането, на подражанието, на простото предаване на чисто сетивното. А другият наследствен грях ми се струва да е този, да искаме да изразим, да представим, да искаме да изявим чрез изкуството свръхсетивното. Обаче тогава ще бъде много трудно да пристъпим към изкуството творейки или чувствайки, когато искаме да отхвърлим както сетивното така също и свръхсетивното. Въпреки всичко струва ми се, че това отговаря на едно здраво човешко чувствуване. Който иска да има в изкуството само сетивното, той едва ли ще може да се издигне над един по-тънък илюстративен елемент, който наистина може да се издигне до изкуството, но всъщност не може да даде едно действително изкуство. И, както добре можем да кажем, представлява един подивял душевен живот, когато искаме да се успокоим при чисто илюстративния елемент на подражанието на сетивното или на нещо дадено чрез сетивния свят, също така можем да кажем, че представлява един вид обсебване от собствения ум, от собствения разум, когато бихме искали да желаем, щото една идея, нещо чисто духовно да бъде въплътено художествено. Светогледните поетически съчинения, представянето на светогледи чрез изкуството отговарят на един неразвит вкус, отговарят на едно варваризиране на човешкия чувствен живот. Самото изкуство обаче е дълбоко закотвено в живота. И ако то не би било закотвено в живота, все пак чрез целия начин, по който се явява, то не би имало едно оправдано съществуване: *защото в сравнение с едно осъществено схващане на света в него биха действували всякакви недействителности, в него би трябвало да действуват всякакви илюзии, които биват извикани на живот.* Още затова, че изкуството е принудено да поставя за определено разбиране нещо недействително в живота, все пак то трябва да се корени по определен начин дълбоко в живота.

Но някой би могъл да каже, че от определена граница на чувството - от една долна граница на чувството до една друга горна граница на чувството, която без съмнение някои хора трябва първо да развият - навсякъде в живота се явява художественото чувство. То се явява, макар и не като изкуство, явява се тогава, когато в сетивния, в обикновения сетивен живот, в обикновеното съществуване на сетивния живот се проявява нещо свръхсетивно, нещо пълно с тайнственост. И то се явява тогава, когато свръхсетивното, чисто мисленото, чисто чувствуваното, чисто преживяното в духа просиява пред нас в една сетивна видима форма, а не чрез

това, че е предадено в сламени символи или в дървени алегории, а така, както то самото иска да се прояви в една сетивна форма. Че обикновено то сетивно се показва още в обикновения живот така да се каже като нещо вълшебно, като нещо, което има в себе си един вид свръхсетивно, това чувствава всеки човек, който държи своята душа между двете гореспоменати граници на настроението.

Можем напълно да кажем: *когато някой ме е поканил и мен позволява да вляза в една стая, която има червени стени, аз имам определено предположение, което при червените стени е свързано с някакво художествено чувство.* Когато съм въведен в една стая с червени стени и срещу мене застава човекът, който ме е поканил, аз чувствавам като нещо естествено, че той ми съобщава всякакви неща, които са ценни за мене, които ме интересуват. И ако не такъв случаят, аз чувствавам цялата покана в стаята с червени стени като една лъжа на живота и ще си отида незадоволен от там. Когато някой ме приеме в една синя стая и никак не ме оставя да кажа нещо, а непрекъснато ми бръщолеви, аз ще чувствавам цялата обстановка като извънредно неприятна и ще си кажа, че този човек ме е излъгал още с цвета на своята стая. В живота можем да срещнем безброй такива неща. Една дама с червена дреха, която ме среща, аз ще я чувствавам като извънредно неистинна, ако тя се представя като много скромна. Ние ще чувстваваме една дама с къдрава коса като истинна само тогава, когато тя е малко закачлива, малко нахална. Когато тя не е закачлива и нахална, ние изпитваме едно разочарование. Самопомятно е, че в живота нещата не трябва да бъдат такива; *животът има правото да ни изкара от такива илюзии, обаче съществуват все пак определени граници на настроението, сред които човек чувствава по този начин.*

Естествено нещата не могат да бъдат обхванати в общи закони; *някой човек може да чувствава свършено различно върху тези неща.* Обаче положението е все пак такова, че за всеки човек съществува в живота едно така устроено чувствуване, при което външното, което застава срещу него в сетивния свят, той го чувствава напълно като нещо, което съдържа в себе си така да се каже нещо духовно, едно духовно положение, едно духовно устройство, едно духовно настроение като омагьосано в него.

Някому може напълно да му се струва, като че онова, което стои там пред него като едно предизвикателство на душата, и в което така често в живота сме разочаровани, разочаровани сме горчиво, предизвиква необходимостта да бъде създадена една особена сфера на живота именно за такива нужди, които изискват задоволяване в човешкия живот. И тази особена сфера на живота ми се струва на мене, че тя е именно изкуст-

вото. То дава форма именно на това от останалия живот, което задоволява онова чувство, което лежи сред такива граници на чувствуването. Но човек ще може вероятно да приближи до себе си изживяното с изкуството тогава, когато се постарее да вникне с погледа дълбоко в процесите на душата, които стават, било при художественото творчество, било при художествената наслада. Защото достатъчно е човек да е живял действително само малко с изкуството, достатъчно е само да се е постарал да се справи с него по-интимно, и той ще открие, че именно душевните процеси, които трябва да бъдат сега описани при художника и при художествено наслаждаващия се отнасят някакси обратно, но всъщност те са същите. Художникът изживява това, което иска да опише, предварително, така че той изживява първо определен душевен процес, който след това е заменен чрез един друг; *художествено наслаждаващият се изживява втория душевен процес, за който говоря, изживява го първо и след това изживява първия, от който е изходил художникът.* Сега аз мисля, че хората се приближават трудно до изкуството, че те се приближават така трудно психологически до него, защото не се осмеляват да слязат толкова дълбоко в човешката душа, колкото е необходимо, за да уловят онова, което всъщност предизвиква художествената нужда. Може би въобще едвам нашето време е годно, да говорим малко по-ясно върху тази художествена нужда. Защото както и да се мисли върху някои художествени насоки на най-близкото минало и на настоящето, каквото и да се мисли върху импресионизма, върху експресионизма, и т.н., говоренето върху които понякога произхожда от една твърде нехудожествена нужда, едно нещо не може да се отрече: *че чрез възникването на тези насоки художественото чувствуване, художественият живот са изнесени сега повече на повърхността на съзнанието от определени дълбочини на душата, които се намират далече, много далече в подсъзнанието и които по-рано не са били изнесени нагоре от това подсъзнание.* Днес хората проявяват напълно по необходимост повече интерес за художествените и наслаждаващите се на изкуството човешки душевни процеси чрез всичко това, което се е говорило върху такива неща като импресионизма и експресионизма, отколкото е бил случаят в миналите времена, когато естетическите понятия на учените господа са стояли много далече от това, което е живяло всъщност в изкуството. В последно време при разглеждането на изкуството са били намерени понятия, представи, които в известно отношение стоят близо до това, което настоящото изкуство твори, поне в сравнение с минали времена. Животът на душата е всъщност безкрайно много по-дълбок, отколкото обикновено се предполага. И фактът, че човекът има множество изживявания в дълбочините на душата в подсъзнанието и в безсъзнанието, за

които малко се говори в обикновения живот, това много малко хора предчувствуват. Но човек трябва да слезе малко по-дълбоко в този душевен живот, за да го открие именно там, където трябва да се търси настроението между посочените преди малко граници. Нашият душевен живот се колебае така да се каже между най-различните състояния, които повече или по-малко - нищо от това, което днес казвам, не е мислено педантично - които повече или по-малко представляват два вида: *веднъж в дълбочините на човешката душа има нещо, което иска да се издигне нагоре по един свободен начин, което понякога измъчва душата съвсем несъзнателно, но все пак я измъчва и което, когато тази душа е особено организирана за споменатото настроение, иска непрестанно да се разтовари също при едно здраво устройство на човека - иска да се разтовари като видение.* Когато поводът за споменатото душевно настроение е налице, нашият душевен живот се стреми всъщност, много повече отколкото се вярва, стреми си постоянно към това, да се превърне в смисъла на видението. Здравият душевен живот се състои именно в това, че тази *"воля на видението"* остава да съществува само като стремеж, че видението не излиза наяве.

Този стремеж към видение, който всъщност съществува в душата на всички хора, може да бъде задоволен, когато държим срещу душата това, което иска да се роди, но не трябва да се роди в една здрава душа - именно болестното видение -, когато го поставим срещу душата в едно външно впечатление, в една външна форма, в едно външно скулптурно произведение или нещо подобно. И тогава външното скулптурно произведение, външната форма може да бъде онова, което се явява, за да оставим по един здравословен начин в основата на душата това, което всъщност иска да бъде видение. Ние предлагаме така да се каже на душата от вън съдържанието на видението. И ние и предлагаме само тогава нещо действително художествено, когато сме в състояние да отгатнем от оправдани визионерни стремежи, каква форма, какво образно впечатление трябва да предложим на душата, за да бъде изравнен нейният стремеж към визионерното. Аз вярвам, че много разглеждания на по-новото време, които се впускат в тази насока, която се нарича експресионизъм, са близо до тази истина, и че обясненията върху него са на път да намерят това, което аз току що казах; *само че хората не отиват достатъчно далече, не виждат достатъчно дълбоко в душата и не се запознават с този неудържим стремеж към визионерното, който се намира всъщност във всяка човешка душа.* Обаче това е само едното. И когато пребродим художественото творчество и художественото наслаждение, ние можем добре да видим, че един род произведения на изкуството има един произход, който отговаря на тази нужда на човешката душа.

Но съществува също един друг произход на художественото. Произходът, за който сега току що говорих, се крие в определено устройство на човешката душа, в нейния стремеж да има видения като свободно издигаща се нагоре представа. Другият произход се крие в това, че в самата природа са омагьосани тайни, които могат да бъдат намерени само тогава, когато човек се задоволи не да предполага научно - това не е нужно в случая -, а да чувствава, кои са всъщност по-дълбоките тайни на разпространяващата се около нас природа.

Тези по-дълбоки тайни на простиращата се около нас природа се представят може би пред съвременното съзнание на човечеството даже твърде парадоксални, когато човек ги изкаже, но все пак има нещо, което именно от нашето време нататък прави този вид тайни, за които говоря, все по-популярни и по-популярни. В природата има нещо, което не е само растящ, развиващ се и разцъфтяващ се живот, на което естествено се радваме при една здрава душа, а освен това в природата съществува нещо, което в обикновения смисъл наричаме смърт на живота, разрушение. В природата съществува нещо, което непрестанно разрушава и побеждава един живот чрез друг. Който може да чувствава това, ще може да чувствава, когато пристъпва към човешката форма, към естествената човешка форма - нека изберем имен но този отличен пример -, че тази човешка форма съдържа в нейните отделни части нещо пълно с тайнственост: *че във всеки момент тази форма, която се осъществява във външния живот, бива умъртвена чрез един по-висш живот.* Тази е тайната на всеки живот: *непрестанно и навсякъде един по-нисш живот бива умъртвен чрез един по-висш.* Тази човешка форма, която е проникната от човешката душа, от човешкия живот, е постоянно убивана чрез човешката душа, чрез човешкия живот, бива постоянно победена. А именно така, че можем да кажем: *човешката форма като такава носи в себе си нещо, което би било съвсем различно, ако би била изоставена напълно на самата себе си, ако би могла да следва нейния собствен живот.* Обаче тя не може да следва този неин собствен живот, защото в нея има един друг живот, който убива този живот.

Скулпторът пристъпва към човешката форма, открива, макар и несъзнателно, тази тайна чрез усещането, чрез чувството. Той разбира, че тази човешка форма иска нещо, което не се изразява при човека, което бива победено от един по-висш живот, чрез душевния живот, бива убито чрез душевния живот; *той създава един вид магически от човешката форма това, което липсва на действителния човек, което природата скрива.* Гьоте е чувствувал нещо подобно, когато говореше за "явните тайни". Можем да отидем още по-нататък. Можем да кажем: *навсякъде в широката природа съществува на основата тази тайна.* Всъщност

никакъв цвят, никаква линия във от природата не се явява така, без нещо по-низше да бъде победено от нещо по-висше. Може да се случи също обратното, понякога по-висшето може да бъде победено от по-низшето. Обаче във всичко може да се открие, може да бъде намерено отново това, което всъщност бива победено, и става това художествено творящо.

И когато човек дойде до такова победено нещо, което е размагьосано, особено от магията, и знае да го изживее по правилен начин, тогава то се превръща в художествено чувствуване.

Искам да изкажа още по-точно именно върху това последното. При някои Гьотеви работи имаме нещо, което още не е било никак изтъкнато, имаме всъщност пълни със значение човешки истини. Гьотевото учение за метаморфозите, което изхожда от това, че например при растението цветните листа са преобразени обикновени листа, което след това бе разпространено върху всички природни форми, Гьотевото учение за метаморфозите, когато някога онова, което се крие в него, бъде извлечено от едно още по-обширно познание на природата отколкото е било възможно по времето на Гьоте съобразно с развитието на новата епоха, това Гьотево учение за метаморфозите има в себе си заложи да се прояви и да стане нещо много по-обширно, когато някога природата бъде разбулена чрез един широк възглед. Бих могъл да кажа: *при Гьоте това учение за метаморфозите е още твърде умствено ограничено*. То може да бъде разширено.

Ако се придържаме отново към човешката форма, като един пример можем да кажем следното: *онзи, който разглежда един човешки скелет, вижда още при едно съвсем повърхностно наблюдение, че този човешки скелет се състои всъщност от явно две части, от два члена - бихме могли да отидем по-далече, но днес това би ни довело твърде далече: от главата, която е така да се каже само сложена върху останалия скелет на тялото, и от останалия скелет на тялото*. Който има сега едно чувство за превръщането на формите, който може да види, как формите преминават така едни в други, както мисли Гьоте, че обикновеният зелен лист преминава в обагрения лист на цвета, ще може да забележи, ако разшири по-нататък този начин на разглеждане нещата, че човешката глава е едно цяло и останалият организъм е също едно цяло, и че едното е метаморфоза на другото. Целият останал човек е по един пълен с тайнственост начин такъв, че може да кажем: *когато го гледаме по съответен начин, той може да бъде превърнат в една човешка глава*. И човешката глава е нещо, което, бих могъл да кажа, съдържа целия човешки организъм, само че заоблен, развит по-нататък. Обаче забележителното е: *когато човек има способността да вижда правилно нещата, когато има способността да вижда добре именно това нещо и е действително*

в състояние да превърне в своята вътрешност човешкия организъм така, че той да стане в неговата цялост една глава, и може да превърне човешката глава така, че тя да се яви като самия човек, тогава обаче в двата случая излиза нещо свършено друго. В единия случай, когато превърнем главата в цялостния организъм, получаваме нещо, като пристегнат, като че навсякъде склерозиран. Когато оставим останалия организъм да ни действа така, че той се превръща за нас в глава, получаваме нещо, което изглежда много малко подобно на обикновения човек, което напомня за човека само във формите на неговата глава. Получава се нещо, което няма вкостенени окре делени растежни наставки, раменни лопатки, а което иска да се превърне в крила, което даже иска да израсне над раменете и от крилата иска да се развие над главата, което тогава се явява като една наставка на главата, така щото това, което при обикновената човешка форма имаме ухо, се разширява и се свързва с крилата. Накратко казано, получава се нещо, което е един вид духовна форма. То е онова, което - ако чрез едно разширено виждане го развием до това, до което Гьоте е стигнал предчувстващо - хвърля напълно светлина в тайните на човешката природа. Така щото при този пример можем да видим: *природата е такава, че всъщност във всяка част тя се стреми, не само абстрактно, а в нагледна конкретност, да стане нещо свършено друго, нещо свършено различно от това, което ни показва сетивно.* Когато чувствуваме с проникновение, ние никъде нямаме чувството, че някоя форма, че въобще каквато и да е в природата освен това, което то е сетивно, не би имала още и възможността да бъде нещо свършено друго. Особено при един такъв пример това се изразява така значително, че в природата постоянно един живот бива победен, бива убит от един друг живот.

Ние не можем да видим онова, което чувствуваме като един двоен човек, като едно раздвоение в човешкия растеж, само поради това, че нещо по-висше, нещо свръхсетивно съединява една с друга тези две страни на човешкото същество, довежда ги в равновесие една с друга така, че пред нас застава обикновената човешка форма. Тази е причината, че природата ни изглежда така чаровна, така пълна с тайнственост - сега не по един външен, пространствен, а по вътрешен интензивен начин - защото във всяка нейна част тя иска да бъде все повече, безкрайно много повече от това, което може да ни предложи, защото онова, което я изгражда, което я организира, я съединява и съставя така, че един по-висш живот поглъща един по-нисш живот и я оставя да се развие само до определена степен. Който само веднъж насочва своето чувство в това направление, което посочих тук, той ще открие навсякъде, че тази явна тайна, че този преминаващ през цялата природа чар е онова, което, както стремежът от

вътре е насочен към визионерното, така то действа от вън и подбужда човека да се издигне над природата, да започне някъде да взема от цялото нещо особено и от там да направи да лъчезари онова, което природата иска да осъществи в една нейна част, което може да се превърне в нещо цяло, което обаче в природата не е нещо цяло.

Може би тук мога да спомена следното: *при изграждането на Антропософското Общество в Дорнах при Базел бе направен опит да осъществим пластично това, което аз току що посочих*. Направен бе опит да създадем една група изваяни от дърво, която представлява типичния човек така, че това, което иначе е само заложба, но е подтиснато чрез по-висшия живот, е представено така, че цялата форма се превръща първо в жест и след това жестът отново е доведен до покой. Тогава тук бе преследвано пластично /скулптурно/ това, което в обикновената човешка форма е държано подтиснато - не самият жест, който се прави от душата, а онзи, който бива убит само в душата, който е държан подтиснат от живота на душата - да бъде събуден този жест и след това да бъде отново доведен в покой. Следователно в този типичен човек на споменатата група бе преследвано да бъде поставена първо като жест в движение спокойната повърхност на човешкия организъм и след това да бъде отново доведена до покой. Чрез това ние стигнахме съвсем естествено до чувството да направим да изпъкне по-силно онова, което е заложено във всеки човек, но самопонятно е задържано чрез по-висшия живот, а именно асиметрията, която съществува у всеки човек - при никой човек дясната страна не е както лявата. Но тук ние направихме да изпъкне по-силно тази асиметрия, освободихме така да се каже онова, което е задържано в един по-висш живот, но след това трябваше с хумор да го свържем отново на една по-висока степен и се наложи да примирим отново това, което изглежда натуралистично отвън. Налага се да примирим художествено това престъпление против натурализма, състоящо се в преувеличението на асиметрията, също да вложим иначе и някои други черти в жеста и след това да доведем отново този жест до покой. Това вътрешно престъпление ние трябваше да покажем побеждаването, което се ражда тогава, когато човешката глава преминава чрез метаморфозата в една тъмна, подтискаща форма, която сега обаче бива отново победена чрез Представителя на човечеството: *тази тъмна форма е до неговите нозе, тя е така, че може да бъде почувствувана като един член, като една част на това, което представлява човека*. Другата фигура, която да създадем в допълнение, представлява онова, което чувството изисква, когато освен главата останалата човешка форма става така мощна, каквато тя е иначе в живота, но е задържана от по-висшия живот, когато израства прекалено онова, което иначе е останало атрофирано: *като на-*

*пример се наставя в раменните лопатки, което в човека се крие вече несъзнателно в неговата форма и е определен луциферически елемент в него, един елемент, който иска да излезе от човешкото същество. Когато всичко това, което е заложено в човешката форма като израстващо от инстинктите, от желанията, се превръща във форма, докато иначе то е задържано чрез един по-висш живот - чрез умствения живот, чрез разумния живот - който разумен живот се развива иначе в човешката глава, осъществява се в човешката глава, ние имаме възможността да обезмагьосаме природата, да изтръгнем от природата нейната явна тайна, като отново поставяме в отделните части това, което природата убива в тези отделни части, за да направи от тях едно цяло, така че наблюдателят чувствава необходимостта да извърши в своята душа онова, което иначе природата е извършила преди него. /Групата изваяна от дърво, за която става дума по-горе, е висока девет метра и представлява Христос - наречен още Представител на човечеството - между Луцифер и Ариман. Бележка на преводача./ Природата е направила всичко това. Тя действително е съгласувала човека така, че от различните отделни членове той е съставен хармонично. Когато отново освобождаваме това, което е омагьосано в природата, ние разтваряме природата, ние разтваряме природата в нейните свръхсетивни сили. Ние не изпадаме в положението да търсим по един саменно-алегоричен или умствено-нехудожествен начин нещо като идея, като измислено, нещо като чисто свръхсетивно-духовно зад нещата на природата, а стигаме до там просто да питаем природата: *как би израснала ти в твоите отделни части, ако твоят растеж не би бил прекъснат от един по-висш живот?* Ние стигаме до там, да освободим нещо свръхсетивно, да го освободим от сетивното, докато иначе то е омагьосано в сетивното. Ние стигаме до там да бъдем свръхнатуралистични-натуралистични.*

Аз вярвам, че във всички различни тенденции и стремежи, които хората са започнали, но при които са останали в самото начало и които се именуват "импресионизъм", може да бъде почувствуван копнежът на нашето време да бъдат намерени действително горепосочените тайни на природата, гореспоменатото сетивно-свръхсетивно на природата, и да му се даде форма. Защото ние имаме чувството, че онова, което става в художественото съответно в художественото творчество и в художественото наслада, трябва днес да бъде издигнато от подсъзнанието в съзнанието повече отколкото е било издигнато в по-предни епохи на изкуството. Това, което става тук, а именно, че едно подтиснато видение бива задоволено, или че пред природата бива поставено нещо, което продължава да сътворява нейния процес: *към това винаги са се стремили хората на изкуството. Защото тези са всъщност двата извора на изкуството.*

Но да се върнем във времената на *Рафаел*. Самопонятно е, че времената на Рафаел са се стремили съвършено различно към тези неща, отколкото в нашето време към нещо подобно са се стремили *Сезан*, *Ходлер*. Обаче винаги към това са се стремили повече или по-малко художниците, стремили са се към това, което в изкуството е отбелязано с тези две течения. Само че в по-стари времена то е било чувствувано като нещо истински елементарно първоначално, когато художникът не е знаел, че в неговата душа нещо духовно несъзнателно пристъпва към природата и обезмагьосва това, което е омагьосано в нея, когато той го търси в сетивно-свърхсетивното. Ето защо, когато стоим пред една картина на Рафаел, ние винаги имаме чувството, когато въобще искаме да си изтълкуваме това, което иначе остава тъмно долу в подсъзнанието, което не е нужно да изкажем: *че уреждаме нещо с произведението на изкуството и с това косвено също и с Рафаел*. Но онова, което уреждаме тук, ние можем да имаме чувството - както казах, не е нужно да изкажем това, също не и за нашата душа -, можем да имаме чувството, че сме били заедно с Рафаел и един минал живот и сме научили от него много неща, които са проникнали дълбоко в душата. И това, което сме уредили с душата на Рафаел в минали столетия, то се е превърнало в нещо подсъзнателно; *след това, когато стоим пред творбите на Рафаел, то отново оживява*. Ние вярваме, че стоим срещу нещо, което отдавна е станало между нашата собствена душа и душата на Рафаел.

Ние нямаме това чувство по отношение на по-новия художник. По-новият художник ни води в духовното така да се каже в своята стая и онова, което става между него и нас, е близо до човешкото съзнание: *то става между него и нас в непосредственото настояще*. Понеже сега е възникнал този копнеж, тази нужда на времето, затова положението е такова, че също и процесът на възлизащата представа, която всъщност е едно подтиснато видение, иска да бъде задоволен в изкуството. И, макар и днес нещо още елементарно, пред нас застава от другата страна действително освобождението, и след това отново става едно свързване, едно съчетание, едно копиране на природата, тогава това чувство се разширява и ние откриваме, че всъщност е напълно валидно това, което аз сега току що казах. Не за всички цветове, - цветовете говорят по-най-различен начин. Докато светлите цветове, червените, жълтите, фактически ни атакуват, казват ни много нещо, сините цветове са такива, които предават на образа преминаването към формата. Чрез синьото ние вече навлизаме във формата, а именно в създаващата формите душа. Художниците бяха на път да открият, да направят такива открития, но често пъти са останали да стоя на половината път. Някои картини на *Синьак* ни се явяват така малко задоволяващи затова, въпреки че в други отношения те

могат да бъдат задоволяващи, защото в тях винаги синьото е третирано по същия начин, както, да речем, жълтото или червеното, без да съществува някакво съзнание, че синият цветен ефект, поставен до жълтия, има свършено друга валентност отколкото червеното до жълтото. Това изглежда да бъде нещо тривиално за всеки, който може да чувства цветовете. Обаче в по-дълбокия смисъл художниците са на път да открият такива тайни. Синьото, виолетовото са цветове, които привеждат напълно образа от пълната изразителност във вътрешно перспективното. И напълно мислимо е, щото просто чрез използването на синьото до другите цветове в една картина, се извежда навън една чудно интензивна перспектива, без да се рисува по някакъв начин. По този начин се стига понататък. Стига се до там да се познае, че рисуването действително може да бъде това, което бихме могли да наречем произведение на цвета. Когато някой успява да приведе предаването на цветовете в движение, че първо той има рисунката все тайнствено във воденето на цвета, той ще забележи, че може да постигне това особено при синия цвят, а може да го постигне по-малко при жълтото и червеното, защото не отговаря на тези цветове те да бъдат използвани така, че да се получи вътрешно движение, да се придвижим от една точка до друга. Ако искаме да имаме една форма, която се движи вътрешно ту малка, ту голяма, следователно подвижна е в себе си, тогава, без да изхождаме от принципа на разума или от някоя учена естетика, която никога не е оправдана, а именно тогава, когато изхождаме от елементарното чувство, се намираме безусловно принудени да използваме сини нюансирания, за да приведем тази форма в движение. Ние ще забележим, че само тогава една линия, едвам тогава рисунката, фигурното може да се роди, когато продължим това, което е започнало така, че сме направили синьо оцветеното да премине в движение. Защото всеки път, когато преминаваме от живописното, от колоритното във фигурното, във формата, ние ще пренесем това, което е сетивно, в основния тон на свръхсетивното. При преминаването от светли цветове, през синьото и от там по някакъв начин вътрешно към рисуването, ние ще имаме в светлите тонове преминаването към нещо сетивно-свръхсетивно, което, бих могъл да кажа, съдържа свръхсетивното в един по-малък тон, защото цветът винаги иска да каже нещо, защото цветът винаги има душа, която е свръхсетивна. И ние ще открием, че колкото повече влизаме в рисуването, толкова повече навлизаме в абстрактно-свръхсетивното, което обаче, поради това, че се явява в сетивното, трябва само да се устрои, да се оформи сетивно.

Днес аз мога само да загатна тези неща. Обаче ясно е, че по този начин трябва да се разбере, как в една отделна област цветът, рисунката може да бъде използвана от художественото творчество, че в използването

се намира онова, за което си позволих да кажа; *природата го държи омагьосано и ние обезмагьосваме това, което е скрито в сетивното свръхсетивно, което е било убито от един по-висш живот.*

Когато разгледаме скулптурата, ние ще открием: *в скулптурата, в пластиката за повърхностите както и за линиите съществуват винаги две тълкувания.* Аз искам да говоря обаче само за едно тълкуване. Първо едно здраво чувстване не понася, щото пластичната повърхнина да остане онази, която тя е в естествената човешка форма, защото там тя е убита чрез човешката душа, чрез човешкия живот, чрез нещо по-висше. Ние трябва да търсим собствения живот на повърхнината, когато първо сме изкарали духовно живота или душата, която се намира в човешката форма, трябва да търсим душата на самата форма. И ние забелязваме, как намираме тази душа, когато не оставяме повърхнината огъната веднъж, а огъваме още веднъж еднократната гънка, така че имаме една двойна гънка, така че имаме една двойна гънка, едно двойно огъване. Ние забелязваме, как по този начин накарваме формата да говори и забелязваме също, че дълбоко в нашето подсъзнание по отношение на това, което сега обясних повече като едно анализиращо чувство, съществува едно синтетично чувство. Сетивната природа се разпада в нещо чисто сетивно-свръхсетивно, което е само победено в по-висши степени на живота. Вътре в границите на споменатите душевни граници ние имаме един елементарен стремеж да обезмагьосаме по този начин природата, за да видим, как в нея сетивно-свръхсетивното се намира така, както кристалите в една друза /грозд от кристали/, и как чрез това, че те се намират в една друза, техните повърхнини се пресичат. Обаче човекът има също отново в себе си онази способност, която бих могъл да нарека синтеза, едно синтетично чувство, той има тази способност често пъти много силно изразена именно тогава, когато това разцепване, това анализиране, това разтваряне на природата в нещо сетивно-свръхсетивно съществува интензивно в неговото подсъзнание.

Особеното е, че онзи, който може да наблюдава правилно човека, може да направи откритието, че едно сетиво винаги е използвано от нас по много едностранчив начин. Когато виждаме с очите цветовете, форми, светлинни ефекти, ние развиваме окоето по един едностранчив начин. В окоето винаги има нещо като едно тайнствено сетиво на осезанието; *винаги когато гледа, окоето също чувства.* Обаче в обикновения живот това е подтиснато. Но чрез това, че окоето се развива едностранно, ние имаме, ако можем да чувствуваме нещо подобно, имаме постоянно стремежа да изживеем онова, което се проявява в окоето като чувстваващо сетиво, като самочувствие, като сетиво на движението, което се развива, когато вървим през пространството и чувствуваме, как се движат наши-

те крайници и което е подтиснато. Онова, което се проявява в окото от другите сетива и което е подтиснато в него, него чувствуваме ние възбудено, въпреки че остава спокойно, в другия човек, когато гледаме. И това, което е възбудено по този начин във виждането, което обаче е подтиснато чрез едностранчивостта на окото, това преобразява скулпторът, дава му друга форма.

Скулпторът създава всъщност форми, които окото вече вижда, но които то вижда толкова слабо, че това слабо виждане остава напълно в подсъзнанието. Това е едно непосредствено привеждане на осезанието в зрението, на което служи скулпторът. Ето защо скулпторът трябва, или да се старее да превърне спокойната форма, която иначе е само предмет на едностранчивото око, в жест, който винаги ни възбужда да бъде подражаван отново в един жест и този жест, който сега сме освободили от магията, да бъде отново доведен до спокойствие. Защото всъщност това, което бива възбудено в тази посока и отново бива доведено в спокойствие в другата посока, което действа в нас като душевен процес, когато творим художествено или се наслаждаваме художествено, е от едната страна винаги така, както в обикновения живот човекът вдишва и издишва. Този процес, извлечен от човешката душа, прави понякога едно гротескно впечатление, въпреки че от друга страна предизвиква чувството за интензивните безкрайности, които са омагьосани в природата. Развитието на изкуството - и това показват именно определени наченки, които имаме от десетилетия насам и особено в настоящето - се движи напълно в посоката, да стигне зад такива тайни и да даде форма на тези неща повече или по-малко несъзнателно. Не е нужно да говорим много върху тези неща, те ще бъдат все повече и повече оформени от изкуството.

Някога например ще почувствуваме следното - даже при определени хора на изкуството можем да кажем, че те са почувствували нещо подобно повече или по-малко съзнателно или несъзнателно; *ние разбираме например наскоро починалия Густав Климт особено добре, когато допускаме подобни предпоставки в неговото чувство, в неговия разум.* Някога ще почувствуваме следното: *да предположим, че в нас се ражда стремежът да нарисуваме една хубава жена.* Обаче онзи, който има едно тънко чувство, може да почувствува, че в момента, когато е направил нещо от една хубава жена, в същия момент той е пренесъл тази хубава жена вътрешно, духовно-свърхсетивно, от живота към смъртта. В същия момент, в който се решим да нарисуваме една хубава жена, ние сме я убили духовно, отнели сме и нещо - иначе бихме могли да застанем срещу жената и живота, не бихме оформили това, което в образа може да бъде оформено художествено -, ние трябва първо да сме убили

художествено жената и след това трябва да бъдем в състояние да проявим толкова много хумор, за да я оживим отново вътрешно. Това натуралистът не може да направи фактически. Натуралистичното изкуство боледува от това, че му липсва хуморът. Ето защо то ни доставя много мъртви трупове, доставя ни това, което в природата убива всеки повисш живот, обаче липсва му хуморът, за да оживи отново това, което в първия процес трябва да убие. Даже една прелестна жена - по отношение на нея ни се струва, като че не само сме я убили тайнствено, а като че първо сме я малтретирали и след това сме я убили. Това е винаги един процес, който се движи в едната посока, този процес на убиването, който е свързан с това, че трябва да копираме това, което в един повисш живот побеждава нещо, което в природата иска да встъпи в съществуването. Винаги имаме едно убиване и едно новооживяване чрез хумора, което трябва да стане в душата както на художествено творещия така и на художествено наслаждаващия се. Ето защо онзи, който иска да нарисова едно пъргаво селско момче на планинското пасище, няма нужда да предаде това, което вижда, а преди всичко трябва да бъде наясно, че в това, което е схванал като художествен замисъл, той убива пъргавото селско момче на планинското пасище, или поне го е вцепенил, и че трябва отново да оживи тази вцепенена форма, трябва да и предаде един израз, един жест, който сега отново съединява с останалата природна връзка това, което е убито в отделните части, и чрез това да даде един нов живот. Такива неща се е опитал да постигне *Ходлер*. Днес те отговарят напълно на копнежите на хората на изкуството.

Можем да кажем, че двата извора на изкуството отговарят на най-дълбоките нужди, на несъзнателните нужди на човешката душа. Да бъде създадено едно задоволяване на това, което всъщност иска да се превърне във видение, това винаги ще се превръща повече или по-малко в експресионистичната форма на изкуството, макар и да не трябва да отдаваме голямо значение на тази характерна дума. И онова, което трябва да бъде създадено, за да съедини отново това, което сме разтворили в неговите сетивно-свърхсетивни съставни части в някоя форма, или от което сме убили непосредствения сетивен живот, за да му вдъхнем самите ние свърхсетивен живот, ще доведе до импресионистичната форма на изкуството. Тези две нужди на човешката душа са били винаги изворите на изкуството, само че в общото развитие на човечеството в непосредственото минало едното е преследвано експресионистично, другото импресионистично. Вероятно отивайки бързо към бъдещето то ще се оформи в особено голям размер. В бъдещето хората ще чувствуват художествено тогава, когато разширят все повече и повече неумственото съзнание, а чувството, когато развият интензивно именно това последното в тези

две направления. Тези две направления - това трябва да подчертаваме постоянно отново по отношение на определени погрешни разбирания - тези две направления не отговарят никак на нещо болестно. Болестното ще връхлети човечеството именно тогава, когато влечението към визионерното, което в определени граници представлява един здравен природен процес, когато това влечение към визионерното не бъде задоволено чрез експресионистичното изкуство, или когато това, което все пак нашето подсъзнание върши постоянно, а именно разполагането на природата в нейните сетивно-свръхсетивни части, не бъде постоянно и постоянно проникнато с един по-висш живот чрез един истински художествен хумор, за да стигнем в състояние да копираме в произведенията на изкуството това, което природата върши творчески.

Аз вярвам напълно, че художественият процес е в много отношения нещо намиращо се дълбоко, дълбоко в подсъзнанието, но все пак може да бъде от голямо значение за живота да имаме при определени обстоятелства такива силни, такива интензивни представи за художествения процес, че тези силни, интензивни представи да произвеждат в душата нещо, което слаби представи никога не произвеждат, а именно да се превърнат в чувство. Когато тези два източника на изкуството се проявят чувствено в човешката душа, тогава ще се види без съмнение, колко здраво е чувствувал Гьоте, когато за определен момент на живота - такива неща са винаги разбира се едностранчиви - той чувствувал истински художественото в музиката, като е казал: *музиката представлява затова най-висшето в изкуството - както казах, това е едностранчиво, защото всяко изкуство може да стигне до тази висота, но когато характеризираме, ние винаги характеризираме едностранчиво - музиката представлява най-висшето затова, защото тя никак не е в състояние да подражава нещо от природата, а е съдържание и форма в нейния собствен елемент*. Но така всяко изкуство става съдържание и форма в неговия първичен елемент, когато изтръгва по посочения начин от природата нейните тайни, не чрез измисляне, не чрез измъдруване, а чрез откриване на сетивно-свръхсетивното в нея. Аз вярвам, че без съмнение в самата душа има често пъти един много тайнствен процес, когато насочим дълбоко вниманието върху сетивно-свръхсетивното в природата. Самият Гьоте е употребил този израз "*сетивно-свръхсетивно*". И въпреки че той нарича това сетивно-свръхсетивно една явна тайна, то може да бъде намерено само тогава, когато подсъзнателните душевни сили могат да се потопят напълно в природата.

Визионерното се ражда в душата някакси чрез това, че свръхсетивното изживяното иска да се разтвори: *то се надига нагоре от душата*. Отново, което може да бъде изживяно външно като духовно, външно като

свръхсетивно, него изживява онзи, който въобще може да изживява духовно, изживява го не чрез видение, което в Духовната Наука е тогава пречистено и превърнато в имагинация, него изживява онзи, който може да изживява духовно, чрез интуицията. Чрез видението човек изкарва вътрешността до определена степен навън, така че вътрешното става нещо външно в самите нас; *в интуицията човек излиза вън от самия себе си: той слиза вътре в света.* Обаче това слизание остава нещо недействително, ако човек не е в състояние да обезмагьоса това, което природата държи омагьосано, което тя винаги иска да победи чрез един по-висш живот. Когато човек застава след това в тази обезмагьосана природа, той живее тогава в интуиции. Тези интуиции, доколкото те се проявяват в изкуството, са свързани без съмнение с интимни изживявания, които душата може да има, когато излизайки вън от себе си тя става едно с нещата. Ето защо Гьоте, изхождайки от своето всъщност до висока степен импресионистично изкуство, каза към един свой приятел: *Искам да ви кажа нещо, което може да ви изясни отношението на човека към това, което аз съм създал. Моите неща не могат да станат популярни. Само онези, които са изживели нещо подобно, които са минали през същия случай, само те ще разберат в действителност моите работи.* Гьоте имаше вече това чувствуване на изкуството. То излиза наяве особено художествено изразено в още малко разбраната втора част на неговата трагедия "Фауст". Гьоте притежава вече това чувствуване не на изкуството, да търси сетивно-свръхсетивното чрез това, че частта на природата да бъде позната като това, което иска да стане едно цяло издигайки се над самото себе си, което метаморфоризирайки се става отново нещо друго и след това бивайки съединено с другото в едно произведение на природата бива убито чрез един по-висш живот. Когато проникваме по такъв начин в природата, ние навлизаме в много по-висок смисъл в една истинска действителност, отколкото вярва обикновеното съзнание. Това, в което проникваме, доставя обаче най-голямото доказателство за това, че изкуството няма нужда да копира просто сетивното или да изразява свръхсетивното, чисто духовното, чрез което би се заблудила към две страни, но че изкуството може да даде форма, може да изрази това, *което е сетивно в свръхсетивното, свръхсетивно в сетивното.* Ние сме може би в най-истинския смисъл на думата натуралисти именно чрез това, че познаваме сетивно-свръхсетивното и ставаме натуралисти именно по отношение на сетивно-свръхсетивното тъкмо затова, защото можем да го схванем само тогава, когато сме същевременно супер натуралисти. И, както вярвам, така в душата ще могат да се развият истински художествени изживявания, могат да се развият така, че да възбудят също художественото разбиране, художествената наслада. Но този начин чо-

век ще може да развие по определен начин в самия себе си способността да живее художествено в изкуството. Без съмнение обаче именно едно такова интензивно по-дълбоко разглеждане на сетивно-свръхсетивното и неговото осъществяване чрез изкуството ще направи разбираемо Гьотевите дълбоко чувствувани, излезли от дълбоко разбиране на света думи, от които аз изходих, думите, които искат да изразят по един обхвaten начин нашето отношение като човек към изкуството тогава, когато сме в състояние да схванем дълбоко изкуството в неговото отношение към истинската, също към свръхсетивната действителност.

И понеже човечеството никога не може да съществува без свръхсетивното, понеже самото сетивно би загинало, ако то не би живяло в свръхсетивното, то ще осъществи чрез своите собствени нужди все повече и повече това, което Гьоте е казал:

"Комуто природата започва да разкрива нейната явна тайна, той чувства един неудържим копнеж към нейния най-достоеен тълкувател, изкуството".

Сетивно-свръхсетивното в неговото осъществяване чрез изкуството
СКАЗКА ВТОРА

Мюнхен, 17 февруари 1918 г.

Съществува един много остроумен човек, който е направил едно странно изказване върху всяко човешко философстване, той казва: *Човекът няма повече философия отколкото едно животно и се различава от животното само чрез това, че прави беснеещи опити да стигне до една философия и накрая трябва да признае, че трябва да се примири и да се влее в незнанието.* В тази книга се намират много неща, които иначе заслужават да бъдат прочетени, които всъщност всички допринасят заедно за това, което може да се каже против философията. Този човек е станал поради това професор по философия при един университет. Искам да цитирам едно негово изказване, което се отнася за човешкото разглеждане на природата. Изказването е малко радикално. Този господин казва именно, че природата е тайнствена на всички страни и че човекът, когато той чувства действително на всички страни тайнствеността на природата, не може да стори друго, освен да почувствува в душата си безкрайното нищожество на своето собствено същество. Природата се разпростира неизмеримо в нейната вечност и ние би трябвало всъщност да чувствуваме, че с нашите представи и идеи върху природата стоим пред нея само зяпайки! Аз цитирам, и можем да кажем, че изказването не е така напълно несполучливо, че фактически, когато разглеждаме природата, като хора чувствуваме много добре, колко малко отговаря това, което можем да схванем в нашите мисли, даже когато рабо-

тим с най-остроумната естествена наука, колко малко отговаря то на великите, неизмерими тайни на природата. И ако не бихме могли да чувстваваме, че мисълта - която самата природа не произвежда, а която може да се роди само в човешката душа, че мисълта стои срещу природата, ако не бихме знаели, че тази мисъл отговаря на една човешка нужда, ако не бихме чувствували, че оставяйки мисълта да царува върху природата в това се крие цялото наше човешко определение и развитие на човечеството, от което царуване на мисълта ние се нуждаем както семето се нуждае от растението, то всъщност при едно по-зряло себепознание не бихме знаели, защо размишляваме върху природата. Ние размишляваме върху природата заради самите нас и знаем, че когато стоим с мисълта срещу природата, се намираме всъщност далече от тази природа. Така се чувства човек при разглеждането на природата.

Когато чувстваваме себе си по отношение на духовния живот, по отношение на свръхсетивния живот, трябва да се изкажем различно. Може би този свръхсетивен живот, когато той се представя в нас, е макар и незначителен, детски, но ние чувстваваме една вътрешна необходимост да изкажем това, което духът ни открива в душата. И въпреки че трябва да чувстваваме най-интензивната отговорност по отношение на всичко, което изказваме върху духа, което можем да говорим от свръхсетивното, което може да се яви само в душата, ние чувстваваме, че трябва да следваме това, че трябва да го изкажем от една вътрешна необходимост, също както израстваме като дете, или както се научаваме да говорим. Следователно по отношение на сетивното и на свръхсетивното ние се чувстваваме в едно крайно противоположно положение.

Нещо трето е още това, което можем да наречем: *размишление или изказване върху изкуството*. Когато искаме да се изкажем върху изкуството, ние не чувстваваме нито онова стоене настрана, което винаги чувстваваме, когато храним мисли върху природата, нито чувстваваме онази необходимост, която ни обзема по отношение на вътрешните изяви на свръхсетивното, а, когато се опитаме да се изкажем върху изкуството, имаме напредим чувството, че непрестанно се смущаваме с мисълта е всъщност винаги един смутител на спокойствието. И би трябвало винаги да се въздържаваме от мислене, от говорене върху всичко, което се отнася за изкуството и да се наслаждаваме в мълчание на изкуството. Все пак, когато искаме да говорим поради някаква причина върху изкуството, ние не трябва да правим това от разбирането на един професор по естетика или даже на един критик на изкуството. Нали, ние не трябва да правим това от разбирането и настроението на един критик на изкуството, защото се явява като излишно, когато сме яли няколко яденета, да четем лекции, защо те са се харесали някому. Ние бихме могли да кажем само

това, което сами можем да имаме като изживявания при изкуството, като радости, като назидание и т.н., както чувствуваме нуждата да говорим някога върху това, което сме изживели с един обичан приятел. Ние бихме могли да говорим върху изкуството от една пълнота на сърцето, а не от едно критическо разбиране, и също така не трябва да имаме претенцията да изкажем с това, което имаме да кажем, нещо закономерно или общовалидно, а всъщност само един вид субективно изповядване. Но при всяко говорене върху изкуството струва ми се, че едно дълбоко действащо чувство е това, че всъщност мисълта ни смущава и именно това ми се струва да показва веднага, как стои жизненият въпрос с изкуството.

Понеже като хора ние живеем първо в сетивния свят, можем да зададем въпроса: *в какво отношение стои изкуството към сетивното?* Също така, понеже като хора можем да чувствуваме изчерпващо само върху сетивния свят, когато имаме едно отношение към свръхсетивното, бихме могли също да запитаем: *каково отношение има изкуството към свръхсетивното?* Но, както ми се струва, при едно елементарно чувствуване, което се развива по отношение на художественото творчество, ние скоро трябва да стигнем до убеждението, че изкуството не е в състояние нито да изобрази сетивното такова, каквото то ни заобикаля непосредствено, нито също да изрази мисълта.

Онзи, който има едно чувство за природата, ще трябва всъщност винаги да има по отношение на сетивното чувство, когато иска да го изобрази и да създаде един вид копие от него, че той не може да постигне всъщност природата като такава, че все пак природата е винаги по-красива и по-съвършена от каквото и да е нейно изображение. По отношение на духовното - поетичните съчинения имащи за основа един светоглед и нещо подобно свидетелствуват за това - ние ще имаме чувството, че, когато искаме да го изобразим, създаваме нещо сламенно и излишно. Поетичните съчинения имащи за основа един светоглед имат при всички обстоятелства един педантично-школен характер; *всяко истинско художествено чувствуване ще отхвърли всъщност винаги алегорично-символичното.*

И така именно въпросът за отношението на изкуството към сетивното и свръхсетивното ще ни се яви като един жизнен въпрос на изкуството. Ето защо възниква въпросът: *съществува ли освен сетивното и свръхсетивното нещо, което да има работа със съществените задачи на художественото творчество и наслаждение?* На този въпрос ще можем да отговорим само тогава, когато вникнем действително в душевния процес на художественото творчество и наслаждение: *как ние не можем да го опишем чрез закономерната естетика, а можем само да го из-*

живеем. Когато стоим срещу света в обикновения, еснафски, нехудожествен живот, ние имаме работа от една страна със сетивното възприятие и от друга страна с това, което се създава в нашата собствена душа чрез сетивното възприятие, с мисълта. Едно такова възприятие, каквото ни предлага природата, например да се изисква от изкуството едно изобразяване на един човек, ми се струва поради гореспоменатите причини нещо почти невъзможно и затова излишно. Това, което непосредствено възприятието на природата предлага, да искаме да го изобразим чрез изкуството, представлява всъщност винаги определени заблуждения в изкуството. От друга страна обаче то се явява така - може би това е нещо странно, но ние все пак го изживяваме, аз вече го посочих относно говоренето върху изкуството: *в действителния художествен процес на творчеството и наслаждението имаме стремежа да изключим колкото е възможно повече мисълта, да не оставим по никакъв начин това да стигне до мисълта.* Това ми се струва да се дължи на факта, че в човешката душа постоянно се образуват процеси, които могат да виреят или до техния край или да се прекъснат на някое място. Ние можем да проследим тези процеси, когато чрез духовното наблюдение действително слизаме в дълбините на душевния живот, които за обикновеното съзнание остават в областта на подсъзнанието или на безсъзнанието. Който наблюдава душевния живот на човека, ще открие - първо независимо от наблюдението на външния свят - че този душевен живот доколкото той се развива свободно в размишлението, във вътрешното чувствуване, има постоянно една тенденция, която не можем да назовем другояче освен така: *това, което се вълнува и кипи там в душевния живот като усещане, като чувства, като сдържани волеви импулси и други подобни, то иска да излезе горе и иска - всъщност също и в здравия душевен живот - да се оформи в това, което можем да наречем един вид видение.* Всъщност в дълбините на нашата душа ние се стремим винаги към това, да оформим във видение вълнуващия и кипящ душевен живот. Обаче в здравия душевен живот видението никога не трябва да излезе наяве, то трябва да бъде заменено, заместено, трябва да бъде задържано в неговото раждане, иначе се явява един болестен душевен живот. Обаче във всяка душа се проявяват стремежи да се образуват видения и всъщност ние вървим през живота, като постоянно в подсъзнанието задържаме видения, като ги оставяме да избледнеят до мисъл. Тогава ни помага зрението, външният образ. Когато с нашия кипящ душевен живот стоим непосредствено срещу външния свят действува върху нас с неговите впечатления, тогава този външен свят действува върху нас с неговите впечатления, тогава този външен свят затыпява това, което иска да стане видение, и прави видението да избледнее до здравата мисъл. Казвам: *ние*

вървим всъщност през света, като постоянно се стремим към видения, само че не довеждаме винаги съответните възприятия по един подходящ начин до съзнанието. Обаче който се постарее да добие яснота върху това, което звучи там между редовете на живота по един лек начин, което човек изпитва всеки ден, който може да наблюдава това, той ще види вече, че действително там изплуват всевъзможни неща. Трябва да кажа: когато например вляза случайно в трапезарията на един човек, и намирам там едно общество, което яде, и чиниите биха имали червен цвят, аз неволно ще повярвам чрез едно елементарно чувство: там около масата седи едно общество, от гастрономи, което иска наслаждавайки се да се потопи напълно в яденетата и тяхното редуване. Ако напротив бих видял, че там на масата се намират сини чинии, ще повярвам, че седящите там не са никакви гастрономи, а те ядат, защото са гладни. Естествено човек би могъл да почувствува същото нещо също малко различно; това не е важното. Важното е, че човек винаги е изкушен да изпита едно естетическо чувство чрез това, което среща в живота и да доведе това чувство по определен начин до едно избледняващо видение. Естествено напълно е възможно човек да се подаде в тази област на големи илюзии. Това не вреди. Защото ако и да не е никак вярно, че за едно общество, което яде от червени чинии, трябва да се каже, това са гастрономи, естествено погледната работата остава вярна. Също така бихме могли да кажем: когато някой ме приема в една червена стая и ме оставя постоянно сам да говоря, т.е. е крайно скучен човек, аз казвам: този човек ме лъже. Защото в една червена стая аз очаквам да намеря един човек, който има да ми каже нещо и аз чувствавам една лъжа на живота, когато той ме оставя аз самият да говоря.

Така, когато минаваме през живота, ние сме постоянно склонни да изкарваме нагоре това, което изживяваме, до едно задържано видение, което след това избледнява под външните впечатления на живота. Художественото наслаждение и творчество винаги отива една крачка по-далече. Художественото наслаждение и творчество не може да остави това, което ври и кипи в душевния живот, да стигне подсъзнателно само до мисълта. Това би било нещо, което би ни проникнало именно с мисли, обаче не би ни довело до нещо художествено. Обаче когато сме в състояние, като художник - или чрез това, че художникът идва срещу нас - когато сме в състояние за нещо, което иска да се надигне от душата, да поставим нещо външно, искам да кажа, едно съчетание на цветове, и когато чувстваваме, че това съчетание на цветове ни дава нещо, от което се нуждаем, за да може съответното възлизащо видение, което обаче не трябва да се превърне до видение, да има едно външно допълнение, тогава имаме решително пред нас нещо художествено. Мога да си пред-

ставя, че някой би се ограничил с някакви художествени средства само в това, да изразява чрез това само душевни настроения, чувства, че слага на платното цветове, които може бе не отговарят на никакъв външен предмет - може би колкото повече не отговарят, толкова по-добре -, които обаче са насрещният образ, копието на това, което в неговия душевен живот иска да стигне до видение. При доста богатите дискусии в поново време върху всякакви форми на изкуството, хората са стигали до там да обърнат повече внимание на такива явления, и когато някой създава нещо, казват, че това няма нищо общо с външното, трябва да се разбира, че то има единствено задачата, която аз току що отбелязах, а именно то е експресионистично изкуство. Днес е още забранено да приемем, че това, което се подготвя като копнеж в човека и се стреми към една цел, отговаря именно на една основна черта на човечеството: *да се стигне до едно онагледяване на това което може да се изяви само духовно в душата*. Ако обаче някой би искал да изрази една мисъл, нещо, което вече е стигнало от стадия на видение до избледнялата мисъл, ако той би искал да изрази това чрез някакви сетивни средства, той би бил човек без художествено чувство. Когато избегнем мисълта и поставим срещу нас непосредствено сетивната форма, ние сме установили отношението между човека и това, което се е родило художествено, при което мисълта е заличена. И можем да кажем: *това е именно същественото, че изкуството не изобразява нито сетивното, нито свръхсетивното, а нещо сетивно-свръхсетивно, нещо, при което в сетивното се намира непосредствено нещо противоположно на едно свръхсетивно изживяване*. Чрез изкуството не може да бъде осъществено нито сетивното, нито свръхсетивното, а само сетивно-свръхсетивното.

От друга страна можем да се запитаем: *ако не е подходящо да копираме в изкуството това, което е еснафския живот стои срещу нас като възприятие в природата, как е възможно тогава да се отнасяме художествено към природата?* Ако природата не би съдържала в себе си нищо друго освен това, което тя ни предлага във външното възприятие и което ни възбужда да си образуваме мисли, тогава не съществува никаква необходимост да се роди и съществува изкуството. Ние можем да говорим за необходимостта от художественото творчество само тогава, когато в природата съществува без съмнение нещо повече от това, което се явява в готовото произведение на природата за представата, за мисълта, която не може да даде мостовите между личността и външната природа. Обаче трябва да кажем: *природата съдържа в себе си онази неизмеримост, съдържа в себе си интензивната безкрайност, до която не можем да стигнем чрез мисълта*. Природата съдържа в себе си също свръхсетивното в сетивното. Ние стигаме до там да разберем, в какво се

състои сетивно-свръхсетивното в самата външна природа, когато разглеждаме природата така, че се стараем да добием това, което се намира в нея във от сетивното впечатление. Искам да взема един пример: *когато стоим срещу един човек, ние можем да насочим вниманието си върху човешката форма, върху това, че чрез човешката форма се изявява инкарнатът, върху това, че чрез външната форма се проявява физиономията, мимиката; можем да проследим, как животът въобще пропива това, което е външна форма.* Без съмнение, ние можем да сторим това. Обаче ако бихме искали да изобразим, да копираме всичко това, което е на един човек ние не бихме могли все пак, както казах, да достигнем природата, защото нещо нехудожествено е, да искаме просто да копираме външни предмети, предметите на природата. Онзи, който пита по отношение на едно произведение на изкуството за неговата прилика с един природен обект, предварително свидетелствува, че - трябва да изкажем тези неща радикално - желае да види не едно произведение на изкуството, а една илюстрация. Но предстои нещо друго. Трябва да кажем: *когато проследим това, което се изразява в една човешка форма, то всъщност онова, което ни се явява като форма, е убито чрез всичко останало, което живее в тази форма - чрез тонирането, което идва от непосредствения живот, чрез душевното съдържание.* И тази е тайната на природата: *тази природа е толкова безкрайна в нейните отделни части, че всяка една отделна част понася да бъде убита чрез нещо по-висше от нея.* Обаче ние можем, когато имаме чувство за това, да събудим към един нов живот убитото от неговата собствена същност; *ние можем да събудим това, което е убито във формата чрез душевното проникване, можем да го оживим така, че самата форма да стане сега едно живо същество, без да крие в себе си живот и душевно съдържание.* Ние можем да дадем на формата това, което например скулпторът трябва да вземе затова, защото работи в материалите; *констатираме, че природата е така интензивно безкрайна, щото във всяка нейна отделна част тя крие безкрайно много повече, отколкото това, което представя.* Когато природата поставя една форма пред нас, тя убива вътрешния живот на формата, животът в нея е омагьосан и ние можем да го обезмагьосваме. Когато нещо в природата застава срещу нас, което е оцветено, тогава напълно сигурно цветът на самия обект е убит чрез нещо друго. Ако взема само цвета, аз съм в състояние да събудя от самия цвят нещо, което съвсем няма нещо общо с това, което е цветът върху обекта. Аз създавам от цвета един живот, който се намира само омагьосан в цвета, когато цветът се явява на повърхността на природния обект. По този начин е възможно да обезмагьосваме омагьосания живот от всичко, което застава срещу нас в природата. По този начин е възможно да ос-

вободим това, което се крие в природата и нейната интензивна безкрайност, да го освободим навсякъде от тази природа и да не създава ме никъде едно подражание на природата, а да обезмагьосваме отново това, което в природата е убито чрез нещо по-висше.

Когато говорим върху тези неща, ние сме изкушени да изкажем парадокси; *обаче аз вярвам, че това не вреди нищо, защото можем да видим при крайните, радикални случаи, как стои всъщност работата при по-малко радикалните случаи.* Както от едната страна мога да си представя, че - ако художественото работи отвътре чрез задържаното видение и аз създавам един насрещен образ от форми, линии и цветове - както мога да си представя, че тези линии и цветове могат да бъдат съчетани така, че те не отразяват нищо друго, освен задържаното видение, така от друга страна мога да кажа: *на мене ми се струва възможно да създам от едно природно същество, да речем от човека, в което самият живот е убит, което е станало един труп, струва ми се възможно да създам чисто художествено нещо живо, чрез това, че извличам от общата вселена нещо, което още може да оживи художествено трупа.* Но възможността съществува като граничен случай, че когато природата е убила вече едно същество, ражда се едно пресъздаване на самия труп чрез това, че нещо бива извлечено, което одушевява тази форма като нещо съвършено различно от това, което самият човек е с неговото душевно същество. Мога да си представя, че една примамливо произведение на изкуството се ражда чрез това, че в един труп изниква един нов живот, който отразява тайните, които съществуват по отношение на човека и които са покрити само чрез това, че до своята смърт човекът има в себе си своето собствено душевно същество. Ние не трябва да се спъваме при един такъв граничен случай. От него можем да си изясним, че художественото творчество може да бъде действено по отношение на външната природа, защото всъщност художественото творчество и наслаждение непрестанно протича по този начин, макар и то да не стига до граничния случай. *Изкуството е едно непрестанно освобождаване на тайнствен живот, който не може да бъде в самата природа, който трябва да бъде извлечен.* Аз стоя тогава пред едно природно произведение в човешката форма, която е убита, обаче се старая да събудя собствения живот на тази форма и от формата да събудя отново целия човек, въпреки че тя е само мъртва форма.

Генезисът /Библейският разказ за сътворението на света и човека/ казва, че човекът се е родил от диханието на Бога, че му е била вдъхната една човешка душа. Това може да ни накара да виждаме във въздуха още нещо и друго освен онова съчетание на кислород и азот. Бихме могли да бъдем съблазнени да виждаме във въздуха нещо от това, което събужда

от него човешката душа, нещо душевно, можем да бъдем съблазнени да вярваме, че всъщност този въздух копнее да бъде вдишван от човека, да стане една душа. Бихме могли да виждаме във въздуха насрещния образ на човешкото душевно естество, следователно повече от нещо само неживо: *един копнеж към човека*. Но положението е такова, че при въздуха много трудно ще стигнем до едно такова чувство, до едно такова усещание, защото въздухът и огънят подбуждат малко за художественото оформление. Никой не ще иска да рисува огъня, нито пък светкавицата, също така никой не ще иска да рисува въздуха. Следователно непосредствено по отношение на въздуха ние не ще стигнем лесно до това усещание; *обаче струва ми се, че едно действително художествено чувство може да стигне до това усещание по отношение на света на светлината и на цветовете*. По отношение на света на светлината и на цветовете ние можем действително да имаме чувството: *всеки цвят или поне отношенията на цветовете имат копнежа да станат или един цял човек или една част от човека*. При човека те се намират или като вътрешен израз на неговото същество, или когато светлината го осветлява и бива отразена. Обаче ние можем да кажем: *когато живеем в самата светлина, ние живеем заедно с копнежа на въздуха, да се оформи например като човешко лице*. Можем да имаме чувството: *червеният, жълтият цвят искат нещо; те искат да се оформят в нещо от човека, имат заложен в самите себе си един език, един говор*. Тогава ние не ще бъдем съблазнени да копираме просто човека по еснафски начин. Освобождаването от модела трябва да стане въобще един идеал на художественото творчество. Който не е победил модела в момента, в който започва да твори, който не гледа на модела като нещо, което го упътва да подслушва тайните на природата, той ще остане зависим от модела и ще създава илюстрации. Напротив онзи, който има художествено чувство, ще бъде съблазнен да оформи човека или някое друго същество или някоя природна форма от цвета. За един такъв човек светът на цветовете може да добие един вътрешен диференциран живот. Той ще открие, че червените, жълтите цветове са такива, че нещо дава израз на себе си, говори чрез самото себе си. Това, което застава срещу човека в червения, в жълтия цвят, ще се изрази сам, става чрез собствена сила идеал на изкуството, да изключи мисълта, то създава този идеал на изкуството. Различно е положението, когато стоим срещу синия, срещу виолетовия цвят. Тук ще имаме много повече чувството, че със синия, с виолетовия цвят се приближаваме поне от една страна до мисълта. Ние ще имаме чувството, че със синия, с виолетовия цвят не можем да изобразим нещо, което изразява самото себе си, а което по-лесно изразява нещо друго. Ние ще бъдем съблазнени да изобразим синьото съобразно неговата

вътрешност чрез това, че го познаваме в движение. И ние ще имаме опита, че ни е трудно да произведем едно вътрешно движение на обекта като предизвикаме в червеното някакво прокарване на линия. В червеното може да се роди физиономия, бих могъл да кажа, чрез нюансиране, чрез създаване на отсенки, отколкото чрез прокарване на линия. Червеното ще говори чрез самото себе си. Когато приведем синьото в прокарване на линия, то ще ни открие неговата вътрешна природа, ще ни заведе повече под повърхността на цвета, отколкото да ни изведе отгоре. Когато нещо се изразява като цвят, ние имаме чувството: *цветът ни отблъсква*. Синият цвят ни води вътре под повърхността на цвета, ние вярваме, че в това, което се изразява чрез синия цвят, е възможно движение, развиване на воля. Едно чисто сетивно-свръхсетивно същество, т.е. едно свръхсетивно същество, което искаме да пренесем в сетивния свят, да го нарисуваме синьо и да изразим неговото вътрешно движение чрез нюансирането на синия цвят, може да бъде нещо плодотворно.

Така ние можем да обезмагьосваме това, което винаги застава пред нас като част в природата, което в природата е убито чрез един по-висш живот. Ние можем да намерим сетивно-свръхсетивното в самата природа, можем да оживим голата форма. Ние ще открием, че никога не ще се получи едно задоволително впечатление в действителния смисъл, когато в едно скулптурно произведение на изкуството предаваме човешката форма такава, каквато тя е при човека. Преди много години можах да добия веднъж един странен опит с един приятел, който стана скулптор. Той ми каза тогава - двамата бяхме съвсем млади хора. Да, ето виж, би трябвало да произведем доброто пластично произведение на изкуството чрез това, като копираме точно всяка отделна гънка на повърхността. Трябва да призная, че този израз страшно ме раздражни, защото ми се струваше, че по този път би могло да се получи най-отвратителното в едно произведение на изкуството. Защото несъмнено, когато искаме да изработим от камък или от дърво това, което човекът има като форма, което убива в него живота чрез нещо по-висше, когато искаме да изработим това без този вътрешен живот, ние трябва да го оживим за себе си, трябва да накараме повърхността да каже това, което тя никога не може да каже при външния естествен човек.

Ние ще открием например, че, когато огъваме една повърхност, и след това я огънем двойно, така че гънката отново е огъната, имаме най-простото първично явление на живота. Една повърхност, която е огъната по този начин, че гънката е огъната още веднъж, може да бъде използвана по-най-разнообразен начин и от самата форма на повърхността ще произлезе вътрешният живот на тази повърхност - разбира се от само себе си, че това трябва да бъде оформено по-нататък. Тези неща ни свидетел-

ствуват, че съществува едно отношение между външната природа и човешката вътрешност, което има в действителност характера на сетивно-свърхсетивното. Ние стигаме по отношение на външната природа до образуване на мисълта именно чрез това, че тази външна природа държи омагьосано, убива чрез нещо по-висше това, което иначе съществува като части в природата и държи в себе си омагьосан един по-висш духовен живот. Благодарение на това ние сме принудени да схванем този убит живот чрез студената мисъл. Когато избегнем тази бледна мисъл и се заловим да обхванем онова, което се намира омагьосано в частите на природата и по отношение на което сами произвеждаме процеса да го съчетаем, да му дадем по-висшия живот, тогава ние минаваме през процеса на художественото творчество или през този на художественото наслаждение. И двете се отнасят едно към друго само така, че при едното това става по-късно, при другото по-рано, и при другото става по-рано това, което при първото е по-късно. Когато проследим този начин на разглеждане нещата, който се насочва върху интензивната безкрайност на природата, върху възможността да обезмагьосаме тайните на природата, когато проследим по това, какво той представлява в душевния живот на човека, тогава трябва да кажем: *чрез това не се произвежда бледният живот на мислите*. Това, което бива обезмагьосано по този начин, е по-светло от онова, което голата мисъл може да схване. Обаче то установява отново една връзка между външния обект и човешката душа, при която мисълта е заличена и при която все пак се проявява стремеж към едно духовно отношение между човека и предмета.

Естествено това може да отиде по-далече и тогава стигаме до това, което днес изглежда на някои хора направо безсмислено, ужасно. Ние можем да разберем това; *обаче ужасно е изглеждало на хората винаги това, което след това става за тях нещо самопонятно, след като известно време са свикнали с него*. Когато разглеждате един човек - достатъчно е само да го разглеждате по форма на неговия скелет -, Вие ще можете да добиете още чрез един съвсем повърхностен начин на разглеждане възгледа, че скелетът се състои от две силно диференцирани части - днес не искаме да вземем под внимание друго: *от скелета на главата, който е така да се каже само сложен отгоре, и от останалия скелет*. За този, който има чувство за формата, се установява сега - не чрез някакво анатомическо разглеждане, а чрез едно чувствено разглеждане на скелета на главата и на скелета на тялото -, че единият е една метаморфоза на другия, че това, което са костите на главата можем да си го представим по форма така, щото винаги там, където се намира един хълм, този хълм също може да израсне, от друга страна там, където се намира един израстък, този израстък може да намалее, да изчезне, чрез просто преобразу-

ване, чрез едно просто изменение ние можем фактически - чрез изменение на формата - да направим скелетът на главата да произлезе от останалия скелет на тялото и, до определена висока степен, останалият скелет да произлезе от този на главата. Така щото можем да кажем: *в главата е омагьосан целият човек*. Даже когато пред нас имаме един скелет без глава, ние ще бъдем съблазнени, ако не искаме да спрем при сетивното гледане, да допълним при този скелет сетивно-свърхсетивно скелета на главата; *ние ще бъдем съблазнени да направим щото видението на главата да произлезе от скелета*. Има хора, които не могат да си представят това. Обаче невъзможно е в природата да се роди по някакъв начин скелетът на туловището без скелета на главата. За този, който не застава срещу природата със своето мислене само като абстрактен човек, а застава така, че носи в собственото си усещание същността на природата и не може да чувствава обекта на природата по друг начин, освен както това трябва да бъде, е самопонятно, че от скелета на тялото му се явява като едно видение също скелетът на главата. Обаче за този, който прозира нещата, е все пак така, че, когато има само главата и сега от нея се допълва като чрез едно видение целия човек, този така допълнен човек става нещо различно от това, което той е в действителност, а не както правим обратното. Полученият по този начин човек е подобен и все пак различен. Така щото и тук можем да кажем: *в природата в човека е създадено нещо цяло, което се състои от двете части: главата и останалият организъм; обаче всяка отделна част иска да стане един цял човек*. В едно по-висше цяло е убит животът, който във всяка отделна част е омагьосан като цял човек. Ако изключим мисълта, която възниква в нас, когато заставаме срещу човека, тогава ние се виждаме поставени в необходимостта да създадем отново от собствената вътрешност това, което отнема на човека по този начин като го анализираме. И по този начин ние градим творчески, както самата природа, изграждаме отново природата. Ние създаваме този безкрайно интензивен, пълен със значение процес на унифициране на това, което трябва да бъде първо убито в неговите части, за да се яви отново на по-висока степен. И самопонятното става нещо различно, когато го пресъздаваме в духа.

Аз вярвам, че това предизвиква ужас още в представата. Ние се опитавме в нашата сграда в Дорнах - опити могат да се правят във всички области, никога не може да става дума да искаме да утесним изкуството чрез някакви догми -, опитахме се при една група, която трябва да бъде изваяна от дърво - важно е, че тя трябва да бъде изваяна от дърво, тя не може да бъде изваяна от камък - опитахме се първо да съединим в една средна фигура на една по-висока степен отново онова, което е съединено също при човека, обаче съединено е чрез природата, при което час-

тите са отново убити чрез по-висшето. Всеки човек е асиметричен. Обаче това, което в лявата страна иска да бъде нещо свършено друго отколкото в дясната страна, това ние можем да почувствуваме: *тогава пред нас стоят двама човеци, единият ляв човек, в природата то е съединено в едно по-висше единство, като е унищожено своеволието на частите*. За художественото разглеждане, което застава срещу природата, отново възниква, бих могъл да кажа, цялостната форма на левия човек и на десния човек. И двамата искат всъщност нещо различно и художникът трябва - това може да остане напълно в подсъзнанието - художникът трябва да изживее допълнително процеса, който природата извършва на една друга степен, като тя убива левия човек и десния човек и ги приравнява в цялостния човек. Когато сега създаваме художествено една форма, в която в самата форма е посочено, че човекът е едно асиметрично същество, тогава трябва да се прибави нещо друго. Когато сетивно-свръхсетивното е възприето, то поставя художника в необходимостта да прибави действително това, което е необходимо като други форми. Ето защо ние бяхме принудени да създадем други фигури. Бяхме принудени да изравним разделянето и съчетаването отново на левия и на десния човек чрез това, че отбелязахме двете други противоположности. Какво живее в човека като едно видение, когато си представяме човек туловище допълнен визионерно до цялостния човек? Тук ние бихме имали живеещо във външната форма това, което възлиза като нагони, като инстинкти от туловището и отива в главата, което бихме могли да наречем луциферическото. Ние ще искаме да оформим луциферическото по начин различен от този, който природата прилага: *ще превърнем например раменните лопатки в крила; след това ще бъде отново съблзвени да съберем, да свържем това, което природата стеснява, ограничава, тези крила, с формата на ухото и на главата*. От тези сетивно-свръхсетивни части на човека ще се получи нещо различно от един обикновен естествен човек, обаче то ще представлява една определена страна на човека, която не бихме могли да представим отделно. Би било ужасно, ако някой би поставил за себе си нещо подобно като фигура, обаче заедно с човека и доведено в подходяща композиция към човека, то може отново да бъде изработено така, че да подражаваме композиционната сила на природата. Обратно трябва да пресъздадем също така това, което в човешката глава иска да стане един цял човек. Това, което в човешката глава иска да стане един цял човек, то се вкостенява, втвърдява се, когато го развием, за да добием целия човек. То е това, което постоянно трябва да побеждаваме в самите нас, което фактически побеждаваме, като към импулсите, които носим в нас чрез нашата глава, в нас действуват онези импулси, които идвайки от останалия организъм

поддържат в свежо състояние това втвърдяващо се. Това, което е глава, ние трябва да го победим чрез това, което произхожда от кръвта на сърдечния организъм. Тук сетивно-свръхсетивното устройство на човека дава възможността да пресъздадем в отделни форми това, което в отделната човешка форма е композирано от самата природа по един скрит начин на друга степен.

Фактически това, което бихме могли да наречем процес на пресъздаването, се превръща в един процес на човешкия душевен живот, нещо, което природата подражава не само външно абстрактно, а което то продължава развитието на природата в самия човек. Това предполага, че всъщност художникът и този, който се наслаждава художествено стоят срещу природата и срещу самите себе си по един много сложен начин - нещо, което остава в подсъзнанието, тъй като мисълта е изключена. Трябва вече да кажем: *към това, което трябва да стане художествено, ние стоим в един сложен процес.* Ако някой би искал да изобрази просто една красива жена, като само подражава това, което природата дава, той би убил вътрешно тази жена. Той би я представил, би я изобразил мъртва. При него тя не би живяла, тъкмо когато той я копира много точно. Художникът трябва да бъде в състояние да я превърне първо в един труп, след това обаче чрез това, което е същински, истински хумор, да пресъздаде нейната красота от един свършено друг елемент. Говорейки преносно, можем да кажем: *без да убием една красива жена, без да я превърнем в нещо мъртво, ние не можем да я нарисуваме правилно.* Нейната красота в природата съществува чрез нещо свършено различно отколкото тя трябва да съществува в едно завършено произведение на изкуството. Трябва да открием първо чрез хумор това, което отново създава онова, което всъщност трябва да убием. Можем да кажем: *когато седим срещу един сериозен учен, тогава изобразяването на този учен е всъщност първо една комедия, ние ще бъдем съблазнени може би да се присмеем на неговия сериозен израз.* Обаче ние ще завършим художествено сериозното лице на учения едвам тогава, когато сме го оживили отново по един пълен с хумор начин чрез нещо друго. Ние трябва отново да го направим миловиден и ще можем тогава да го разберем от една свършено друга страна.

Следователно касае се за това, да направим да възкръсне отново онова, което е убито в природата, чрез собствен субективен живот, да го обезмагьосаме, да го освободим. Когато наблюдавам един пъргав млад селянин, който отива на планинското пасище, и просто го изобразя, аз ще създам вероятно нещо съвсем мъртво; *обаче когато се постарая така да се каже първо да го убия /на картината разбира се/ и чрез определено прекарване на линиите да произведа една хармония между него и*

заобикалящата природа, аз ще мога да създам нещо художествено. Ходлер се е опитал да направи такива неща и ние можем да видим, че навсякъде в подсъзнанието съществува стремеж към нещо подобно, което е довело също до художествена дискусия върху това, което бихме могли да наречем, от една страна, създаването на насрещния образ на незавършеното видение, и, от друга страна, създаването на субективния насрещен образ чрез това, което в природата е омагьосано и постоянно убито чрез един по-висш живот. Чрез това сетивно-свръхсетивното идва при човека от две страни, чрез това човекът може да се опита да го доведе до едно по-висше ново съществуване в изкуството.

В моята предишна сказка върху същата тема аз се опитах да свържа мислите, които развих тук пред Вас, за да изложа, как сетивно-свръхсетивното може да се осъществи чрез изкуството, с определени мисли на *Гьоте*. Това бе изтълкувано лошо и сега аз забелязвам именно, че работата провървя и без да се свързвам с мислите на Гьоте. Когато някой свързва своите обяснения с мислите на Гьоте, той бива упрекнат, които мислят че се приближават особено много до Гьоте, когато предават нещо от него, когато предават нещо от Гьоте, което те не разбират, тези хора вярват, че трябва да осъждат другите, които са положили усилия да проникнат в нещата. Ние можем да разберем такива прояви; *това е един природосъобразен процес в човешкия живот и понякога трябва много да се радваме, когато това, което казваме, бива съдено по този начин*. Бихме могли даже да приемем: *ако казаното би било съдено по друг начин, тогава ние ще сме казали нещо излишно или глупаво, следователно това, което можах да избягна, искам да изнеса поне накрая*. Аз вярвам фактически, че този, който пристъпва с разбиране към Гьоте, той ще намери вече в Гьотевото великодушен и разбиращ възглед върху изкуството това, макар и изразено по друг начин, което днес бе показано като сетивен-свръхсетивен елемент в изкуството. Даже самият израз е взет от Гьоте. И аз вярвам, въпреки че съм напълно на мнение, че в определен смисъл е правилно, че онзи, комуто изкуството разкрива своите тайни, има известна изразена антипатия да влезе в едно умствено критикуване на изкуството или да навлезе в едно естетично-научно разглеждане, аз вярвам, че върху изкуството може да се говори само от гледна точка на живота, че върху изкуството се говори всъщност най-правилно, когато слушаме самия човек на изкуството. Без съмнение тогава стигаме до там да имаме един странен опит. По правило хората на изкуството ругаят ужасно върху това, което други хора на изкуството произвеждат и когато изпитваме радост при произведенията на художниците, понякога не изпитваме радост от това, което художниците изказват върху техните произведения, защото понякога те живеят в илюзии относно техните

собствени произведения. Но художникът трябва да твори от илюзии и именно това може да бъде онова, което дава правилния импулс за неговото художествено творчество. Макар и да допускам всичко това, и макар от една страна да разбирам напълно, че художникът действително е суров по отношение на всичко това, което се проявява като сприятеливане към него от страна на тези, които разглеждат изкуството естетично-научно или по друг начин, все пак вярвам, че не е съвсем ненужно да си образуваме чувствени представи върху изкуството. Аз вярвам, че изкуството постоянно трябва да напредва заедно с напредъка на душевния живот. Вярвам, че именно чрез разглеждането на сетивно-свръхсетивното, както то се оформя чрез задържаното видение, както то застава срещу нас от външната природа, когато обезмагьосваме това, което е омагьосано в нея, изкуството разрешава загадките на природата по сетивно-свръхсетивен начин. Така щото накрая искам да цитирам това хубаво, световно-човешко изказване като едно резюмиране на днешното разглеждане: *"Комуто природата започва да разкрива нейната явна тайна, той чувствава един неудържим копнеж към нейния най-достоеен тълкувател, изкуството"*.

Изворите на художествената фантазия и изворите на свръхсетивното познание

СКАЗКА ПЪРВА

Мюнхен, 5 май 1918 г.

Още от древността хората са чувствували родството на художествената фантазия със свръхсетивното познание, с това, което можем да наречем виждащото съзнание или, ако този израз не е разбран, което би било възможно, с ясновидството. За духовния изследовател от настоящето, който, изхождайки от гледната точка на настоящето, се опитва да проникне в духовния свят, това отношение между художественото творчество и свръхсетивното познание има много по-голяма значение отколкото онова, често пъти изтъквано родство, между визионерния живот, който общо взето почива на патологични отношения, и онова, което действително е едно ставащо в душата ясновиждане, без помощта на тялото.

Ние знаем, че поетите, художниците въобще често пъти чувствуват едно много близко отношение между целия начин на тяхното творчество, между тяхното изживяване и ясновиждането. Особено художници, които творейки търсят техния път в свръхсетивните области, писатели на приказки или иначе художествено творящи хора, които се опитват да възплътят свръхсетивното, разказват от един действително жив опит, разказват с право, как те имат видими техните образи пред себе си, как тези образи стоят действувачи пред тях, как правят едно обективно предметно

впечатление, когато се занимават с тях. Когато нещо подобно застава пред художника и което той излива в художествена форма, не отнема разсъдъчността на душата, до като нещо подобно не преминава в едно принудително видение, върху което човешката воля няма никаква власт и разсъдливостта не може да разполага с него, до тогава все още можем да говорим за един вид граничен процес между художественото виждане и ясновиждането. Обаче в областта на духовнонаучното виждане и ясновиждането. Обаче в областта на духовнонаучното изследване се показва една решителна граница - и това е важното - между художественото творчество с неговия извор, художествената фантазия от една страна, и ясновиждането от друга страна. Който не може да обгърне с поглед тази рязка граница, който не може да я направи плодотворна за собственото изживяване, той лесно може да стигне до там, до където достигат мнозина, които аз съм срещал като художници и които всъщност имаха определен страх, да не би да бъдат възпрепятствувани в тяхното творчество чрез това, че нещо от ясновидството прониква в тяхната душа, в тяхното съзнание. Има хора, които са истински художествени натура, обаче считат, че за художественото творчество е необходимо да имат импулси, които извира от подсъзнателната или несъзнателната част на душата, но които се страхуват като от огън, да не би в тяхното несъзнателно творчество да проникне светлината на нещо от свръхсетивната действителност, която застава пред ясното съзнание.

По отношение на тяхното изживяване в художествената наслада, в художественото възприемане и схващане и в изживяването на свръхсетивните светове чрез свръхсетивното виждане, има в това изживяване субективно една огромна разлика. Художественото творчество, възприемане и гледане, оставя в душата, в която се проявява, да съществува напълно насочване не личността чрез сетивата върху външния свят с помощта на външното възприятие и с помощта на представата, която след това се превръща в спомен. Достатъчно е само да си припомним особеността на всяко художествено творчество и наслаждение и ние ще си кажем: *без съмнение в художественото възприемане и също в художественото творчество има възприятие и сетивно схващане на външния свят.* То не съществува в такава груба форма, както иначе при сетивните изяви; *в схващането и творчеството има нещо духовно, което свободно разполага с възприятието и представата и с това, което живее като спомен и съдържание на паметта в художника.* Обаче ние не бихме спорили върху оправданието на натурализма и на индивидуализма, ако не бихме знаели за връзката с възприятието. Също така ние можем да се убедим, че скрити в душата спомени, несъзнателни преживявания, които съществуват като памет в човека, съдействуват в художественото твор-

чество и в художествената наслада. Всички тези фактори отпадат в това, което в смисъла на модерното духовно изследване е съдържание на действителното свръхсетивно познание. Тук ние имаме работа с едно пълно извличане на душата от сетивното възприятие, също и от обикновеното мислене и от това, което е свързано с мисленето като спомен. Да, тази е именно голямата трудност да доведем нашите съвременници до убеждението, че може да съществува нещо като едно вътрешно изживяване, което изключва възприятието и обикновеното мислене както и спомена. Особено естественикът не ще допусне, че случаят би могъл да бъде такъв. Той винаги ще твърди: *ти казваш, че в твоето ясновиждане не се влива нищо, обаче се мамии: ти не знаеш какво скрито съдържание има в паметта, което възлиза в съзнанието по рафинирани пътища*. Това иде от там, че онези, които възразяват това, не се занимават с методите, чрез които се стига до ясновиждането и които показват, че впечатленията от духовния свят могат да бъдат непосредствено присъстващи там, където не се влива нищо от минали преживявания, от тайнствени спомени. Школуването почива именно на това, че бива намерен пътят, по който душата се освобождава от външни впечатления и от почиващи на спомените представи. С това бе дадена една строга граница между художественото творчество и произвеждането на свръхсетивното познание, не взема в помощ организма на тялото, което все пак съдейства, когато се касае за художественото творчество.

Но понеже положението е такова, толкова повече възниква въпросът: *какво е отношението между това, което от подсъзнателни основи на душата се втъква като импулси в художественото творчество и в художествената наслада, и това, което се ражда от чистия духовен свят в непосредствени настоящи впечатления от свръхсетивното познание?* За да получим отговор на този въпрос, бих искал да изходя от някои опити, което ясновидецът има в изкуството. Тези опити с изкуствата са общо взето вече характерни в тяхната изходна точка. Тогава се показва, че този, който е научил да стои в свръхсетивния живот, да събира свръхсетивно познание, действително идва в състояние да изключи за определени времена всички сетивни впечатления и оставащите в спомена представи, които са свързани с тези впечатления. Човек може да изключи, да премахне това от своята душа. Когато сега този, който стои следователно в свръхсетивното виждане, се опита да обгърне ясно с поглед по отношение на едно произведение на изкуството всичко това, което е свикнал да обгръща с поглед по отношение на едно външно сетивно явление, получава се едно свършено друго изживяване. По отношение на сетивното явление виждащият е винаги в състояние да изключва сетивни възприятия и свързани със спомена представи, но не и по отно-

шение на произведението на изкуството. Въпреки че всичко, което е свързано със сетивата и с представите е самопонятно изключено, остава винаги едно важно вътрешно съдържание, което той нито иска, нито може да изключи. Произведението на изкуството дава нещо, което му се представя като сродно с неговото ясновидство. Тук възниква въпросът: *в какво се състои това родство?*

Ние откриваме това, когато се опитаме да схванем това, което действа в човека, когато той вижда чисто духовно в свръхсетивното познание. Тогава откриваме, колко недостатъчни представи имаме ние хората върху самите нас и върху нашето отношение към външния свят, когато оставяме в обикновеното съзнание. Ние вярваме, че нашето мислене, чувствуване и воление /воля/ са строго отделени едно от друго. Психологията свежда тези дейности едно към друго, обаче не с истинско умение. Обаче онзи, който изживява истинската сложност на душевния живот, както той се представя при ясновиждането, знае, че съвсем не съществува една такава разлика между мисленето, чувствуването и волението, а в обикновеното съзнание и в обикновения живот във всяко мислене съществува един остатък от чувствуването и волението, във всяко чувствуване един остатък от мисленето и волението и във всяко воление съществува също едно мислене, даже възприятие: *във волението /волята/ остава един остатък от възприятието, който е скрит, подсъзнателен в него.* Това трябва да имаме предвид, когато искаме да разберем ясновиждането. Защото от казаното можете да разберете, че в ясновидското гледане мисленето и възприеманието мълчат, обаче не мълчат чувствуването и волението /волята/. Но не би съществувало никакво ясновиждане, ако човек би развил само чувствуването и волението каквито те са в обикновеното съзнание. Напротив, когато човек преминава в ясновиждащото състояние, всяко воление /воля/, каквато то е в обикновения живот, трябва да бъде доведено до мълчание. Човекът идва в състоянието на пълния покой.

По отношение на това, което тук разбираме с ясновиждането, неспокойно движещото се преминаване в духовния свят, както например при дerviштите, е нещо свършено различно. Тук при истинското ясновиждане имаме едно пълно замълчаване на всичко, което в обикновения живот се проявява като воление /воля/, като сила на вълнуващите се чувства. В това, което човекът прави да премине от волята в действието, живее винаги нещо от вълнуващото се чувство. Това чувство трябва да замълчи също по отношение на неговата изява във волението. Обаче замълчаване на вълнуващото се чувство като такова, и преди всичко не импулсът на волението /волята/. Възприятието и мисленето замлъкват, обаче импулсите на вълнуващото се чувство и на волението са оправдани, те само

преминават в едно състояние на душевното настроение, следователно ще развият техния възприемателен и мислителен характер различно от както това става обикновено. Ако бихме останали само при обикновеното чувствуване, или при едно погрешно изживяване на волята, както в мистицизма, тогава не бихме влезли в духовния свят. Обаче в спокойното настроение на душата това, което иначе е емоционални чувства и импулси на волята, се проявява именно така, че те се явяват пред човешката душа като обективни, силно мислени духовни същества, като остатъкът от възприятието и мисленето, който иначе остава незабелязан в чувствуването и волението, се изявява, става способен да застане в духовния свят. Когато човек е прозрял това, а именно, че като ясновидец той живее в чувствуването и волението /волята/, както иначе човекът живее в мисленето и възприятието - не в неясното мислене и чувствуване, не в мъгливата мистика, а така ясно както иначе в мисленето и възприятието -, той може да се разбере плодотворно с изкуството, но така, че едвам тук той забелязва, колко безстойности са такива схващания, каквито се изразяват например чрез думата изкуство.

Изкуството обхваща много различни области: *архитектурата, пластика /скулптура/, музика, поезия, живопис и други*, и бихме могли да кажем: *ако бихме искали да установим чрез опита на ясновидеца отношенията между различните изкуства, тогава пред нашия поглед застава конкретно различието на изкуствата много по-пълнозначително отколкото това, което философията би искала да обхване чрез думата изкуство.* Чрез постигане на възможността да изживеем мисловното съдържание на света и духовното съдържание на света с помощта на превърнатите в мислене емоционално чувствуване и воление, ние стигаме до там, да установим едно забележително отношение към архитектурата.

Аз казах: *в това ясновиждане престава обикновеното мислене и възприятие, обаче явява се един свършено друг род мислене, което изтича от чувствуването и волението, едно образуване на представи, което е всъщност мислене във форми, което мислейки би могло да изобрази форми на разпределението на силата в пространството.* Това мислене се чувствува сродно с това, което се изразява в архитектурата и скулптурата, когато тези последните изобразяват истински художествени форми.

Ние се чувствуваме с мисленето и възприятието особено у дома си в архитектурата и скулптурата, защото онова сянькообразно абстрактно мислене, което настоящето така много обича, престава, замълчава и се явява едно предметно мислене, което не може другояче, освен да направи неговото съдържание да премине във форми на пространството, в под-

вижни форми на пространството, в разтягащи се, в прегъващи се, огъващи се форми, в които се изразява течашата в света воля. Ясновидецът е принуден да не обхваща с мисленето това, което иска да познае от духовния свят, както обикновената наука. Тогава той не би познал нищо духовно. Тогава той само би се измамил, ако би мислил, ако би вярвал, че познава нещо духовно, защото с обикновените мисли не може да се проникне в духовния свят. Който иска да проникне в духовния свят, той трябва да има като мислител нещо, което създава в себе си пластични или архитектурни, но живи форми. Чрез това той стига до там да разбере, че художникът навлиза в едно изживяване на форми в подсъзнанието. Тези форми се стремят да излязат горе, изпълват неговата душа, превръщат се в обикновени представи, които отчасти могат да бъдат пресметнати; *те биват превърнати в това, което след това е оформено художествено*. Архитектът и скулпторът са преходни елементи за това, което ясновидецът изживява в духовния свят като мислене и възприемане. В организма на архитектът се промъква това, което ясновидецът схваща като форма за своя мислителен и възприемателен живот. Долу в дълбините на душата то витае на вълни издигайки се нагоре и става съзнателно. Така архитектът и скулпторът създават своите форми. Разликата е само тази, че това, което стои на основата на архитектурното и скулптурното творчество като съществена сила даваща формите, се издига нагоре от подсъзнателните импулси и че ясновидецът открива тези импулси като това, от което се нуждае, за да схване великите връзки на духовния свят. Както човек има иначе представата и възприятието, така ясновидецът трябва да развие дарби, които сочат към това, което прави да потръпне и да потрепери великата сграда на света. И това, което той вижда и преживява по този начин като ясновидец, то живее по един подсъзнателен начин в архитекта и скулптора, прониква тяхното творчество, когато те създават художествени форми.

По един друг начин се чувства в своите изживявания онзи, който познава свръхсетивни изживявания и който търси отношение към поетическото и музикалното творчество. Тук положението е такова, че ясновидецът чувства постепенно своята вътрешност по съвършено различен начин от обикновеното съзнание, което си образува представи върху сетивния свят и го възприема. Той се чувства в едно чувствуване и воление в себе си.

Който може да упражнява самонаблюдение, знае, че се намира в своето себе само в чувствуването и волението. Обаче ясновидецът изкарва именно чувствуването и волението от себе си и чрез това, че чувствуването и волението му създават представи и възприятия, той се отдалечава от себе си в своето чувствуване и воление. Но в замяна на това се явява

нещо друго. Имайки ясното съзнание, че се намира вън от своето тяло, че не възприема нищо с помощта на своето тяло, той се намира отново във външния свят, преминава интуитивно в това, което е възприел като подвижни форми и го е оформил в представи. Той внася своето себе във външния свят. Като прави това, той се научава някакси да каже на себе си: *чрез действително вътрешно изживяване от опит може да се познае, че тук аз съм излязъл вън от моето тяло, което винаги ми е било посредник в отношението ми с външния свят, но аз отново намерих себе си, като се потопявам в духовния свят.* Когато това стане вътрешно изживяване, ясновидецът намира, че е принуден да получи отново своето чувствование и воление от духовния свят, да получи отново себе си от свръхсетивния свят. Той трябва да стори това, като добива отново едно чувствование и воление - обаче едно преобразено чувствование и воление, което не взема на помощ тялото -, едно чувствование, което е вътрешно сродно с изживяването на музиката, което е фактически така свързано, така сродно с музикалното изживяване, че човек може да каже: *то е още по-музикално отколкото схващането на музиката.* То е едно такова чувство, че ни се струва, като че ни се струва, като че с нашето душевно същество бихме се разлепили по отношение на една симфония или на едно друго музикално произведение в тонове, като че самите ние се превръщаме в мелодия, в трептение.

С поезията е така, че ние се намираме във волението /волята/. Това иска поезията, която се научаваме именно по този път да чувствуваме като истинска поезия, като отново намираме в нея нашето воление. Чувствование в музиката, воление в истинската поезия.

В особено положение, в особено забележително положение се намира ясновидството по отношение на живописиста. Тук положението е такова, че не настъпва нито едното, нито другото, но нещо друго, нещо още по-характерно. По отношение на действителната живопис ясновидецът има чувството - и той самият би могъл да бъде един живописец, защото ние ще чуем, че художественото творчество и свръхсетивното познание могат да съществуват едно до друго -, ясновидецът има чувството, че живописецът идва насреща му от една неопределена област на света, донася насреща му един свят на линията и на цвета, и че той идва от противоположната страна към живописеца бидейки принуден да превърне това, което живописецът донася със себе си, което той е вложил от едни външен свят в своето изкуство, бидейки принуден да пренесе всичко това като имагинация в това, което изживява, са други цветове, различни от тези на живописеца и все пак същите. Те не се смущават едни други. Който иска да си състави една представа за това, нека вземе сетивно-моралната част на Гьотевото учение за цветовете, в което се говори за

моралното въздействие на цветовете. Там се съдържа най-елементарното. Там е описано с вътрешен инстинкт това, какви чувствени въздействия оживяват в душата при отделните цветове. До това чувствуване идва ясновидството от духовния свят, до това чувство, което действително може да бъде изживяно всеки ден в по-висшия свят.

Не трябва да се вярва, че при описанието на цветната аура ясновидецът говори така, както живописецът говори за цветовете. Той изпитва чувството, което иначе се изпитва при жълтия и червения цвят, но това изживяване е духовно, то не трябва да се смесва с физически виждания. В тази точка съществува най-лошото криво разбиране. За ясновидеца изживяването с живописца е като нещо, което можем да наречем среща с нещо подобно, което иде от противоположната посока, където е възможно разбирателството, защото от вън идва вътре същото нещо, което е създадено от вътре. При това аз винаги предполагам, че се касае за художествено творчество, с което е възможно разбирателството, ако предварително нямаме налице натурализъм, а изкуство. Ясновидецът е принуден да имагинира /да предаде в астрални образи/ или грубо казано да илюстрира това, което изживява. Това става, като той привежда в цветове и форми това, което изживява. Тук той се среща с живописца. И отново трябва да кажем, как стоим ние един към друг, когато той би запитал за това живописца? Живописецът би трябвало да отговори: *в мене живее нещо!* Когато ходех с моите обикновени очи през света и виждах цветове и форми, пресъздавах ги художествено, аз изживях в мене нещо, което по-рано се вълнуваше в дълбочините на моята душа; *то се издигна в съзнанието и се превърна в изкуство.*

Ясновидецът би казал на живописца: *това, което живее в дълбочините на твоята душа, то живее в нещата.* Когато си минавал през нещата, ти живееш с душата вътре в духа на нещата. Само че трябва - за да запазиш силата за живописца и за да изживееш съзнателно това, което си изживявал като си минавал навън през нещата, за да не угасне в тебе това, което идва при сетивата - за тази цел ти трябва да си запазиш живо в подсъзнанието импулсите, които създават живописца. Касае се за това, сега несъзнателните импулси да се издигнат в съзнанието. Ясновидецът казва: *аз минах през същия свят, но обърнах внимание на това, което живее в тебе.* Аз гледах това, което изгриваше при тебе в подсъзнанието, доведох до съзнанието това, което е подсъзнателно за тебе.

Именно при такова схващане пред човешката душа ще застане като велик, пълен със значение проблем това, което иначе не винаги е наблюдавано правилно. Когато се научаваме да познаваме във вътрешен опит току що охарактеризираното, тогава срещу нас застава нещо, което засяга дълбоко душата. Това е загадката на инкарната, на този чудесен цвят

на човешката плът, който всъщност е един голям проблем за ясновидството. Той ни напомня добре за това, че едно такова ясновидство, каквото аз разбирам, не е всъщност така чуждо и непознато на обикновения живот: *само че не му се обръща внимание*. Бих могъл да изкажа парадоксалното, но отговарящо на истината изречение. Всеки човек е ясновидец, но това се отрича теоретически също и там, където практически не може да бъде отречено. Ако то би било отречено практически, това би разрушило всеки живот.

Днес съществуват чудаци, които мислят: *как мога да стигна аз до там, да имам пред себе си Аза на един чужд човек?* Те искат да останат напълно в областта на натуралистичното, затова си казват: *аз имам тук пред себе си овала на лицето и други неща в моя спомен и понеже от различни изживявания съм изпитвал, че в такава форма се крие един човек, вадя заключението, че тук зад тази форма на носа ще има един човешки Аз*. Днес ние намираме такива обяснения при "умните хора". Обаче това не отговаря на опита, до който стигаме, когато наблюдаваме живота от нашето собствено участие в живота. Аз не заключавам чрез формата на лицето и т.н. за съществуването на един човешки Аз. Аз имам съзнанието за един Аз, защото възприятието на това, което застава срещу мене като физически човек, почива на нещо различно от възприятието на кристали или на растения. Не е вярно, че неживите природни тела правят същото впечатление както един човек. При животното това е различно. Това, което стои пред нас като сетивен човешки обект, се премахва само, става идейно прозрачно и чрез действително ясновидство виждаме винаги непосредствено, когато стоим пред един човек, неговия Аз. Този е действителният факт. Това ясновидство не се състои в нищо друго, освен в това, че ние разпростираме върху света начина, по който стоим срещу един човек чрез нашия собствен субект, за да видим, дали съществува и нещо друго, което можем да прозрем по същия начин както човека.

Тук ние не можем да получим действителните впечатления от ясновиждането, без да вземем предвид, на какво почива схващането на другия човек, което е така различно, защото то почива на ясното виждане на другата душа. В това ясновиждане инкарнатът играе една особена роля. За външното виждане на един човек това е нещо завършено, обаче за този, който вижда свръхсетивно изживяването по отношение на инкарната се изменя в разглеждането. За него тук съществува едно междинно състояние. Когато обърнем към човешката форма ясновидството, което се разпростира върху другите области на света, когато обърнем това ясновидство към човешката форма така получава се, че така спокойният инкарнат се колебае между противоположности и средното състояние.

Ние възприемаме избледняване и изчервяване, което е така, като че излъчва топлина. В това, че виждаме човека да избледнява и да се изчервява, се намира средното състояние. В това изживяване в движение е свързано обстоятелството, че ние знаем, че се потопяваме също във външното същество на човека, а не само в неговата душа, в неговия Аз. Ние се потопяваме в това, което той е чрез своята душа в своето тяло, чрез инкарната. Това е нещо, което ни довежда в отношение с художественото схващане и свръхсетивното познание. Защото това, което става така подвижно в инкарната, се намира несъзнателно в художественото създаване на инкарната. Нужно е само художникът да има тънко съзнание за това. Обаче само благодарение на това, че може да изживее това, един художник ще дойде в състояние да вложи тънкото, живото трептене в средата на инкарната.

Така в живописата се показва, как се сблъскват един с друг изворите на художествената фантазия и на свръхсетивното познание. В обикновения живот те се сблъскват, макар и хората да не забелязват това, в областта на говора. Днес говорът, езикът се разглежда също научно силно умствено; *обаче в нас животът на езика съществува по тричленен начин.* Който пристъпва към езика с ясновиждането и трябва да изрази възприеманото в духовния свят, той усвоява по отношение на езика първо едно чувство, което бихме могли да наречем смахнато: *когато хората говорят така помежду си едни с други, а също когато водят обикновена наука, всичко, което те казват, е понижение достойнството на езика до равнището, на което трябва да стои езикът.* Езикът само като средство за разбирателството е понижение на неговата стойност. Езикът живее всъщност в неговата собствена същност там, когато поезията протича през него, когато през езика /говора/ тече това, което прониква от вътрешността на човека. Там действа самият дух на езика. Едвам поетът открива всъщност, къде се намира равнището на езика, той чувствава обикновения говор като едно пренебрегване на по-високото равнище на говора. Тук може да се почувствува, че един поет с тънък усет, какъвто беше Християн *Моргенщерн*, можа да стигне до там да забележи, че всъщност в посоката надолу е възприемаема една граница на говора, която е много разпространена, граница, която можем да наречем бърбенето, бръщолевенето. Той намира, че бърбенето има своите основи в незнанието за смисъла и стойността на отделните думи, че бърбивият човек стига до там да изкара думата от нейните здрави очертания и да я доведе до неяснота. Моргенщерн чувствава, че тук се изразява една дълбока тайна на живота. Той казва, че говорът си отмъщава при неяснотата. Тъй като той беше в състояние да хвърли мостове между поезията и ясно-

виждането, това е също така разбираемо, като че той намира родството на говора с тона, образа, архитектурата и т.н.

Същото това родство стоеше на основата на цялото творчество на *Гьоте*, който в определено време на неговия живот не знаеше, дали трябва да стане поет или скулптор. Обаче ясновидецът изживява това, което за него е съдържание на духовните изживявания, във от говора. Това е нещо, което трудно може да бъде обяснено, защото повечето хора мислят в думи, а ясновидецът мисли без думи, безсловесно и е принуден тогава да излее това, което е безсловесно в изживяването, във вече здраво оформения език. Той трябва да се приспособи към нормалните отношения на говора. Той няма нужда да чувствава това като принуждение, защото прониква до там да разбере, в какво се състои тайната на създаването на говора, на езика. Той може да се разбере чрез това, че отстранява умствената страна на говора. Ето защо има толкова голямо значение да се разбере, че е по-важно не това, което ясновидецът казва, а как о казва. Това, което той казва е обусловено чрез представата, която всеки донася със себе си отвън. За да не бъде считан за побъркан, той е принуден да облече това, което има да каже, в общо приети изречения и връзки на представите. За най-висшите области на духа е важно, как ясновидецът казва нещо. Към него има правилно отношение онзи, който разбира, *Как* е изразено нещо, който разбира, че ясновидецът обръща внимание на това, да каже някои неща накратко, някои по-нашироко, а някои да не изкаже никак, че той е принуден да формулира от една страна изречението така, след това да прибави едно друго от другата страна. Формиращото е това, което е важно по отношение на по-висшите части на духовния свят. Ето защо за разбирането е важно човек да се вслушва по-малко само в съдържанието, което естествено като откровение на духовния свят е също важно, отколкото чрез съдържанието да проникне до начина, как е изразено това съдържание, за да види, дали говорещият връзва само изреченията и теории, или дали той говори от опит. Говоренето от духовния свят е видимо в това, как са казани нещата, а не толкова много в съдържанието, доколкото то има теоретически характер, а както е изразено. При такива съобщения от формите на говора, художественият елемент на говора може да действа в това, което одушевява ясновидеца, да се издигне до процеса на създаването на говора, на езика, така че той преоформя нещо от това, което е съществувало, когато говорят, езикът се е родил от човешкия организъм.

На какво почива сега, че онова, което се явява в ясновидското съзнание, в творческата дейност, в художественото творчество то се вживява в духовния свят, обаче в художествената фантазия живее по един подсъзнателен и несъзнателен начин? Естествено художественото творчество е

нещо съзнателно, обаче импулсите, побудите, те трябва да останат в подсъзнанието, за да може художественото творчество да бъде безпристрастно. Само този може да разбере, за какво се касае тук, който знае, че поради определени причини обикновеното съзнание на човека е определено за нещо друго отколкото да въведе човека в пълния свят.

Нашето обикновено съзнание протича от едната страна към виждането на природата. Но това, което то ни доставя, то не се предава на нашите понятия; *тези понятия не проникват навън в областта, където в пространството се намира материята, казва Дю Боа Раймонд*. И отново: *това, което живее в душата, не може да се изпълни с действителност*. Мистичното, колкото и дълбоко да бъде изживяно то, винаги виса над действителността. Човекът не стига до пълния свят нито при гледането на природата, нито при гледането вътре в душата. Тук съществува една пропаст, която обикновено не може да бъде премината. Тази пропаст се преминава съзнателно в ясновиждащото съзнание, в художественото творчество. Тук себепознанието трябва да бъде още нещо друго от както то обикновено бива наречено. Мистичното виждане намира без съмнение, че е направило достатъчно, когато се казва: *аз изживях вътре в себе си Бога, моя висш Аз*. Действителното себепознание се състои в това, да бъде прозряно, как това, което иначе бива изживяно само в една точка, живее творящо в организма. Като имаме представа и възприятие, ние не сме само мислещи и възприемащи същества, ние също постоянно издишваме и вдишваме. Когато стоим срещу света в будното съзнание, ние постоянно издишваме и вдишваме, обаче обикновеното съзнание не възприема нищо от това, което става в нас. Тук става нещо чудесно, което може да бъде познато само чрез ясновидското съзнание, когато гледаме не само мъгливото, абстрактното Аз, а когато гледаме това, как живее този Аз, създавайки конкретни форми. Тогава се показва следното.

При издишването мозъчната вода отива в канала на гръбначния мозък, в една дълга торба, която има вся какви разпъваеми, раздърпващи се места; *мозъчната вода прониква надолу, прониква до вените на тялото*. Това, което става там, аз го описвам като един външен процес. Обикновеното съзнание не прониква там, обаче душата съживее това подсъзнателно, разширението на това, което идва от мозъка, във вените на тялото, а при вдишването, заприщването обратно на венозната кръв във вените на гръбначния стълб през канала на гръбначния мозък, проникването на мозъчната вода в мозъка и това, което става там между нервите и сетивния орган. Обикновеното съзнание е тук сяркообразно, то не знае нищо за това, обаче душата и духът участвуват в този процес. Този процес изглежда като хаотичен. Това, което пулсира там насам и нататък, протича при всеки човек във формата на музиката. В този процес живее

вътрешна музика. И творческото в музиката е: *да бъде издигнато горе във външното съзнателно оформление това, което музикантът е свикнал да изживява като музика на своето душевно тяло /астрално тяло/*. В него живее тонът, подсъзнателният жизнен дъжд на музиката, в която тече душата. Нашата психология се намира още напълно в елементарното; *нещата, които хвърлят светлина върху живота на художника, тя има още да ги изследва с помощта на ясновидството*. Изживяването на човека е нещо сложно. Това подсъзнателно знание на душата е всъщност същинския импулс на художествената фантазия, като музикалният живот се разиграва между гръбначния стълб и главния мозък, където се вливат кръвта и мозъчната вода, така че нервът е приведен в трептене, което звучи нагоре към мозъка. Ако свържем това с възможността за повисването възприятие, в него живее повече вътрешна музика, която бива вкусвана, отколкото в обективния импулс, от който е родена човешката душа, когато човекът слиза от духовния живот и чрез раждането, съответно чрез зачатиято влиза във физическото съществуване. Душата влиза в съществуването, като се научава да свири на инструмента на физическото тяло.

И какво става, когато се извършва цялото това движение, това трептене на мозъчната вода, която се издига нагоре? Какво става там във взаимното отношение между нервите и сетивата? Когато нервната вълна удря външните сетива - да се отбележи, че още не сетивното възприятие -, когато нервната вълна просто удря в будното състояние, там живее подсъзнателното и бива заглушено от възприятието: *поезия!* Между сетивата и нервната система има една област, където човекът твори несъзнателно поезия. Нервната вълна се влива в неговите сетива - тя протича несъзнателно, това може да бъде установено физиологично -, този живот протича в сетивата и е произвеждане на поезия: *човекът живее създавайки вътрешна поезия*. И поетическото творчество е извличането нагоре на този несъзнателен живот.

Аз описах това при процеса на дишането. При издишването трябва да имаме предвид, че мозъчната вода прониква надолу в тялото в силите, които идват срещу нея от тялото, и в силите, чрез които човек застава във външния свят, дали с разкрячени крака, с прегънати мишници, или дали като дете пълзим или дали превръщаме тази статика на пълзенето в статика на правото стоене. Ние стоим във външното състояние на равновесието. Това, което тук донасят насреща като вътрешни сили вълните, които са вдишвани, на него почива това, което се оформя в скулптурата и архитектурата. Емоционалното чувство, което живее в човека, когато той преминава в движение, но задържа движението в покой, то бива изрязано в скулптурата. Това е вътрешно изживяване, което е свързано с

формите на тялото. Ние познаваме това само тогава, когато сме свикнали да развием възприемането и мисленето в спокойна представа на формата. Ние научаваме, че от тялото не идват насреща хаотични сили, а форми, които показват, че човекът е интегриран от Космоса. Като насочваме погледа повече върху външните сили, които душата изживява подсъзнателно, ние имаме повече работа с пластичната фантазия. Между двете се намира една забележителна съзнателна област, която душа та притежава долу в нейните глъбини. Когато нервната вълна трепти между тялото и мозъка, тази нервна вълна, която е всъщност студена, интелектуална в човешкото тяло, стои в допир с топлата кръв. В това проникване с топлина, с духовност се крият несъзнателно изворите на художественото творчество, което импулсира живописеца, когато той нанася своите впечатления върху платното, които впечатления са възлезли от подсъзнанието. Човекът стои несъзнателно в духовния свят, който се разтваря чрез ясновиждането.

Не напразно в древни времена хората са чувствували тялото като храм. В това разбиране е посочено, как архитектурата е сродна с отношението на равновесие на цялото тяло и на целия Космос.

Изкуството трябва да изрази това, което художникът е в състояние да вложи в своите форми само благодарение на това, че душата го изживява във връзка със света, че неговото тяло е едно микрокосмично копие на целия Макрокосмос. Ако това трябва да бъде доведено до съзнанието, може да стане само чрез ясновиждането. Ето защо обикновената естетика, която е изградена по модела на естествената наука, е така неплодотворна. Художникът не може да започне нищо с тази школна естетика, която иска да доведе до съзнанието несъзнателността в природата на човека точно така, както прави това обикновеното изследване на природата. Това, което живее в художественото творчество, него довежда до съзнанието ясновидството, само че художникът не трябва да се страхува именно пред ясновидството, както мнозина се страхуват. И двете области могат да живеят отделно една от друга в човешката личност, понеже могат да бъдат така разделени. Възможно е душата да живее вън от тялото в духовния свят: *тогава тя може да наблюдава, как това, което иначе остава в подсъзнанието, кристализира в художествената форма, но също така как това, което ясновидецът може да изживее художествено, е изживяно отделно от неговото ясновидство.* Чрез това изживяване може да се получи само оплодотворяване на художественото и то може да ползува художниците, както също художниците могат да оплодотворят ясновидството. Ясновидецът, който има художествено чувство или вкус, ще остане предпазен от това. Духовната Наука да бъде прекалено много пронизана от еснафщината. Той ще опише този духо-

вен свят подвижно, ще може да оформи въпроса "Как" на Духовната Наука, за който говорих, по-подходящо отколкото онзи, който е усвоил проникването в духовния свят без художествено чувство. Не е нужно да се проявява страх пред ясновидството, както мнозина художници вършат това. Аз говоря за сериозно разбираня страх, не само за това, че някой се страхува, че хората могат да му кажат, че той е един антропософ. Аз говоря за много честия принципен страх, че ясновидството би възпрепятствувало непосредствеността на художественото творчество. В действителност това възпрепятствуване не съществува. Но ние живеем в една епоха, в която чрез една историческа необходимост душата е тласкана да превърне в нещо съзнателно това, което е съществувало наивно подсъзнателно. Само този разбира днес времето, в което живеем, който превръща несъзнателното все повече в свободното схващане на съзнателното.

Ако това изискване на времето не бъде изпълнено, човечеството ще навлезе в една задънена улица на културата. Изкуството не може да бъде познато чрез обикновената наука, ето защо художникът отхвърля тази естетика. Обаче ясновидството развива една наука, която не отнема на изкуството росата на цветята, когато тя се стреми да разбере. Ясновидството е достатъчно подвижно, за да разбере изкуството. Ето защо някой може да разбере като факт на днешното време, че трябва да бъде построен мостът изкуството и ясновидството, той може да подчертае това като необходимост, така както Християн Моргенщерн го подчертава така прекрасно в думи, които сочат към необходимостта от един прелом. Той казва: *"Който може да се потопи само чувствувайки в това, което днес може да бъде изпитано от божествено-духовното, а не иска да проникне в него познавайки, той прилича на неграмотния, който цял живот си с буквара под възглавницата"*.

Често пъти хората искат да спят цял живот с буквара на познанието на света под възглавницата, за да не оставят първичното елементарно творчество да бъде отслабено чрез ясновиждащата наука, както тя може да бъде разбрана днес на върха на времето, той ще разбере, че трябва да излезе от неграмотността в смисъл на Моргенщерн, че може да построи мостове между изкуството и ясновидството, и че чрез това върху изкуството ще падне нова светлина, а върху ясновидството ще падне чрез изкуството нова топлина. Така щото като плод на правилните усилия в едно здраво бъдеще чрез светлината на ясновидството и чрез топлината на изкуството в бъдещето развитие на човечеството ще може да действа един пълен със значение импулс.

Изворите на художествената фантазия и изворите на свръхсетивното познание

СКАЗКА ВТОРА

Мюнхен, 6 май 1918 г.

От най-стари времена хората са чувствували, че съществува едно родство или поне едно отношение между художествената фантазия, художественото творчество, художествената наслада и свръхсетивното познание. Който застава пред индивидуалности на изкуството, констатира, че в широки кръгове на творческото изкуство съществува един страх, че художественото творчество би могло да бъде смушавано чрез идването до онзи съзнателен опит на свръхсетивния свят, от който художествената фантазия получава нейните импулси, както това се преследва в духовно-научното свръхсетивно познание. От друга страна в най-широките кръгове е известно, че определени творчески натура, които с тяхното художествено творчество се приближават до това, което се явява като внасящо светлина от свръхсетивния свят, изживяват в дейността на тяхната творческа фантазия нещо като ясно виждане. Авторите на приказки или други художествени индивиди, които искат да тренират повече това, което свети от свръхсетивния свят и сетивния свят, знаят, как образите застават пред техните очи, но са изцяло духовни, така щото те имат чувството, че общуват с тези художествени образи или тези художествени образи общуват помежду си. Доколкото съществува пълно съзнание, чрез което човек може през всяко време да се откъсне от това, което му се предава по пътя на ясновиждането. Духовната Наука също може да говори в един такъв случай за ясновиждане. Трябва да кажем, че съществуват допирни точки между художественото творчество, художествената фантазия и ясно виждащото съзнание, което може да се пренесе познаващо в духовния свят. Въпреки това вярва се, че трябва да се подчертае именно по отношение на едно такова духовнонаучно виждане, както го разбираме тук, че художникът не трябва да се остави да му бъде отнета първичността чрез това, което е взето в изкуството съзнателно от духовния свят. При един такъв възглед се пропуска съществено в отношението между художествената фантазия и ясновидското виждане на духовния свят. Защото с това ясновидско виждане тук разбираме онова, което се развива напълно самостоятелно чрез чистата дейност на душата, независимо от инструмента на физическото тяло. Днес аз не мога да изложа, доколко е възможно душата да се пренесе свободна от тялото в духовния свят. Бих искал само предварително да кажа, че това, което се получава като родство и отношения между истинското художествено творчество и художествена наслада и истинското ясновидство, интересува днес повече духовния изследовател отколкото отношението на

ясновидството към визионерните състояния, към аномалните състояния, които, макар и някои да се опитват да ги нарекат ясновидство, са свързани със състояния на тялото, а не представляват само душевни опитности. Обаче за да се разбере това действително родство между художествената фантазия и ясновиждането, необходимо е да разгледаме това, което в тесния смисъл на думата разделя двете едно от друго, и това нещо от много голямо значение.

Който се намира творчески в художествената фантазия, той не ще обгърне сетивния свят за да го копира в себе си, какъвто е случаят в обикновеното възприемане и размишление върху възприеманото: *той ще го измени, ще го идеализира, или наречете го още както щете*. Важното не е направлението. Дали човек схваща нещата реалистично или идеалистично, дали той е импресионист или експресионист, това няма значение, обаче във всяко художествено творчество живее едно преобразуване на това, което иначе човек копира от действителността. Но в художественото творчество остава живо това, което може да се нарече възприемане на външния свят. Художникът се придържа към възприятието на външния свят. В това художествено творчество остава да съществува външното възприятие и това, което е свързано с него в способността за спомняне, в паметта. В подсъзнанието на художника продължава да действа всичко, което той е приел в живота, и колкото по-добре продължава да действа в душата това, което се е отложило в нея, колкото по-богато е то, толкова по-богато става художественото творчество като насочване на личността, към външните сетивни впечатления, към мислителната и възпоменателна способност, толкова по-богато ще живее художественото творчество в художествената фантазия. Но не е такъв случаят при това, което живее в ясновидството в онази личност, която прониква чрез свръхсетивното виждане в духовния свят. Същественото е, че човек прониква в духовния свят само тогава, когато той може да наложи мълчание както на външното сетивно виждане, така и на мисленето и на възпоменателната способност за външните сетивни впечатления трябва да замълчат напълно при свръхсетивното познание. Трудно е да обясним на нашите съвременници, че нещо подобно е възможно, че в нейната дремеща сили душата може действително да стигне до едно такова укрепване, че душевният живот още съществува в пълна оживеност, когато мислителната и възприемателната способност са подтиснати. Ето защо на стремежа към свръхсетивно познание, когато този стремеж бива развит методически, не може да се възрази, че при волевото ясновидство имаме работа само с нещо от рода на възпоменанията, което се издига от подсъзнанието в съзнанието. Същественото е това, че този, който като духовен изследовател иска да проникне в духовния свят, се научава да

познава метода, който прави възможно да бъде изключено напълно възпоменанието, а именно до такава степен, че неговата душа да живее само в настоящи впечатления, в които не се примесва нищо от възпоменанията, които се надигат от подсъзнанието. Този метод позволява, щото с това, което мисли и изживява, душата да стои в един свят, който тя се опитва да проникне съзнателно, за да не остане нищо несъзнателно.

Когато помислим, че някои мистични, така наречени теософски стремежи проявяват копнеж за всевъзможни неясни, мъгливи неща, ние можем да разберем, че това, което тук разбираме като ясновидство бива смесвано с такива стремежи, даже от страна на тези, които вярват, че са негови привърженици. Но важното не е това, а важното е, какво се разбира с това ясновидство.

Тук може да се види, колко принципно се различава това ясновидство от художественото творчество. Двете почиват различно душевно устройство и душевно настроение: *обаचे този, който се стреми към свръхсетивното познание в смисъла, в който то се разбира тук, той ще има особенни опитности с изкуството.*

Първо една главна опасност. Човек не може да бъде от сутрин до вечер духовен изследовател. Виждането в духовния свят е свързано с определени времена; *знае се началото и края на състоянието, в което душата е способна да се абстрахира напълно чрез собствената сила от впечатлението на сетивата, така че от всичко, при което външните сетива виждат цветове, чуват тонове, не съществува вече нищо.* Именно чрез това гледане върху нещото се получава възприятието за духовния свят. Бих могъл да кажа: *ясновидецът може да заличи всичко, което прониква от външния свят върху него, всичко, което се надига като вълна от обикновеното възпоменание в съзнанието на душата, но той не може да заличи, даже когато се пренесе в това състояние, определени впечатления, които му идват от художествени творби, които действително произхождат от творческата фантазия.* Тук аз не искам да кажа, че в такива състояния ясновидецът има същите впечатления от художествените произведения, както неясновидецът. Такива впечатления той има в моментите, в които не се намира в състоянието на ясновиждане. Обаче в моментите на ясновидското състояние той има възможността да заличи напълно сетивното, възпоминателното по отношение на външния свят, не обаче по отношение на изкуството, на художественото произведение, пред което застава.

Това са опитности, които се специфицират. Констатира се, че ясновидецът има определени опитности с отделните изкуства. Именно в подробностите на въздействието такива думи като "изкуство" изгубват тяхното обикновено значение. От гледна точка на свръхсетивното познание от-

делните изкуства се превръщат в царства за себе си. Архитектурата се превръща в нещо друго откакто музиката, живописата и т.н. Обаче за да обгърнем с поглед това, което ясновидска опитност по отношение на изкуството, необходимо е да обгърнем вниманието върху това, че е близък въпросът: *щом ясновидецът трябва да подтисне действията на външния свят и това, което принадлежи на спомените, какво му остава тогава?*

В душата живее това, което винаги съществува в човешката душа от трите душевни дейности, за които говори психологията. Мисленето и възприятието не съществуват, обаче съществуват чувствуването и волението, но по свършено друг начин отколкото в обикновения живот. Не трябва да се смесва свръхсетивното познание с мъгливото, чувствено претопяване в духовния живот, което трябва да се нарече мистика. Трябва да бъдем наясно, че свръхсетивното познание, въпреки че израства от чувствуването и волението, е нещо различно от чувствуването и волението /волята/. Към това трябва да се вземе под внимание, че за ясновидското познание чувствуването и волението трябва да изпълнят душата така, че тази душа почива, и че въобще и целият останал човек се намира в пълен покой. Трябва да настъпи това, в което човек не се намира при чувствуването и волението: *чувствуването и волението трябва да се развият насочени напълно към вътрешността*. Волевите импулси се развиват обикновено в прояви навън; *при ясновиждането не трябва да настъпят никакви проявления навън*. Дервишеството и други подобни са противоположни на познанието на духовния свят.

Когато чувствуването и волението се развиват навътре, от тях израства една пълносветла, строго очертана дейност на душата. Израства една дейност на душата, на която са подобни образуванията на мислите. Нещо предметно, което не е по-малко определено пропито от действителност в сравнение с обикновеното мислене, израства за ясновидеца от чувствуването и волението.

Именно при опитностите с изкуството можем да охарактеризираме това, което ясновидецът изживява по отделно в неговите душевни способности. Като се опитва да се пренесе в архитектурните форми и размерни отношения, в това, което архитектът внася като по магия в своите постройки, той се чувствава сроден с тези архитектурни размерни отношения и хармонии, с това именно, което в него, в ясновидеца, се развива като свършено друго мислене в сравнение със сяркообразното мислене на обикновения живот. Ясновидецът развива едно ново мислене, което не е така сродно с нищо друго освен с формите, в които архитектът мисли и които той създава. Мисленето, което царува в обикновения живот, няма нищо общо с действително то ясновиждане. Мисленето, което ца-

рува при ясновиждането, включва пространството в своето творческо изживяване. Ясновидецът знае, че с тези форми, които са живи мисъл-форми, той прониква в свръхсетивната действителност зад сетивния свят, но че той трябва да развие това проявяващо се в пространствени форми-мислене. Ясновидецът чувствава: *във всичко това, което се проявява в хармонии на размерите и на формите, действуват волята и емоционалните чувства*. Той се научава да познава силите на света в такива преминаващи през отношенията на размерите и числата форми, както те действуват в неговото мислене. Ето защо в своето мислене той се чувствава сроден с това, което архитектът оформя. Когато в него оживява един нов живот на чувствата - не този на обикновеното съзнание -, той се чувствава в известно отношение сроден с това, което архитектът и скулпторът създават във форми. За свръхсетивното познание се ражда една предметна интелектуалност, която мисли в пространствени форми, които се огъват, които си дават форма чрез техния собствен живот. Това са мисъл-форми, чрез които душата на ясновидеца се потопява в духовната действителност, която той чувствава като сродна с това, което живее във формите на скулптора. Можем да охарактеризираме, какво е мисленето и новото чувствуване на ясновидеца, като обгърнем с поглед неговите изживявания във връзка с архитектурата и пластиката. Съвършено други са изживяванията на ясновидеца по отношение на музиката и поезията. Спрямо музиката ясновидецът може да добие едно отношение само тогава, когато проникне още по-далече в сферата, която аз току що описах. Вярно е, че тази нова духовна интелектуалност се развива от насочените навътре чувствуван и воление. Чрез това човек е в състояние да проникне в духовния свят, той има опитността: *той прониква в него само чрез душата; при това душата не си служи с никаква телесен организъм*. После идва следващата степен. Човек би проникнал само непълно в духовния свят, ако н би преминал към следващата степен. Тя се състои в това, че бива развита не само тази духовна интелектуалност, а в това, човек да осъзнае своето съществуване вън от тялото в духовната действителност така, както осъзнава тук своето стоене във физическия свят, своето стоене с краката върху почвата, своето посягане към предметите и т.н. Като започне да знае себе си в духовния свят по този начин, да мисли и чувствава по този начин, как то току що казах, човек стига до там да развие едно дълбока чувствуване и воление, обаче едно воление /воля/ в духовния свят, което не се изразява в сетивния свят. Като изживява себе си в това воление, само тогава човек може да има опитностите с музиката и изкуството на поезията. Тогава се показва, че особено с новоразвитото чувствуване, което бива изживяно вън от тялото, е сродно онова, което човек изживява в свръх-

сетивното познание с музиката. В ясновиждащото състояние музиката бива изживяна различно отколкото в обикновеното съзнание: *тя бива изживяна така, че човек се чувства съединен с всеки отделен тон, с всяка мелодия, той живее с душата във вълнуващия се, звучащ живот.* Душата е напълно съединена със звученето, душата е като разлята във вълните на тоновете. Мога да кажа, че едва ли може да се получи чрез нещо едно такова прецизно виждане, едно такова образно виждане за възлизащата от морската пяна Афродита, освен когато човек схване начина, по който човешката душа живее в елемента на музикалното издигайки се нагоре, когато този музикален елемент бива схванат в ясновидското състояние.

И така, както тази възлизаща от повърхността на морето Афродита би била заобиколена от летящи около нея създания на въздуха, които се приближават към нея като проявления на това, което е живо в пространството, така за ясновидеца се присъединява към музикалното поетичното. Чувствайки се със своята душа издигнат във въздуха от музикалното и все пак отново чувствайки се вътре в него, чувствайки се тъждествен с музикалното, за ясновидеца към музикалното се прибавя поетическото. Той изживява това в една интензивна форма. Това, което той изживява, зависи от степента, до която се е развил в ясновидството. С поетическото изкуство положението е особено. Поетът изразява чрез езика или чрез други поетически средства това, което ясновидската способност изпитва от поезията. Например едно драматично лице, което поетът изобразява, което той оставя да каже малко думи, то се оформя от тези малко думи в завършена имажинация на неговата човешка личност. Тази е причината, поради която при всичко, което в поезията е недействително, което е само фразеологично, което не извира от творческата сила, а е скалъпено, действа така неприятно на ясновидеца: *той вижда при това, което не е никаква поезия, но все пак иска да създаде нещо фразеологично, гримасната карикатура.* Докато пластичното се превръща за него в духовна интелектуалност, поетичното се пренася в пластичното и предметното, което той трябва да вижда, да гледа. Той гледа това, което е истинно, което е образувано от творческите закони, от които твори природата, и го отделя рязко от това, което е създадено само от човешкото въображение, защото хората искат да създават поезия също и когато те не са свързани във фантазията с творческите сили на Всемира. Такива са изживяванията по отношение на поезията и музиката.

По особен начин изживява свръхсетивното познание живописца. За свръхсетивното познание живописца стои като самотна. И понеже ясновидецът - ще употребя едно тривиално сравнение - понеже ясновидецът е принуден както геометърът, който се стреми да нанесе върху повърх-

нината с помощта на кръгове и линии това, което има само в своята представа, за да го направи нагледно, ясновидецът също е принуден да превърне в състен свят, в свят на формите изживяването на духовния свят, това, което той изживява като безформено. Това става, като той съизживява това, което изживява в този свят, така, че го превръща във вътрешно виждане, в имажинация и го изпълва, ако мога да се изразя така, с душевно вещество. Той прави това така, че създава така да се каже във вътрешното, творческо, ясновидско състояние подобие на живописца. Живописецът образува своята фантазия свързвайки вътрешните формиращи сили със сетивното виждане, което той изживява така, както се нуждае от него. Той отива отвън навътре до там, където преобразува живеещото в пространството така, че действа в линии, форми, цветове. Той довежда това до повърхността на живописната нагледност. Ясновидецът идва от противоположната страна. Той съгъстява това, което се намира в неговата ясновидска дейност, до душевно оцветяване; *той пролива с цветове това, което иначе е безцветно, като че илюстрира вътрешно, образува имажинации.* Трябва само да си представим по пръв път начин, че онова, което от една страна донася живописецът, идва от противоположната страна в това, което ясновидецът създава отвътре навън.

За да можете да си представите това, прочетете елементарните основни понятия в последните глави на Гьотевото "Учение за цветовете" върху сетивно-моралното въздействие на цветовете, където Гьоте казва, че всеки цвят предизвиква едно душевно състояние. Това душевно състояние ясновидецът получава като нещо последно, с него той оцветява това, което иначе би било безцветно и безформено. Когато ясновидецът говори за аура и други подобни неща и казва, че това, което вижда, има определени цветове, трябва да бъдем наясно, че той оцветява това, което изживява вътрешно с тези душевни състояния. Когато ясновидецът казва, че това, което вижда, е червено, той изживява това, което иначе се изживява при червения цвят; *изживяването е същото при виждането на червеното, само че то е духовно.*

Едно и също нещо е това, което ясновидецът вижда и което художникът създава на платното, обаче гледано от различни страни. Така ясновидецът се среща с живописца. Срещата е едно забележително, пълно съ значение изживяване. Тази среща прави живописца да изглежда като едно особено свойство на свръхсетивното познание. Това проличава особено при едно явление, което трябва да стане за всяка душа един особен проблем: *при инкарната, при цвета на човешката плът, който всъщност за този, който иска да проникне вътрешно в такива неща, съдържа в себе си също така нещо пълно с тайнственост както и очарова-*

телно, което ни позволява да вникнем в дълбоки отношения на природата и на духа. Ясновидецът изживява по особен начин този инкарнат. Тук бих искал да обърна вниманието върху едно нещо.

Когато се говори за ясновидеца, за ясновиждането, хората мислят, че с това се разбира нещо, което само няколко побъркани личности имат, което стои напълно вън от живота. Но не е така. Това, което е сериозно ясновиждане, винаги съществува в живота. Но не е така. Това, което е сериозно ясновиждане, винаги съществува в живота. Ние не бихме могли да стоим в живота, ако всички не бихме били ясновидци за определени неща. Това има голямо значение, че ясновидецът, който е считан сериозно за такъв, не разбира нещо, което стои вън от живота, а нещо, което представлява само едно завишение на живота в определени страни. Кога ние сме ясновиждащи в обикновения живот? Ние сме ясновидци в един случай, който днес не се познава затова, понеже изхождайки от материалистичния възглед хората са си образували всевъзможни умувания върху начина, по който ние долавяме един чужд Аз, когато стоим срещу един чужд физически човек. Днес вече съществуват хора, които казват: *ние възприемаме, долавяме душата на един друг човек само чрез едно подсъзнателно заключение*. Ние виждаме овала на лицето, другите човешки линии, цвета на неговото лице, формата на очите, свикнали сме, когато виждаме нещо такова телесно, когато стоим срещу един човек да видим аналогичното заключение, че това, което ни показва една такава форма, крие в себе си също един човек. Но не е така; *това ни показва свръхсетивното познание*. Това, което ни се явява при човека в човешката форма и оцветение, то е един вид възприятие, каквото е възприятието на цвета и формата при един кристал. Цветът, формата и повърхността на един кристал ни се натрапват като нещо, което са самите те. Повърхността, оцветението при човека, сами изчезват, стават, идейно казано, прозрачни. Сетивното възприятие на другия човек се заличава духовно: *ние възприемаме непосредствено другата душа*. Това е едно непосредствено пренасяне в другата душа, един пълен с тайнственост, чуден процес в душата, когато стоим срещу другия човек в нашето собствено човешко същество. Тук става едно действително излизане на душата, едно преминаване към другия. Това е едно ясновиждане, което съществува винаги и навсякъде в живота. Този вид ясновиждане е свързано вътрешно с тайната на инкарната. Това забелязва ясновидецът, когато той се издига да най-трудния проблем на ясновидството: *да възприема ясновиждащо инкарната*. За обикновеното виждане инкарната има нещо спокойно, за ясновидецът вижда инкарната не като нещо завършено, той го възприема като едно средно състояние между други две. Когато ясновидецът се концентрира върху оцветението на човека, той възпри-

ема тогава едно непрестанно колебание на човека между побледняване и един вид изчервяване, което е едно по-висше изчервяване в сравнение с обикновеното изчервяване и което за ясновидеца преминава в един вид излъчване на топлина. Това са двете гранични състояния, между които се колебае оцветението на човека и в средата на които стои инкарнатът. За ясновидеца това се превръща в едно трептение насам и нататък. Чрез побледняването ясновидецът разбира, какъв е човекът във вътрешността, в душата и интелекта, а чрез изчервяването се познава, какъв е човекът като волево импулсивно същество, какъв е той в отношение с външния свят. Трепти това, което в по-висока степен се намери във вътрешния характер на човека.

Не трябва да си представяте, че ясновидството се състои в това: *човек се "развива" и тогава вижда духовно всички хора и неща*. Пътят в духовния свят е един многообразен, сложен път. Неговият главен проблем е този, да стигне до вътрешността на другия човек и да изживее неговия инкарнат.

Така Вие виждате, че ясновидецът има най-различни опитности с изкуствата. Онова, което разбирам тук, се нюансира още малко за нас чрез едно явление, което е способно да обърне вниманието ни върху начина, по който ясновидството стои в живота: *отношението на ясновидството към човешкия език, към човешкия говор*.

Всъщност говорът не е нещо единно, а нещо, което живее в три различни сфери. Първо имаме едно състояние на говора, което позволява да считаме говора като инструмент за разбиране между хората и в науката. Можем да считаме онова, което ясновидецът чувствава, като парадоксално, но то е едно действително изживяване. Ясновидецът чувствава този вид на използване на говора като средство за разбиране и като израз за обикновената наука на ума, като един вид понижение на говора, даже като едно такова понижение на езика до нещо, което езикът не е по неговата вътрешна природа. Ясновидството стига до едно друго схващане. Говорът е онзи инструмент, чрез който един народ живее в общност. Това, което живее в езика, когато той е устроен в различни форми, в нюансиранията на звуците и т.н., то е, правилно разгледано, нещо художествено. Езикът /говорът/ като изразно средство на народа е изкуство и това, как се твори в този език, е общо художествено творчество на народа, който го говори този език.

Когато езикът бива използван като всекидневно средство за разбиране, той е понижен. Който има чувство за това, което живее в езика и се изявява в нашето подсъзнание, той знае, че творческият принцип на езика е сроден с поетическото, с изкуството въобще. Който има в себе си художествената същина, има едно неприятно чувство, когато езикът бива

понижен по ненужен начин в сферата на разбирането. *Християн Морген Щерн* имаше това чувство. Той не се страхуваше да хвърли мостове между изкуството и ясновидството, не вярваше, че художествената първичност бива изгубена чрез проникването в духовния свят; *той чувствуваше, че поетичното изкуство в него беше сродно с пластичното, с архитектурното*. Той, който изразява, какво чувства по отношение на говора, на езика, като характеризира бърбенето за злоупотреба с езика, казва: *"всяко бърбене има за основа несигурността относно смисъла и стойността на отделната дума"*. За бърбивия човек езикът е нещо неясно, но той му отвърща достатъчно: на *"неясния"*, на *"блуждаещия"*. Трябва да почувствуваме това, което - за да чувствуваме като него - Моргенщерн чувствуваше като творчески принцип на езика: *че там, където в проза езикът става средство за разбиране, става неговото понижение до степенята на чиста цел*.

Като трето нещо за изживяването на ясновидеца с езика се характеризира онова, което бива изживяно в духовния свят. Това, което бива виждано там, не е виждано в думи, то не се изразява непосредствено в думи. Така ясновидецът трудно може да се разбере с външния свят, защото по-голяма част от хората мислят теоретически и по съдържание в думи и не могат да си представят един живот на душата, който е над думите. Ето защо онзи, който изживява чувствувашо духовния свят, той чувства като едно принуждение да влее в оформения вече език това, което изживява. Но поради факта, че довежда до мълчание това, което живее иначе в езика - мислителната и възпоменателната способност - той може да оживи в себе си самите сили създаващи езика, онези творчески сили, които са действували в развитието на човечеството, когато се е родил говорът. Ясновидецът трябва да се пренесе в душевното състояние, при което говорът се е родил първо, трябва да развие двойната дейност, да оформя вътрешно нещо духовно, което е видял, и да се потопи в оформянето на говора така, че да може да съедини и двете едно с друго. Ето защо е важно да се разбере, че думите на ясновидеца трябва да се схващат различно отколкото се схващат иначе думите. Когато ясновидецът съобщава това, което е изследвал духовно, той трябва да си служи с езика, но така, че да направи отново да се роди това, което действа творчески в говора, в езика, като вниква в строителните сили на езика. Чрез това става важно, че той изгражда говоримия език, говоримите думи, дава им форма, като подчертава определени неща силно, а други подчертава по-малко, казва първо определени неща, по-късно казва други, или като илюстрирайки оставя нещо настрана. Необходима е определена техника за онзи, който иска да излее в езика духовни истини, когато иска да изрази нещо, което живее вътрешно в него.

Ето защо ясновидецът има нужда слушащите го да обърнат внимание на това, "Как" той се изразява, а не само на това, което той казва. Важното е той първо да оформи, важното е, как той казва нещата, особено нещата върху духовния свят, а не само това, което казва. Понеже на това се обръща много малко внимание, и понеже при думите хората си спомнят, какво означават иначе тези думи, ясновидецът бива така малко разбран. Той има нужда - всичко това е относително - да развие способността за създаване на езика, за да изрази свръхсетивното чрез начина, по който се изразява. Все повече ще бъде необходимо хората да стигнат до яснота върху това: *от това, което е казано, не съдържанието е толкова важно, а важното е, чрез начина, по който ясновидецът се изразява, слушателите да имат живото впечатление, че той говори от духовния свят.* Така в самия обикновен живот говорът е вече един художествен елемент. Ясновидецът има едно особено отношение също и към езика.

Сега възниква въпросът: *На какво се дължи, че ясновидецът има такива отношения към художника, че съществуват такива отношения между ясновидеца и човека на изкуството? На какво се дължи, че ясновидецът не може да не вземе под внимание впечатлението създадено от едно произведение на изкуството?* Това се дължи на факта, че в произведението на изкуството се явява нещо сродно със свръхсетивното познание, само че в една друга дреха. Това се дължи на факта, че вътрешния живот на човека е много по-сложен, отколкото може да си представи днешната наука.

Бих искал да изложа това от една друга страна, където привидно се говори за нещо научно, което сочи към нещо, което трябва все повече да се развие, за да се построят мостове от една страна между обикновеното виждане на действителността и от друга страна изживяването на художествената фантазия и свръхсетивно то познание. Искам да запитам: *на какво се дължи, че творящия музикант произвежда от своята вътрешност онова, което живее в неговите тонове?* Тук трябва да бъдем наясно, че това, което се нарича обикновено себепознание, е нещо още абстрактно. Даже това, което мистиците или мъгливите теософи си представят със себепознанието, е нещо много абстрактно. Когато някой вярва, че изживява божественото в своята душа, това е нещо съвсем неясно пред действителното, конкретното ясновиждане. То е нещо твърде мъгливо. Става ясно това, че човекът има от една страна своето вътрешно изживяване, своите мисли, чувства, волеви импулси; *той може да се потопи в този вътрешен живот, като нарича това мистика, философия, наука.* Когато човек се научи да познава това, което е живо, той знае: *всичко това е твърде тънко, макар и да се опитаме да го съгъстим вътрешно.* Даже с интензивната мистика човек витае над действително-

стта, не стига до истинската действителност, изживява само вътрешни копия, изображения, изживява действия на действителността. Той не изживява действителност също и с обикновеното наблюдение на природата, което застава срещу материалните процеси.

Вярна е това, което *Дю Боа Реймонд* казва: *наблюдението на природата не може никога да стигне до там да схване онова, което се намира в пространството*. Когато естественикът говори за материя, която съществува там в пространството, тази материя не може да бъде намерена с това, с което се опитваме да схванем действителността. За обикновеното съзнание положението остава такова, че от една страна имаме вътрешния живот, който не прониква до действителността, от друга страна външната действителност, която не е достъпна за вътрешния живот. Между двете съществува една пропаст. Тази пропаст, която трябва да познаваме, е една пречка за човешкото познание. Тя не може да бъде преодоляна по никакъв друг начин освен чрез това, че в душата бъде развито свръхсетивното виждане, такова виждане, каквото аз днес показвах чрез неговото отношение към художественото.

Когато бъде развито това виждане, човек влиза в едно външно отношение към самия себе си и към материалната действителност, която съществува като тяло. Тялото става нещо ново, не остава чупливото нещо, което е недостъпно за вътрешния живот на човека. Вътрешният живот не остава нещо пърхащо над действителността, а се пропива, прониква се в собственото тяло с това, което в тялото има материално съществуване. Обаче всяко материално съществуване съдържа духовно съществуване.

Нека се опитаме да доведем това пред нашия поглед във връзка с музикалното изкуство. През време когато човек развива музикални или други представи и има възприятия в обикновеното съзнание, вътре в неговото тяло стават сложни процеси, сложни състояния. Той не знае нищо за тях, но те стават. Ясновиждащото съзнание прониква до това вътрешно, сложно, чудно изживяване на тялото. Мозъчната вода, в която иначе е положен мозъкът, прониква надолу, изтласква кръвта към вените на долното тяло като се влива в канала на гръбначния мозък при издишването. При вдишването всичко бива изтласкано нагоре. Получава се един чудесен ритъм, който придружава всичко, което мислим и възприемаме. Това дишане, тази пластика в нейната ритмика прониква в мозъка и отново излиза от него. Става един процес, който съдейства в човешкото изживяване. Това е нещо, което става в подсъзнанието и за което душата не знае нищо. Днешната физиология и биология е по отношение на тези неща още почти напълно незнаеща; *обаче това ще стане една много разпространена наука*.

Във времената, които не могат вече да бъдат наши, духовния живот трябваше да бъде търсен по друг начин.

Обаче времето на този начин да се търси духовният живот и вече минало, минало е времето да бъде търсена духовна наука по източно-индийски начин. Това можем да проучим по-късно, обаче напълно се греши, когато се вярва, че трябва да се върнем към индийските методи. Това не е вече за нашето време, то би заблудило човечеството. Нашите методи са много по-интелектуални, все пак проучвайки нещата може да се види, какво е искало древното индийство. Една голяма част на обучението за постигане на по-висше познавие се състоеше при индийците в ритмично подреждане на хода на дишането: *те искаха да регулират процеса на дишането*. Сравнете това, което е било преследвано там, с току що казаното: *вие ще откриете, че ученикът на школата йога искаше да изпита в себе си чрез вътрешно чувстване на дихателния процес това, което аз описах*. Индиецът го изпитваше чрез това, че се стараше да чувства процеса на дишането, който се вълнува нагоре и надолу.

Нашите методи са други. Който проследи това с разбиране, ще намери, че ние не трябва да се вживяваме в организма по този физически начин, а се стараем да уловим по пътя на медитацията от интелекта това, което тече надолу, и чрез упражненията на волята да уловим това, което тече нагоре. По този начин ние се стараем да застанем с нашия душевен живот срещу течението и да го почувствуваме, когато това течение отива нагоре и слиза надолу.

На това почива определен напредък в развитието на човечеството. Това е нещо, за което науката и всеки дневното съзнание не знаят нищо, но душата го знае в нейните дълбини. Това, което душата знае и изживява по този начин, може да бъде издигнато в съзнанието при особени отношения. То бива издигнато в съзнанието, когато човекът е една художествена натура по отношение на музиката. Чрез какво става това? В обикновеното съзнание на човека, което бихме могли да наречем също доброто еснафско състояние, съществува една силна връзка на душевно-духовното естество с физическо-телесното. Духовно-душевното е силно свързано с току що описаните процеси. Когато равновесието е неустойчиво, което почива на вътрешна съдба, освободено и чрез това устройство, което почива на вътрешна съдба, човекът е музикално чувствителен за това. На неустойчивото отношение почива също особената художествена дарба в други области. Онзи, който има тази дарба, е в състояние да издигне в съзнанието това, което иначе става само долу в душата - в дълбините на душата ние всички сме художници - музиканти. Това, което става там, не може да бъде издигнато в съзнанието от онзи, ко-

йто има устойчиво равновесие, той не е художник. Който е в неустойчиво равновесие - сега някой може да говори като научен еснафин за израждане -, който се намира в неустойчиво равновесие на душевното и телесното естество, издига повече това на съзнанието, по-смътно или по-ясно, той издига в съзнанието това, което става във вътрешния ритъм, и го оформя чрез тоновия материал. Ако разгледаме течението на нервните вълни отдолу нагоре към мозъка, ние срещаме там първо това, което характеризираме като музикално. Как зрителният нерв се разпростира в окото, как той стои във връзка с кръвоносните съдове, това остава още в подсъзнанието. Там става нещо, което бива заличено, когато човекът стои срещу външната природа. При стоенето на човека срещу външния сетивен свят външното впечатление заличава това, което става там в окото. Обаче това, което става между нервните вълни и сетивните процеси, то е било винаги поет; *там във всеки човек живее поетът*. И с това, какво е равновесието между душата и тялото, зависи отново, дали това, което става там долу /в глъбините на душата/, дали то остава долу, или бива издигнато в съзнанието и бива излято в поезията.

Нека отново разгледаме процеса на излъчването, вълната, която отива надолу и удря в разклонението на кръвната вълна: *тук се изразява едно поставяне на нашето собствено равновесие в равновесието на забикалящия свят*. Особено силно е подсъзнателното изживяване, когато човекът преминава от състоянието на пълзящо дете в изправеното равновесие. Това едно извънредно силно подсъзнателно изживяване. Фактът че имаме това, което при маймуната е само окаригушено, което става особено важно за човешката природа: *че линията минаваща през центъра на тялото съвпада с линията на центъра на тежестта, това е едно извънредно силно вътрешно изживяване*. Тук човек изживява несъзнателно архитектурно-пластичното отношение. Когато нервната вълна отивайки надолу се среща с течението на кръвта, не съзнателно бива изживяно архитектурното, скулптурното. И в този случай отново благодарение на неустойчивото или устойчивото отношение това бива издигнато повече или по-малко в съзнанието и бива оформено.

Живописата и това, което се изразява там, бива изживяно вътрешно, където нервната вълна и кръвната вълна се срещат. Художественият процес е съзнателен, обаче импулсите са несъзнателни. Ясновидството се потопява съзнателно в това, което лежи като импулс на основата художествената фантазия, като вътрешно изживяване, което не може да бъде охарактеризирано само абстрактно, както това става днес, а така конкретно, че ние намираме отново всяка отделна фаза в конфигурацията на собственото тяло. Древните времена са чувствували правилно, че по отношение на архитектурата всяка форма, всяка мярка съществува в соб-

ственото поставяне на човека във външния свят. Древната архитектура произхожда от друго чувствуване на тези размерни отношения в сравнение с готическата, но и двете произхождат от едно чувствуване на собствените отношения на равновесие с отношенията на Макрокосмоса. Тук ние познаваме, как човекът е в неговото устройство едно копие на Макрокосмоса. Ето защо тялото е било наречено храм на душата. В такива изрази се крие много истина. Всъщност изворите, от които художникът черпи, когато той е истински художник и има отношение към действителността, са същите извори, от които черпи ясновидецът, при когото само това, което трябва да остане импулс в своето действие, се явява сега в съзнанието, докато, когато импулсът остава в подсъзнанието, той издига в съзнанието това, което художникът създава във видимата форма.

От това се вижда, че тези области са строго разделени в човешкото изживяване. Ето защо неоснователен е страхът, който се проявява от много хора на изкуството, че първичността на изкуството се изгубва чрез ясновидството. Ясновидството се развива при същите състояния, които можем да отделим от художественото творчество и изживяване, но двете не могат да си пречат, когато те са правилно изживяни. Напротив.

Ние живеем в такова време, когато човечеството трябва да стане все по-съзнателно и по-съзнателно, все по-свободно и по-свободно. Ето защо върху изкуството трябва да бъде разлята светлината на ясновидството от самия художник и чрез това ще бъде построен мостът между несмущаващите се едно друго изкуство и ясновидство.

Ние можем да разберем, че художникът се чувствава смущаван, когато се развива наука на изкуството по модела на по-новата естествена наука или на умствено-научната естетика, както тя се схваща днес. Едно познание, което прониква виждащо в действителното изкуство, една такава наука не съществува още днес; *някога тя не ще бъде чувствувана от художниците като смущаваща, а като оплодотворяваща.*

Който микроскопира, знае как трябва да подходи, за да се научи да вижда правилно нещата. Както човек се прониква от вътре със способността да може правилно да микроскопира - при това вътрешно виждане не пречи на външното, а го подбужда -, така ще дойде време, когато действителното ясновидство ще пропива, ще подпомага и прониква плодотворно елементарната продуктивна способност на художника.

Често пъти криво се разбира това, което е истинско ясновидство, защото хората се представят свръхсетивната наука твърде много по модела на обикновената сетивна наука и на обикновеното сетивно познание. Хората, които пристъпват към Духовната Наука, се чувствуват обаче по някога разочаровани: *те не намират така удобни отговорите на техните*

необмислени достатъчно въпроси, а намират други светове, които понякога имат много по-дълбоки загадки отколкото тези в сетивния свят. Чрез навлиза нето в Духовната Наука възникват нови загадки, които не се решават теоретически, а обещава да се разширят живо в процеса на живота и така да създадат нови загадки. Когато човек живее в тази по-висша жизненост, той остава сроден на изкуството. Хебел изисква конфликти, които трябва да останат неразрешени, и той чувства при *Гриларцер* еснафски това, че този последният, въпреки всичката красота, устройва нещата така, че конфликтите се разширяват, когато авторът е по-умен от самият герой, който описва. Към това води преди всичко действителното ясновидство: *то не създава евтини отговори, а светогледи към дадените сетивно отговори*. Без съмнение проникващите дълбоко художници са чувствували вече това. В неговата новоиздадена книга "Степени" *Моргенщерн* се изказва, че който, както художникът, иска да стигне при духовното, трябва да бъде готов да приеме в себе си, да съедини със себе си това, което вече днес, прониквайки чрез свръхсетивното познание, може да разбере от Божествено-Духовното. Той казва: *"Който иска само да се потопи с чувствата в това, което днес може да се узнае за божествено-духовното, а не да проникне в него чрез познанието, прилича на неграмотния, който цял живот спи с буквара под възглавницата"*.

Това характеризира, на каква точка на нашата култура се намираме ние. Когато човек може да вникне в това, от което крайно се нуждае нашето време, той ще трябва, както *Моргенщерн*, да стигне до впечатлението: *човек не трябва да остане неграмотен по отношение на ясновидството; като художник той трябва да търси отношения към ясновидското познание*. Както има голяма значение, когато ясновидският елемент влива светлина в художественото творчество, също така голямо значение има, когато това, което като ясновидска еснафщина няма днес нищо музикално, а най-много има нещо немусикално, се остави да бъде оплодотворено от художествения вкус. По-важно от всяко патологично ясновидство за духовния познавател е мостът, който може да бъде построен между изкуството и ясновидството.

Който прозира това, знае, че ще бъде за благото на човечеството в настоящето и в бъдещето, когато хората ще потърсят все повече и повече духовните неща, духовното познание. Светлина на ясновидството трябва да свети в изкуството, за да може топлината и величието на изкуството да действуват плодотворно върху широтата и величието на хоризонта на ясновидството. Това е необходимо за изкуството, което иска да се потопи в истинското съществуване, както ние се нуждаем от това, за да мо-

жем да овладеем задачите, кои то все повече ще се изправят пред нас от неопределените дълбочини на човечеството.

Сетивно-свръхсетивното духовно познание и художественото творчество

Виена, 1 юни 1918 г.

Няколко приятели, които присъствуваха на моите изнесени в Мюнхен сказки върху отношенията на Духовната Наука и изкуство, бяха на мнение, че трябва да говоря и тук във Виена върху изказаните там мисли. Отговаряйки на това желание, аз Ви моля да приемете това, което ще кажа тази вечер, абсолютно така, че то е замислено в непретенциозна форма и иска да даде само афористични забележки върху някои неща, което може да се каже върху отношенията на това, което можем да наречем ясновидство, както то се преследва от антропософски ориентираната Духовна Наука, към художественото творчество и към същността на художествената наслада.

Първо по отношение на едно такова разглеждане, каквото ще бъде направено сега, съществува определен предразсъдък - а предразсъдъците не винаги са без основание -, съществува определен основателен предразсъдък, който се опира на разбирането, че всъщност художественото творчество, художествената наслада, художественото чувство не иска да има нищо общо с някакъв възглед върху изкуството, с някакво познание върху изкуството. И мнозина, които работят в областта на изкуството, са на мнение, че в художественото творчество както и в художествената наслада е нещо вредно за действащия в него първичен импулс, ако в това, което художникът извява се внасят твърде много мисли, понятия, идеи. Аз вярвам без съмнение, че този предразсъдък по отношение на всичко онова, което можем да наречем абстрактна, научна в приетия смисъл естетика, че тази наука с право се отбягва от художественото схващане, защото действително художественото чувство бива всъщност опустошено, възпрепятствувано от всичко това, което е насочено по някакъв начин към устроеното в общоприетия смисъл научно разглеждане. От друга страна обаче ние живеем в една епоха, в която изхождайки от определена световноисторическа необходимост, много от това, което до сега е действувало несъзнателно в човека, трябва да бъде издигнато до съзнанието. Също както не сме в състояние да поставим в светлината на мита социалните и обществени отношения от човек на човек, какъвто е бил случаят в минали времена, а сме просто принудени чрез хода на развитието на човечеството да търсим нашето бъдеще в едно действително схващане на това, което пулсира в историческото развитие, ако искаме да познаем, що е социална структура, що е съвместен обществен живот

и т.н. между хората, така също е необходимо, щото много от това, което с право е било търсено по един повече или по-малко съзнателен или несъзнателен начин в инстинктивното царуване на човешката фантазия и други подобни, да бъде издигнато в съзнанието. То би било издигнато в съзнанието, даже ако ние не бихме искали това. Но ако това би било направено по начин противоположен на творческия прогрес, би настъпило това, което би трябвало да избегнем: *възпрепятствуване на интуитивно-художественото, което възпрепятствуване трябва именно да бъде изключено от жизнено-художественото.*

Аз не говоря като естетик, не говоря като художник, а говоря като представител на духовнонаучното изследване, като представител на един такъв светоглед, който е проникнат от това, че с напредващото развитие на човечеството ние ще стигнем до там, да проникнем в действителния духовен живот, който стои на основата на нашия сетивен свят. Аз не говоря за някаква метафизическа спекулация, не говоря за някаква философия, а за това, което бих могъл да нарека свръхсетивна опитност. Не вярвам, че ще трае още дълго време, докато хората разберат, че всяка чисто философска спекулация, всеки логически или научен стремеж е неподходящ за проникването в духовната област. Аз вярвам, че ние се намираме в епохата, която ще признае като нещо самопонятно, че в човешката душа се намират дремещи сили и че тези дремещи сили могат да бъдат извлечени от душата по един систематично регулиран начин. Аз описах, как могат да бъдат извлечени тези дремещи в човешката душа сили, в моите различни книги, в "Как се добиват познания за висшите светове?", в "Загадка на човека". Следователно под духовно познание аз разбирам нещо, което още съвсем не съществува, което е взето под внимание още от твърде малко хора, което не се състои от продължението на съществуващото познание, било това мистика или естествена наука, а в усвояването на особен вид човешко познание, което почива на това, че чрез методическо събуждане на определени дремещи в него душевни сили човекът произвежда едно състояние на съзнанието, което се отнася към обикновения буден живот както този буден живот се отнася към състоянието на сън или сънуване. Днес всъщност хората познават само тези две противоположни състояния на съзнанието: *тълото хаотично сънно съзнание, което е само привидно напълно празно, това е само едно дълбоко понижено съзнание, и дневното съзнание от събудането до заспиването.* Можем да отнесем чистите образи на сънищния живот, но съновиденията, когато волевата природа на човека заспива, когато волевата природа на човека заспива, когато тази волева природа, която ни довежда в отношение с нещата на заобикалящия свят, заспива, можем да отнесем тези сънищни образи към външната, физическа дей-

ствителност. Също така, развивайки се по-нататък, човечеството ще стигне до там, да произведе в себе едно събуджане от дневното съзнание в това, което аз наричам ясновиждащо съзнание, при което човек няма пред себе си външните предмети и процеси, а има пред себе си един действителен духовен свят, който лежи на основата на нашия сетивен свят.

Философите искат да се убедят в съществуването на този свят чрез умозаклучения; *обаче той не може да бъде познат чрез такива умозаклучения, а може да изпита заобикалящата го физическа среда, не може да знае за нея, също така той не може да изпита в будно състояние заобикалящия го духовен свят: той не може да бъде изпитан, изживян нито чрез мистиката, нито чрез абстрактната философия, а само чрез това, че човек трябва да доведе себе си в едно друго състояние на душевното устройство, когато преминава от сънищния живот в обикновеното будно съзнание.*

Така ние говорим за един духовен свят, от който произхожда духовно-душевното естество на човека също така, както физическо-телесното му естество произхожда от сетивния свят. Самопонятно е, че едно такова духовно изследване е днес напълно криво разбрано в неговата особеност. Хората са такива, че те съдят за това, което се явява между тях, според представи, които вече са усвоили, някои даже според думите, които вече имат. Те искат да свържат нещата с нещо вече познато. Но що се отнася за ясновиждащото съзнание това не е така, защото то не е вече нещо познато. Ясновиждащото съзнание, би могло да бъде наречено "*виждащо съзнание*", ако тази дума не бъде криво разбрана, при което аз не разбирам нищо суеверно. Това, което се получава от ясновиждащото съзнание, бива съдено според това, което хората вече познават. То бива смесено с всевъзможни неща, които са от съмнително естество, какъвто е например визионерният живот, халюцинациите, медиумизмът и т.н. Това, което аз разбирам тук, няма абсолютно нищо общо с всички тези прояви. Всичко, което съм посочил по-горе, всички тези аномални прояви, са плод на един болен душевен живот, на онзи душевен живот, който е потопен по-дълбоко във физическото тяло и който извлича от физическото тяло някакви образи и ги поставя пред душата. Точно по противоположния път върви това, което аз наричам ясновиждащо съзнание. Халюциниращото съзнание слиза по-дълбоко в тялото отколкото нормалното, чрез което слиза на една по-ниска степен от нормалната за човека, докато ясновиждащото съзнание се издига над обикновеното душевно състояние, живее и тъче въобще само в духовно-душевното, освобождава напълно душата от живота на тялото. В нашето обикновено съзнание свободно от живота на тялото е само *чистото мислене*, което поради

това е отречено от много философи, защото те не вярват, че човекът може да развие една дейност, която е свободна от тялото. Това образува изходната точка: *може да бъде развито едно ясновиждащо съзнание, което се развива нагоре в духовния свят, където около нас не се намира нищо физическо.* Това ясновиждащо съзнание не е сродно с нищо медиумистично или визионерно, напротив то се чувствава сродно с действителното, истинското художествено схващане на света. Ето това е, което бих искал да се надявам и да желая, че именно между тези две форми на разглеждането на света от човека може да бъде построен по един непедантичен, художествен начин мостът между действителното, истинското ясновиждане и художественото изживяване, било в творчеството, било в художествената наслада.

За онзи, който живее в ясновидството, е напълно една опитност, че изворът, действителният извор, от който художникът твори, е точно същият както този, от който ясновидецът, наблюдателят на духовните светове, черпи своите опитности. Само че начинът, по който ясновидецът се старае да получи своите опитности и да изрази тези опитности в понятия, в мисли, и този, по който художникът твори се различават твърде много един от друг и върху този начин бих искал да говоря днес. Обаче изворът, това трябва да се подчертае, изворът е в действителност един и същ.

Преди да разгледам този всъщност принципен въпрос, бих искал да направя няколко забележки, които може бе на някои ще се сторят тривиални, които обаче нямат никаква друга претенция, освен да покажат, че художественият светоглед не е нещо, което се прибавя само произволно към живота. За онзи човек, който се стреми към определена цялост на живота, художественият светоглед се явява като нещо, което принадлежи към живота също както познанието и както външното еснафско действие. Едно достойно човешко съществуване е немислимо без проникването на нашия културен живот с художествено чувствование.

Касае се за това, да се разбере действително, че където и да отиваме и да стоим, в нас живее един скрит стремеж да схващаме света естетически, художествено. За целта бих искал да приведа няколко примера. Без съмнение ние често пъти довеждаме до нашето съзнание художественото изживяване, което придружава между редовете нашия живот, нашето съществуване. То живее някак подсъзнанието. Когато някъде имам да посетя някого и влизам в неговата стая, която има червени стени, червени тапети и той идва тогава и ми говори за най-несериозните неща, или въобще не говори никак, тогава аз чувствавам, че тук има една неистина. Това става напълно в чувството, не се превръща в мисъл, но аз чувствавам, че тук съществува нещо неистинно. Колкото и странно, парадок-

сално да изглежда това, но когато някой тапецира своята стая в червено, той ме измамва, ако в тази боядисана в червено стая не ми говори за нещо пълно със значение, ако не изказва към мене мисли имащи дълбоко значение. Естествено не е нужно това да бъде в действителност така, не е нужно то да се яви, но то придружава нашия душевен живот. Ние имаме това чувство в основата на нашата душа. Когато влизаме в една стая боядисана в син цвят, и някой бърбори много, не ни оставя да вземем думата, считайки себе си за единствено важен, ние чувствуваме отново това в противоречие със синия или с виолетовия цвят на стените на стаята. Външната прозаична действителност не е нужно да отговаря на това, но съществува една особено естетическа истина, която е такава, каквато аз току що приведох. Когато съм влязъл неочаквано някъде, или да кажем не съм влязъл неочаквано, а съм бил любезно поканен на едни обед и виждам, че покривката на масата е червена, аз имам чувството, че това са гастрономи, които ядат там на масата, че те ядат с голямо удоволствие. Ако на масата е сложена синя покривка, аз имам чувството, че ядящите на масата хора не ядат, за да ядат, а искат да се разказват нещо при яденето и оставят разказването, или събирането в общество да бъде придружено от ядене. Това са действителни чувства, които винаги живеят в подсъзнанието. Когато срещна на улицата една дама облечена в синя дреха и тя се нахвърля на мене и се настройва агресивно, вместо въздържано, аз чувствавам това в противоречие със синята дреха, но бих чувствувал това като нещо естествено, ако срещнатата дама би била облечена в червена дреха. Бих чувствувал също това като нещо естествено, ако бих срещнал една дама с къдрава коса, която е дръзка, нахалничка. Съществува нещо, което живее в основата на душата като един основен тон. С тези тривиални примери не искам да кажа нищо друго, освен че съществува едно естетическо чувство, макар и да не го чувствуваме съзнателно, което не можем да изключим: *от това зависи нашето настроение; ние сме добре или зле настроени*. Ние познаваме доброто или лошото настроение, но причините може да осъзнае само този, който вниква по-близо в нещата. В това се крие всъщност нещо, което бихме могли да наречем необходимостта да преминем от естественото естетическо чувствуване към живеенето в изкуството. Изкуството просто идва срещу естествения живот, както и другите форми на разглеждане нещата от човека.

Ясновидецът, който е развил тези сили, за които аз говорих, има по отношение на изкуството един особен вид изживяване, и аз вярвам че, макар и нехудожествено, но все пак по отношение на оценката и схващането на изкуството може да следва нещо от особеното изживяване на ясно-видеца по отношение на изкуството. Ясновидецът, който пробужда

своята душа така, че може да има около себе си един духовен свят, е винаги в състояние да отвърне, да отклони своя душевен живот от всичко, което е само външна, сетивна действителност. Ако имам пред себе си - говоря типично, а не индивидуално - ако имам пред себе си една част от един външен физически предмет или процес, като ясновидец аз съм винаги в състояние да изключа за себе си възприятието в пространството и мястото, където се намира предметът, така че да не виждам нищо от физическото намиращо се в пространството. Това е действителното абстрахиране, което е възможно за ясновидството. Но това може да стане само при природните предмети то не може да се получи при това, което е действително художествено създадено. И това считам аз за нещо пълно със значение. Ясновидецът не е в състояние по отношение на никакво изкуство да изключи напълно обекта, художествения процес, така както той може да изключи един природен процес от своето съзнание. Това, което е действително художествено творчество, остава да стои духом пред съзнанието на ясновидеца.

Това е първото нещо, което може да ни свидетелства, че наистина художественото творчество и ясновиждането идва от същия извор. Но съществуват още много други неща, които в това направление са пълни със значение. Видите ли, когато използва средствата, които неговата душа развива, ясновидецът стига да един съвършено друг вид мислене както също и воление /воля/. Ако използваме обикновените изрази, ние можем естествено да кажем, че както мисленето така също и волението стават вътрешни, но това "*вътрешни*" е всъщност неправилно, защото все пак човек се намира вън, разпростира цялото свое виждане върху един действителен духовен свят. В ясновиждането настъпват едно друго мислене и воление.

Мисленето не протича в абстрактни мисли. Абстрактните мисли са нещо, което е годно за физическия свят, за да го регистрира в неговите явления, да намери природни закони и т.н. Ясновидецът не мисли в такива мисли, той не мисли в абстракции, а мисли в мисли, които всъщност са тъчащи образи. Днес това може още трудно да се разбере, защото хората никак не знаят, какво се разбира с една дейност, която всъщност е едно мислене, което обаче не мисли никакви абстрактни мисли и следва нещо, живее във формите, конфигурациите на нещата. Можем да сравним това мислене с образуването на повърхнини, криви, както прави това математикът. Но това става вътрешно живо, както *Гьоте* се е опитал да стори това в елементарно състояние в неговото учение за метаморфозите. Днес това може да стане много по-живо, това вътрешно, виждащо мислене. Това виждащо мислене е извънредно много сродно с това, кое-

то лежи на осно вата при определени области на творческото изкуство, а именно при скулптурата и архитектурата.

Забележително е това, че по отношение на това ново мислене, новото мислене, което ясновидецът усвоява, той не се чувства по-сроден с нещо друго, освен с формите, които действително художественият архитект създава, и с формите, които скулпторът трябва да постави на основата на своето творчество. Това е действително като едно архитектурно мислене, или като мислене в скулптурните форми, което е подходящо да следва в ясновидското схващане на света нещата така, че човек се научава да ги познава в тяхната духовна вътрешност, научава се също да ги побеждава, да се издигне чисто в духовния свят. С абстрактните мисли не може да се изпита, да се научи нищо върху вътрешната същност на нещата. По отношение на това, което е неговото мислене, ясновидецът се чувства сроден с архитекта и със скулптора. Той трябва да мисли света в една такава форма на духовното изследване, която стои несъзнателно или подсъзнателно на основата на творчеството на един архитект или на един скулптор. Това даде повод да бъде проучено, на какво се дължи всъщност това. Тук човек си задава въпроса: *що е всъщност това, което ясновидецът взема под внимание?* Той взема под внимание определени, скрити сетива, които съществуват в обикновения живот, които само леко трептят, не действуват открито в обикновения живот. Ние имаме например едно сетиво, което бихме могли да наречем сетиво на равновесието. Ние живеем в това сетиво, но то само леко звучи в нашето съзнание, не стига до нашето пълно съзнание. Когато направим една крачка, с правенето на крачката или с прегъването или протягането на ръката, с всичко, което ни довежда в едно отношение с пространството и свързано с едно ненапълно звучащо в съзнанието възприятие - както с виждането и чуването -, само че тези последните са много по-силни, поясни за нашето съзнания усещания. Обаче това сетиво на равновесието и свързаното с него сетиво на движението звучат леко в съзнанието затова, защото те не са определени само за нашия вътрешен живот, а ни дават възможност да застанем в Космоса.

Как аз стоя в Космоса, дали отивам към Слънцето или се отдалечавам от него и чувствавам да се приближавам все повече до светлината, а при отдалечаването ми чувствавам да се затъмнява по някакъв начин, това чувстване на човека в целостта на света е нещо, което не можем да наречем другояче, освен: *в своето движение като микрокосмос човекът е изграден от макрокосмоса и изживява като микрокосмос своето поставяне в макрокосмоса чрез едно такова сетиво.*

Когато се твори чрез скулптурата, това не е нищо друго, освен че възприятията на едно обикновено скрито сетиво биват превърнати във външна

повърхностна форма и други подобни. Това, което ние винаги носим в себе си като човек в нашето чувствуване на света, ние го оформяме несъзнателно в архитектурата и в скулптурата. Колкото и странна да изглежда на пръв поглед тази забележка: *който може да изследва действително психически отношението между отделните архитектурни форми една към друга, който може да изследва това, което живее във фантазията на скулптора, когато той оформя една повърхнина, знае, че в това творчество съдействува тайнствено това, което аз току що посочих*. Ясновидецът не прави нищо друго, освен да доведе до своето пълно съзнание това сетиво на поставянето на себе си в света. Той развива това сетиво така, както архитектът, скулпторът са заставени да създават като форми във външния материал това, което те чувствуват в тяхното тяло. Бих могъл да кажа, от тази гледна точка биват гледани определени неща; *бих могъл в това отношение да говоря не часове, а дни наред*. Който си усвоява едно чувство за скулптурното изкуство, знае, че всичко, което се получава само чрез интуицията, не е всъщност действително скулптурното. Онзи, който се старае да отговори, чувствувайки себе си, не по абстрактен начин на въпроса: *Какво се крие всъщност в скулптурното изкуство? Той може да каже, че една повърхнина има за него значение само затова, защото тя подражава една съществуваща във външната природа повърхнина в човешкото тяло и други подобни*. Съвсем не така. Това, което е изживява в скулптурното изкуство, е собственият живот на повърхнината. Който е стигнал до там да разбере, каква разлика съществува между една повърхнина, която е огъната само веднъж, и една такава, която е огъната още веднъж не може да има по никакъв начин скулптурно живот в себе си. Само една два пъти огъната повърхност може да изразява живота като повърхнина. Това вътрешно изразяване, - не символично, а художествено -, вътрешният израз е това, което е важното, а не подражаващото, не придържането към модела, това основава тайната на самата повърхност.

Тук аз засягам един въпрос, който днес е фактически съвсем неизяснен. Днес ние виждаме много хора, които съдят почти професионално за изкуството. Аз вярвам, изхождайки именно от предпоставките, които стоят на основата на днешните разглеждания, че не трябва да произнеса действително едно критическо съждение, а трябва да изразя просто, какво идва все повече до съзнанието на човека: *аз вярвам, че въобще някой, който някога не е изработвал форми от глината, което е съществено в скулптурата*. Вярвам наистина, че всеки може да се наслаждава на изкуството, но не вярвам, че за изкуството може да съди някой, който не е направил онези опити, които са му показали, какви художествени форми могат да бъдат осъществени в материала, с който един художник работи.

Защото в действителността чрез материала биват осъществени съвършено други неща, отколкото подражанието на модела и други подобни. Следователно само имитирането на модела няма вече художествена стойност, няма повече художествена стойност от подражанието чрез някакви звуци на песента на славея. Истинското изкуство започва там, където вече не се подражава нищо, а се работи от нещо ново, художествено. В архитектурата - при музиката не, при скулптурата много - ние се опираме на модела. Обаче това, което се отнася по някакъв начин подражаващо към модела, е нещо друго, а не изкуство. Изкуството започва едва там, където не може вече да става дума за подражание. И това, което действа и тъче като нещо самостоятелно духовно, което художникът долавя несъзнателно, но ясновидецът го изживява съзнателно, е общото в ясновидското схващане на света и в художественото творчество, само че ясновидецът го изказва също духовно, а художникът, понеже не може да го изкаже, а го има само несъзнателно в своите ръце, в своята фантазия, може да го въплъти в материята.

Съвършено различно се чувствава ясновидецът сроден с поетическото и с музикалното изкуство. Интерес но е особено при музикалното изкуство, как ясновидецът изживява своите опитности в една друга форма, когато навлиза ясновидски в областта на изкуството. Трябва да направя една забележка, какво разбирам аз под думата "ясновидски". Аз не разбирам това като едно постоянно състояние, а само в моментите, в които се пренасям в такова състояние на ясновиджане. Ето защо това не значи, че ясновидецът изживява музикално така, както това е посочено сега, в други времена, освен когато той иска. В други времена той изживява музикално така, както го изживява всеки друг човек. Той може да сравни това, което изживява и това, което изпитва, когато изживява ясновидски музикалното произведение на изкуството. При музикалните произведения е важно, че на ясновидеца му е ясно, че изживява музикалното произведение напълно душевно, а именно така, че конкретно душевното се чувствава свързано с музикалното. По-рано аз казах: *ясновидецът си изработва представите така, че се чувствава у дома си в архитектурното и скулптурното творчество*. Когато ясновидецът не само разбира чрез мисленето, а развива също чувстващи и съобразителни сили, но така, че те се свързват едни с други, не може да се говори за едно отделяне на чувствуването и волението; *при ясновидеца можем да говорим за едно душевно изживяване, което свързва тези две способности, които в обикновеното съзнание работят едно до друго, свързва ги в една цялост на чувстващото воление*. Веднъж това чувстващо воление има един нюанс насочен повече към волението, другият път повече към чувствуването. Когато ясновидецът се пренася със своето повишено

съзнание, проникващо в духовния свят, в музикалното, той изживява всичко това, което в неговата душа се явява в нюанс на чувстването; *говорим за действително музикалното, за действително музикалното.* Той го изживява така, че не отделя обективния тон от субективно изживения тон, а в ясновидското изживяване тези двете са едно; *душата се разлива така, както тоновете се разливат едни в други, само че всичко е одухотворено.* Той чувства своята душа разлята в музикалния елемент, знае, че това, което изживява чрез новоразвитото чувстване, музикантът го черпи от същия извор и го влага в тоновото вещество. Точно при музиката е интересно да бъде изследвано, от къде иде това, на какво се дължи това, че творещият музикант влага в своя материал извлеченото от безсъзнателното духовно съдържание, което ясновидецът вижда. При музикалното то стига да изява на това, което стои на основата.

При всяко несъзнателно, което се явява в душевния живот, действа по съвършено друг начин чудесното устройство на нашия организъм. Ние разбираме все повече, че нашият организъм не трябва да бъде разглеждан така, както го разглежда обикновения биолог или физиолог, а трябва да бъде разглеждан като едно копие на един духовен първообраз, на един духовен образец. Това, което човекът носи в себе си, е копие на един духовен образец. Човекът влиза в съществуването чрез раждането, съответно чрез зачатиято, и това, което получава като наследствени закони, той го използва, но използва също така и това, което слиза от един духовен свят и се отнася към физическото така, че физическото е действително едно копие на духовното. Как става това, аз нямам време да го обясня днес. Съществува напълно обективният факт, че в нашия организъм става едно такова действие, което постъпва по духовни закони на копирането. При музиката това е особено забележително. Ние вярваме, че при насладата изпитана от музиката участва ухото и може би нервната система на нашия мозък. Физиологията се намира в тази област изцяло още в своето начало, тя ще стигне до определена висота едва тогава, когато в тази физиологична и биологична област се влеят художествените мисли. На основата на музикалното изживяване лежи нещо съвършено друго отколкото само процесът на чуването и онова, което става в нервната система на нашия мозък. Това, което лежи на основата на музикалното чувстване, може да бъде обяснено така: *всеки път, когато издишваме, мозъкът, черепното пространство, вътрешното пространство на главата е заставено чрез издишването да остави вода, в която е потопен мозъкът, да слезе надолу през канала на гръбначния мозък чак до областта на диафрагмата, предизвикано е едно слизване на мозъчната вода.* На вдишването отговаря отново обратния

процес: *мозъчната вода бива изтласкана към мозъка*. Съществува едно непрестанно вълнуване надолу и нагоре на мозъчната вода. Ако това не би било така, мозъкът не би изгубил толкова много от своето тегло, колкото е необходимо, за да не бъдат премазани намиращите се от долната страна кръвни артерии; *ако мозъкът не би изгубил толкова много от своето тегло, тези кръвни артерии биха били премазани*. Тази мозъчна вода се вълнува нагоре и надолу в арахноидното пространство, в разширения, които са еластични и по-малко еластични, така щото при изкачването и при слизането мозъчната вода тече през по-малко еластични разширения. Това дава един чудесен вид действие, което протича в един ритъм. С изключение на главата и крайниците, целият човешки организъм се изразява в този ритъм. С изключение на главата и крайниците, целият човешки организъм се изразява в този ритъм. Това, което се влива като тон през ухото, което живее в нас като тонова представа, се превръща в музика, когато се среща с външната музика, която се изпълнява чрез това, че целият организъм е един чудесен музикален инструмент, както аз току що описах това.

Ако бих Ви описал всичко, тогава бих имал да Ви описвам една чудесна вътрешна човешка музика, която наистина не се чува, но бива вътрешно изживяна. Това, което изживяваме музикално, не е всъщност нищо друго освен идването насреща на едно вътрешно пеене на човешкия организъм. По отношение на това, което аз сега описах, човешкият организъм е точно едно копие на Микрокосмоса: *че ние носим в нас в конкретните закони, в най-конкретните закони, по-строги от природните закони, тази лира на Аполон, върху която космосът свири в нас*. Не това, което само биологията признава, е нашият организъм, а той е най-чудесният музикален инструмент.

Можем да приведем най-груби неща, за да покажем, как човекът е построен според една чудна космическа закономерност. За да приведем най-тривиалното: *ние имаме осемнадесет вдишки в минута, средно взето*. Ако пресметнем колко вдишки имаме в течение на 24 часа, получаваме 25,920 такива вдишки. Толкова вдишки за едно денонощие. Но нека сметнем един човешки ден. Нали, въпреки че някои хора живеят повече години, можем да вземем един човешки ден в размер на 70 до 71 години: *това е един миров ден на човека*. Опитайте се да пресметнете, колко отделни дни влизат в тези 70 до 71 години! 25, 920 денонощия, колкото вдишки прави човек в 24 часа, т.е. в едно денонощие! Светът ни издишва и ни вдишва в себе си, той ни издишва при нашето раждане и ни вдишва при нашата смърт. Той прави също толкова вдишки през време на един човешки ден /т.е. един човешки живот/, колкото вдишки правим ние през време на едно денонощие.

Вземете сега платоническата слънчева година. За определен период от време Слънцето изгрива в началото на пролетта в определен зодиакален знак. Но пролетната точка минава по-нататък. В древни времена Слънцето изгриваше в началото на пролетта в зодиакалния знак Телец, покъсното изгриваше в зодиакалния знак на Овена, а сега изгрива в зодиакалния знак на Риби. Модерната астрономия схематизира. Тази пролетна точка обикаля, привидно, - без съмнение привидно, но това няма значение - цялото небе, тя минава през всички зодиакални знаци в течение на едни дълъг период от време и след доста дълги години отново се връща на първоначалното място: *това са 25,920 години*. Платоническата слънчева година брои 25,920 години! Вземете един човешки ден от 71 години: *той съдържа 25,920 денонощия; вземете един обикновен ден от 24 часа: човекът прави през това време 25,920 вдишки*. Вие виждате, че ние сме включени в ритъма на Космоса. Аз вярвам - и бихме могли да разгледаме много неща от този род -, че не съществува никаква абстрактна религиозна представа, която би могла да предизвика едно такова горещо чувство, както съзнанието, че ние сме поставени в Космоса, в космическата сграда даже с нашия външен физически организъм. Ясновидецът се старее да проникне духовно това поставяне на човека в Космоса. То се проявява в нашата вътрешна музика. Това, което се издига от организма, което удря горе в душата - съзвучието на душата, която съзвучи с Космоса -, е несъзнателният елемент на художественото творчество. *Целият свят съзвучи, когато ние творим действително художествено.*

Тук имате общия извор както на изкуството така и на ясновидството: *в художника несъзнателно, когато той влага мировите закони във формите създадени в материята, в ясновидеца съзнателно, когато той се старее да гледа чисто духовното чрез ясновиждащото съзнание.*

Чрез това, че проучваме тези неща по този начин, ние се научаваме да познаваме това, което дава повод на човека, щото художественото да бъде внесено това, което бива поверено на материята. Както в нашия дихателен организъм живее вътрешната музика, която след това става външна музика в изкуството, така живее също и поезията. Тук днешната физиология е съвсем, съвсем далеч назад. Защото ако искаме да стигнем тук до яснота, ние трябва да проучим не физиологията на сетивата, не физиологията на нервите на мозъка, а граничната област, където се допират мозъкът и нервната система. Там се намира, а именно точно на границата, онази, физиологична област, където, ако човек има заложби за това - за художественото творчество, човек винаги трябва да има заложба -, се намира изворът на поетическото творчество. И ясновидецът намира особено много поетическото творчество, когато навлезе в обла-

стта на своето вътрешно изживяване, където чувстващото воление /воля/ клони повече към волевата страна. Волята се изразява иначе в цялото физическо тяло; *при това, което е фантазия, волята живее там, където мозъкът и нервите влизат в допир със сетивните органи: там биват създадени поетическите образи.* Когато това бива произведено от тялото, чувстващото воление е това, чрез което ясновидецът влиза в областта, от същия извор на която черпи поетът. Ето защо, когато развие душевното устройство, за да вкуси поетическото чрез своето душевно устройство, ясновидецът се чувства чрез това свое чувстващо, волящо сетиво по отношение на поетическото в едно особено положение. Той трябва да гледа това, което поетът произвежда, на което поетът дава форма. Това води до там, че в момента, в който поетът представя едно или друго нещо и не черпи от действителността, а представя нещо просто само измислено, само сглобено, нещо недействително, нехудожествено, в този момент ясновидецът гледа формиращо това, което е предоставено по този начин, когато драматургът представя една недействителна фигура, едно недействително лице.

Например ясновидецът не може да чувства героинята Текла от Шилеровата трагедия "Валенщайн" по друг начин, освен като една картонена фигура, така че като я гледа, той я вижда да прегъва постоянно коленете си. И това при един такъв велик поет като Шилер! Всяко отклонение от действителността, всяко неописване, нерисуване на действителността бива чувствувано така, че ясновидецът трябва да си пресъздаде във фантазията именно това, което поетът създава, да го пресъздаде в пластично и той оттегля своето мислене от пластичното. По отношение на поета ясновидецът се потопява в една вътрешна пластика. Това е особеното, че тук при поетическото ясновидското съзнание създава пластика, ето защо той вижда карикатури в това, което често пъти бива много прославлено, много хвалено. Но ясновидецът не може другояче, освен в някои драматургични произведения, при които хората съвсем не забелязват, че фигурите са само кукли напълнени с чоп, да гледа как на сцената маршируват такива напълнени с чоп кукли, или как те възникват пред него, когато чете драмата. Ето защо ясновидецът може да изпита мъчение чрез това, което модната глупост възнася нависоко или когато това се прави по друг начин, защото той вижда това, което е създадено безформено в чисто поетическо изкуство.

Християн Моргенщерн, който се стремеше към ясновидство, направи едно хубаво изказване. Това изказва не се намира в последния том от създадените от него творби, а именно под заглавието "Степени". Там той казва, като иска да охарактеризира своята собствена душа, че се чувства сроден с архитектурата, със скулптурата. Чувството е това: *когато*

човек се стреми към ясновидството, поетичното се превръща вътрешно в пластичното. Когато човек вижда нещата така, той никога не ще може да вярва, че действителното ясновидското състояние с неговата вътрешна подвижност и с неговото запознаване с духовни същества би могло да действа като опърлящо и като парализиращо върху художника, а само като един добър приятел, като един добър помощник. Те не могат да се смущават взаимно. Само неща, които текат едни през други, могат да се смущават едни други, обаче никога ясновидецът не може да остави своето ясновидство да се влива смущаващо в своето изкуство, в своята художественост, той може да я проникне ясновиждащо. Те са напълно отделени едно от друго; *излизайки от същия извор, те никога не могат да се смущават едно друго в живота.* Това хората не чувствуват достатъчно много.

Ясновидецът среща голяма трудност, да направи себе си разбираем за хората. Той трябва да си служи с езика. Но при езика имаме нещо твърде особено. Той е само привидно нещо единно. В действителност той е нещо тричленно. Ние го изживяваме именно на три степени. Първо такъв, какъвто го имаме, като се разбира ме от човек на човек във всекидневния живот, като водим нашия еснафски живот и казваме думи, които трябва да текат за изграждането на този еснафски живот от човек на човек. Който има едно живо чувство за езика, за говора, който изживява именно от ясновидска гледна точка, не може другояче, освен да чувствувва току що описаното използване като едно понижение на езика. Може би някой ще каже: *човекът ругае върху живота.* Той разбира само, че не всичко може да бъде свършено и пропуска следователно да създаде свършенство в една област, в която по необходимост трябва да царува несвършенство. Във външния физически живот е напълно така, че трябва да съществуват несвършенства: *дърветата трябва също да изсъхват, не само да растат.* В живота трябва винаги да има нещо несвършено, за да може да се роди свършенството. Езикът е бил понижен от неговото първоначално поле, принизен е бил до една по-ниска степен. И така, както ние използваме езика в живота, можем да станем само учител, тогава бихме направили само едно сламено същество от едно сухо еснафско състояние, но иначе не бихме постигнали нищо. Думите не могат да имат стойностите, които те имат чрез самите себе си, защото това, което е говор, език като собственост на един народ, живее на своята собствена плоскост и на своята собствена плоскост то е една художествено форма, не е една прозрачна форма. То не съществува за това, да даде на хората възможност да се разбират едни други във всекидневния живот; *то е като израз на духа на народа едно произведение на изкуството.* Ние го понижаваме, но трябва да сторим това, като снижаваме до проза

на живота онова, което всъщност само в поетическите творби на един народ, когато неговият дух действително царува. Този е вторият начин, по който езикът живее.

Третият начин може да бъде изживян само в областта на ясновиджането. Човек се намира в едно странно положение: *защото когато иска да изрази това, което вижда ясновидски, той няма на разположение думите на езика.* Те не съществуват там в действителност. Ясновидецът не може да изрази това, което има като ясновидско виждане така, както обикновените хора се научават да изразяват това, което искат, на някой език и използват думите, за да го изразят. Думите не са изковани за това. Ето защо ясновидецът се вижда принуден да изразява съвсем различно някои неща. Той постоянно се бори с езика, за да може да каже това, което иска да каже. Той трябва да избере пътя, по който да облече нещо в едно изречение, което изразява приблизително това, което иска да каже; *той трябва да каже едно второ изречение, което донася нещо подобно.* Ясновидецът трябва да разчита на добрата воля на слушателите, за да може едното изречение да осветли другото. Когато тази добра воля липсва, тогава хората искат да му приписват различни противоречия. Онзи, който има да изрази нещо действително ясновидско, трябва да действа в противоречия и едно противоречие трябва да осветли другото, тъй като истината се намира в средата. Благодарение на това, че ясновидецът постъпва по този начин, той стига в областта на езика до нещо, което вече изразява в тази област отношението на изкуството и на ясновидството. Ясновидецът трябва да разчита вече на добрата воля, слушателите да се стараят да проникнат повече в това, как са казани нещата, отколкото какво е казано. В това, как казва нещата, той се старее да каже много повече, отколкото в това, какво казва. Той стига постепенно до там, да се пренесе в миналото в творческия дух на езика, на говора, който дух е царувал преди да се е родил някакъв език, да се вживее отново в звуците, в духа на звуците, да се потопи със своето чувство във всичко това. Той вижда, как една съгласна се включва, как една гласна влияе ту върху един, ту върху друг език. За да се пренесе в творческото схващане на езика на своя народ именно, ясновидецът е принуден да изразява повече това, как казва нещата, отколкото това, което казва. Благодарение на това човек може да различи в езика степените, които стоят една до друга, да ги различи художествено и ясновидски. Понеже тези степени биват изпитани по отделно, те не могат да се смущават едни други; *поради това изкуството и ясновидството не могат да се смущават едно друго, а могат взаимно да си помагат, защото когато живеят едно до друго, те се осветляват взаимно.* Може да дойде време, когато на страната на изкуството хората не ще стоят враждебно по отношение на ясновидст-

вото, а също така на страната на ясновидството да проявяват враждебност към изкуството. Защото всичко, което е лъжливо ясновидство, кло-ни за съжаление твърде много към една свръхсетивна еснафщина. Всичко, което не е виждано външно сетивно, не трябва да бъде обличано във визионерно виждане, защото това би било враг на изкуството. Обаче онова, което действително бива схващано чрез ясновиждащото съзнание от духовния свят, при него е вече така, че то е същото, което живее несъзнателно в художественото творчество и в художественото наслаждение, в естетическото чувство. Обикновено се мисли, че ясновиждането, което разбираме тук, е нещо, което е напълно чуждо на човека; *но то стои на самия човешки живот, само че в една област, където хората не го забелязват.* Съществува една голяма разлика в това, дали аз стоя пред едно растение, пред един минерал, пред едно животно, или дали стоя пред един друг човек. Външните неща действуват върху мене чрез това, което те са с помощта на моите сетивни органи. Когато един човек стои срещу един друг човек, сетивата действуват съвършено различно. Хората от нашето време не са никак склонни да схващат духовното. Те казват, че в някои области материализмът е победен - даже хората говорят днес за това. Можете да намерите вече такива обяснения, но те казват: *когато стоя срещу един човек, аз виждам, каква форма има неговият нос, и според една такава форма на носа аз заключавам, че това е един човек.* Едно заключение по аналогия. Но не съществува реално едно такова заключение. Който може да възприема света ясновиждащо, знаем, къде се намират заключенията; *но тези заключения по аналогия не съществуват.* Душата на човека бива възприемана непосредствено; *външно-сетивното естество на човека е такова, че то се заличава.* Много важно е това да бъде поставено като основа при едно друго изкуство, защото то ни показва нагледно, как стоят едно до друго ясновидството и изкуството.

Когато стоим срещу един човек, ние го гледаме и не знаем, че онова, което се явява така, че само се заличава, че става духовно прозрачно. Всеки път, когато стоя срещу един човек, аз го виждам ясновидски. Там, където ясновидецът вижда двама човека да стоят един срещу друг, той има един особен проблем: *това е пълният с тайнственост инкарнат.* Когато има срещу себе си един човек, ясновидецът вижда неговия инкарнат не в покой, а в колебаещо се движение. Когато стои срещу един човек, той вижда едно състояние, при което това, което е иначе на човека, побледнява, след това отново то се явява стоплящо, изчервено. Между тези две състояния се колебае физическата форма насам и нататък, така че на ясновидеца се явява, като че човешката форма се изменя, изчервява се при чувството на срам и побледнява при чувството на страх, като че тя

постоянно възстановява своето нормално състояние между чувството на страх и чувството на срам, така както махалото има своята почивна точка между колебанията на една и на друга страна. Така както ни се явява външно инкарнатът е само едно междинно състояние. Виждащият инкарнат е свързан с нещо, което остава несъзнателно за човека: *той позволява първото несъзнателно виждане зад кулисите*. Както човешкият инкарнат е виждан от ясновидеца така, че в него той вижда нещо душевно в сетивното - нещо сетивно-свърхсетивно вижда ясновидецът в инкарната -, така се променя всичко, което се намира вън като цветове и форми, променя се постепенно така, че той вижда духовно. Той го вижда така, че във всичко, което иначе е цветно, което е впечатление на формата, възприема нещо вътрешно. Елементарните неща за това ще намерите в сетивно моралната част на Гьотевото "Учение за цветовете". Цялото учение за цветовете се превръща в изживяване, но така, че при това ясновидецът изживява духовното. Той изживява и останалия духовен свят така, че има същите изживявания, които иначе има при цветовете. В моята книга "Теософия" ще намерите, че там душевното естество се вижда във формата на един вид аура. Тази аура е описана в цветовете. Недодяланите хора, които не могат да вникнат по-далече в нещата, а даже пишат книги, вярват, че ясновидецът описва аурата, като мисли, че пред него действително стои една мъглива форма. Това, което ясновидецът има пред себе си, е едно душевно изживяване. Когато казва, че аурата е синя, той казва, че има едно духовно изживяване, което е такова, като че би виждал синьо. Той описва въобще всичко това, което изживява в духовния свят и което е аналогично на това, което може да бъде изживяно при цветовете в сетивния свят.

Това показва, как ясновидецът изживява живописата. Това е едно различно изживяване, то се различава от всяко изживяване по отношение на всяко друго изкуство. По отношение на всяко друго изкуство ясновидецът има чувството, че се потопява в самия художествен елемент. Той има елемента, отива до определена граница, там престава ясновиджането. Ако ясновидецът би го продължил, той би трябвало да постави тук този, татък онзи цвят, да го нюансира цяло в цветовете. Когато изживява живописата, той идва срещу него от другата страна. Като рисува това, което се оформя като светло и тъмно, когато твори действително живописно, живописецът довежда художественото действие до онази точка, където живописата и ясновидството се срещат, където започва ясновидското. И ясновиджането отива точно до там, където, ако човек иска да го продължи навън, той започва да рисува. Когато човек има една конкретна живописна представа, той знае: *тук трябва да наложим с четката този цвят, до него един друг*. Тук човек започва да разбира тайната на

цветовете, да разбира това, което е казано в моята мистерийна драма "Вратата на посвещението", че формата на цвета е произведение, че всъщност да се рисуват линии, това е една лъжа. Не съществува никаква линия. Морето не граничи с небето чрез една линия; *там където цветовете граничат едни с други, там е границата*. Аз мога да си помогна с линията, обаче това е последицие на действието на цветовете едни в други. Така човек разбира истински тайната на цветовете. Той знае, че изпълнява едно вътрешно движение, че движение живее в това, което рисува. Той знае: *ти не можеш да направиш това по друг начин, освен като третираш синьото по определен начин*. С цвета той има неговата вътрешност. Това е особеното при живописца, че душевното се докосва с художественото, с творческото.

Когато хората разбират в тази област, за какво се касае, те ще видят, че онова, което се разбира под ясновидство, може да бъде добър приятел с художественото творчество, че те взаимно се подбуждат, че могат взаимно да се оплодят. Без съмнение ще изпъкне все повече и повече, че този, който никога не е имал една живописна четка в ръката си и не знае нищо от това, което може да направи, не би трябвало да съди изхождайки от абстрактни принципи. Критика въвн от изкуството, критикуваща критика, ще трябва да отстъпи може би на заден план, когато ще настъпи приятелство между изкуство и ясновидството. Но точно това, което тук се разбира под модерна Духовна Наука, е нещо съвършено различно от онова, което по-рано се е наричало естетика и се нарича и днес така. Художници са ми казвали, че такива хора те наричат "*естетически мърморковци*". Естетическо мърморене не е това, което разбираме тук, а то е едно живеене в същия елемент, в който живее също и художникът, само че ясновидецът изживява в чисто духовното това, на което художникът дава форма. Бих могъл да кажа, че към много неща, които действуват поощряващо върху човечеството, принадлежи също и това. Аз вярвам, че ще престанат времената, в които хората са мислели, че елементарното, първичното в изкуството бива възпрепятствувано от това, което бива изследвано чрез духа.

Християн Моргеншерн е казал: *който днес още вярва, че онова, което живее като духовно в света, не трябва да бъде схващано в ясни представи, а иска да го постигне само в едно смътно, мистично потопяване в себе си, той прилича на един неграмотен човек, който иска да преспи в течение на цял живот в неграмотност държейки буквара под възглавницата си*. Ние се намираме във времето, когато някои неща, които живеят в подсъзнанието, трябва да бъдат издигнати вече горе в съзнанието. Ясновиждането ще стои на една истинска почва само тогава, когато се издигне над всяка философия и се чувствува сродно с изкуство-

то. Аз вярвам, че също и в тази област съществува нещо, което е свързано с важните задачи на развитието на човечеството. Хората ще разберат все повече, че на основата на сетивния свят стои един свръхсетивен свят. Това, което може да бъде познато чрез свръхсетивното виждане, то не може да бъде никакво допълнение към живота, никакво произволно допълнение, а представлява истината, която Гьоте е изказал: "*комуто природата започва да разкрива своята явна тайна, той чувства един неудържим копнеж към нейния най-достоеен тълкувател, изкуството*". Който иска да прозре, как изкуството стои в целия живот, в цялото понататъшно развитие, който действително прониква със своя поглед чувствувайки изкуството според неговата същност, който прониква изкуството със своето чувство, той трябва да си признае, че то бива поощрено, подпомогнато от ясновидството, че ясновидството ще бъде нещо, което в бъдеще ще стои ръка за ръка в човечеството с художника, оплодявайки го и подпомагайки го.

*Свръхсетивния произход на изкуството
Дорнах, 12 септември 1920 г.*

Това, което човечеството има нужда да приеме в себе си във връзка с необходимостите на развитието, е едно разширение на съзнанието за всички области на живота. Човечеството живее днес така, че това, което работи, което върши, е свързано само със събитията, които стават между раждането и смъртта. При всичко, което става, хората питат само за това, което става между раждането и смъртта и за оздравяването отново на нашия живот ще бъде много важно те да питат за нещо повече, отколкото само за този откъс от време, който ние прекарваме при напълно определени условия само тук на Земята. Нашият живот не включва в себе си само онова, което ние сме и вършим между раждането и смъртта, а също и онова, което ние сме и вършим между смъртта и едно ново раждане. Днес в материалистичната епоха хората малко съзнават, как онзи живот между смъртта и едно ново раждане, който сме прекарвали, преди за сме слезли на Земята чрез раждането съответно чрез зачатието действа в земния живот; *и те не съзнават също, как стават нещата в този живот, който прекарваме след смъртта*. Днес искаме да посочим някои неща, които могат да покажат, как определени области на културата ще приемат едно съвършено друго становище по отношение на човешкия живот чрез това, че човешкото съзнание ще се разшири и трябва да се разшири също и върху живота, който прекарваме в свръхсетивния свят. Аз вярвам, че за човека може да възникне определен въпрос, когато той разглежда целия обсег на нашия художествен живот. Нека днес обгърнем с поглед от тази страна свръхсетивния живот. От това за нас ще се

получи нещо, което по-късно ще може да бъде остойностено също и за обгръщането с поглед на социалния живот.

Ние познаваме главно като същински висши изкуства пластиката /скулптурата/, архитектурата, живописата, поезията, музиката и към тях прибавяме, изхождайки от определени основания на антропософския живот и на антропософското познание, нещо такова като *евритмията*. Въпросът, който имам предвид, който може да възникне за човека по отношение на изкуството, би бил този: *кой е положителният, фактическият повод, че ние създаваме изкуства в живота?* С непосредствената действителност, която протича между раждането и смъртта, изкуството има нещо общо всъщност само в материалистичната епоха. В тази материалистична епоха е без съмнение така, че хората са забравили свръхсезивния произход на изкуството и се насочват повече или по-малко към това, да подражават онова, което се намира във външната сетивна природа. Само онзи, който действително има едно по-дълбоко чувство по отношение на природата от една страна и към изкуството от друга страна, не ще може да се съгласи с това подражаване на природното съществуване в изкуството, с натурализма. Защото човек трябва да си задава винаги отново и отново въпроса: *може ли например най-добрият живописец на ландшафта, на пейзажа да предаде по някакъв начин красотата на един природен пейзаж върху платното?* Който няма едно изопачено чрез възпитанието и неправилния живот чувство, той ще има и по отношение на един колкото и да е добре нарисуван пейзаж чувството, което аз изказах в прелюдията на моята мистерийна драма "Вратата на посвещението", че с никакво подражание на природата ние не можем да достигнем някога природата. За този, който чувства по-добре нещата, натурализмът се оказва именно нещо противно на чувството. Следователно един такъв човек ще може да счита без съмнение за оправдано само онова в изкуството, което се опитва, поне в представянето да даде нещо различно от това, което чистата природа може да представи на човека. Но как стигаме ние въобще като хора да развиваме изкуство? Защо в пластиката, в архитектурата ние се издигаме над самата природа?

Който добива едно разбиране за връзките на света, той ще види, как например в пластиката се работи по определен начин към това, да бъде предадена човешката форма, как се прави опит в създаването на формата да бъде изразено човешкото; *как можем да възплътим във формата не просто човешката форма, каквато тя стои пред нас в естествения човек, а да я възплътим проникната от вътрешното одушевяване, от инкарната, от това, което виждаме при естествения човек във формата, когато оформяме едно пластично произведение на изкуството, когато изобразяваме един човек.* Но аз вярвам, че художникът, който изобразя-

ва хора, ще се издигне постепенно до едно особено чувствуване. И за мене е несъмнено, че гръцкият скулптор е имал чувството, за което сега искам да говоря и че това чувство е било изгубено само в натуралистичната епоха.

На мене ми се струва, че скулпторът, който изобразява човешката форма, има един съвършено друг вид чувствуване в предаването на формата, когато той оформя пластично главата и когато оформя останалата част на тялото. В работата на скулптора тези две неща се различават всъщност основно едно от друго: *пластичното изработване на формата на главата и тази на останалото тяло*. Когато скулпторът работи за пластичното оформяне на главата, той има чувството, че постоянно бива всмукан от материала, че материалът като че иска да го увлече вътре в себе си. Напротив, когато той оформя пластично художествено останалата част на тялото, той има чувството, като че навсякъде всъщност бode неоправдано в тялото, като че натиска в него, удря в него отвън навътре. Скулпторът има чувството, че оформя останалата част на тялото от вън, че образува формите отвън. Той има такова чувство, като че, когато оформя тялото, всъщност работи навътре в него, а когато оформя главата, има чувството, като че работи отвътре навън. Това е драстично изразено, но то отговаря на действителността.

Това ми се струва на мене да е едно особено чувство при пластичното изработване на формите, което без съмнение гръцкият скулптор още е притежавал и което само в натуралистичното време, когато художниците започнаха да бъдат роби на модела, бе изгубено. Възниква въпросът: *от къде иде именно едно такова чувство, когато ориентирайки се към свръхсетивното човек възнамерява да изработи художествено човешката форма?*

Всичко това е свързано с много по-дълбоки въпроси и преди да премина към този въпрос, бих искал да спомена още един. Помислете само, какво силно чувство за определена вътрешност на изживяването изпитва човек по отношение на пластиката и архитектурата, въпреки че пластиката и архитектурата изработват привидно своите форми външно във външния материал: *при архитектурата ние изживяваме вътрешно динамиката, изживяваме вътрешно, как колоната носи гредата, как колоната се оформя в капитела*. Ние съизживяваме вътрешно това, което е оформено външно. Подобен е също случаят и при пластиката, при скулптурата.

Но не е такъв случаят при музиката, той не е такъв именно при поезията. При поезията ми се струва да е съвсем ясно, оформянето на поетическия материал е такова - искам отново да изразя това драстично -, че когато започва да съчетава думите в ямби и трохей, когато ги съчетава в рими, като че думите, които при говоренето в проза човек все още задържа в

своя гръклян, като че при поезията тези думи бягат от поета и поетът трябва да тича подир тях. Те населяват повече заобикалящата атмосфера, отколкото вътрешността на поета или на този, който се наслаждава на поезията. Ние чувствуваме поетическото изкуство повече външно отколкото архитектурата и пластиката, скулптурата. Така също е и при музиката, когато насочваме чувството към нея. Също и музикалните тонове оживяват за нас заобикалящата ни атмосфера. Ние забравяме всъщност пространството и времето, или поне пространството, и живеем вън от нас в морално се намираме в равновесие по отношение на други същества, следователно това, което изпитваме и изживяваме между смъртта и едно ново раждане, за него ние си спомняме първо несъзнателно и то бива изобразено фактически в архитектурното изкуство и в скулптурата.

И когато изживяваме след това тази особеност пред скулптурата и архитектурата, ние откриваме, че всъщност в скулптурата и в архитектурата не искаме нищо друго, освен да вложим изживяванията, които сме имали преди нашето раждане, съответно преди нашето зачатие, да вложим по някакъв начин тези изживявания във физическия сетивен свят. Когато строим къща не чисто по принципа на ползуването, а строим архитектурно красиви къщи, ние даваме форма на динамическите отношения такива, каквито те възникват от нашия спомен за изживявания, за изживявания на равновесия, за трептящи изживявания на формите и т.н., които сме имали между смъртта и това раждане.

И по този начин ние откриваме, как всъщност човекът стига до там, да твори архитектура и скулптура като изкуства. В неговата душа тайнствено шуми изживяването между смъртта и едно ново раждане. Той иска да го изнесе по някакъв начин навън и да го постави пред себе си, и създаде архитектурата, създаде скулптурата. Фактът, че в своето културно развитие човекът създаде архитектурата и скулптурата, трябва да се припише главно на това, че човекът го иска от своята вътрешност: *както паякът преде своята паяжина, така той иска да изнесе навън, да оформи външно това, което е изживял между смъртта и едно ново раждане.* Той внася изживяванията, които е имал преди раждането, във физическия сетивен живот. И това, което виждаме пред нас в обзор върху архитектурните и скулптурните произведения на изкуството, не е нищо друго, освен осъществени несъзнателни спомени за живота между смъртта и едно ново раждане. Сега ние имаме един действителен отговор, защо човекът създава изкуство. Ако човекът не би бил едно свръхсетивно същество, което идва в този живот чрез раждането, съответно чрез зачатие, той без съмнение не би упражнявал никакво скулптура и никаква архитектура.

И ние знаем, каква особена връзка съществува между два, да речем, между три редуващи се земни живота. Това, което днес Вие имате като глава, в неговите формиращи сили то е преобразеното тяло без главата от миналото прераждане, и това, което днес имате като тяло, в бъдещето прераждане то ще се превърне във Вашата глава. Главата на човека има едно съвършено друго значение. Силите, които човек е изживял между миналата смърт и настоящето раждане, те са образували тази външна форма на главата. Тялото носи ферментиращи в него силите, които ще се оформят в следващия земен живот.

Тук Вие имате причината, поради която скулпторът чувствава по отношение на главата различно отколкото чувствава по отношение на останалото тяло. При главата той чувствава нещо подобно като: *главата би искала да го всмуче, защото главата е образувана от миналото въплъщение чрез силите, които се намират в нейните днешни форми.* При останалото тяло той чувствувал нещо като: *той би искал да натиска, да бодне в него отвън, когато го оформя пластично, защото вътре в тялото се намират духовните сили, които водят през смъртта и довеждат до следващото въплъщение.* Тази коренна разлика на миналото и бъдещето в човешкото тяло чувствава именно особено ясно скулпторът. Онова, което са формиращите сили на физическото тяло, как те действуват от едно въплъщение в друго, това се изразява в скулптурното изкуство. Това, което лежи по-дълбоко в етерното тяло, което е носител на нашето равновесие, носител на нашата динамика, то се изразява повече в архитектурното изкуство.

Вие виждате, че всъщност не можем да обхванем човешкия живот в неговата цялост, ако не хвърлим също един поглед върху свръхсетивния живот, ако не си отговорим съвсем сериозно на въпроса: *как стигаме ние до там, да творим архитектура, да творим скулптура?* Фактът, че хората не искат да насочат техния поглед към свръхсетивния свят, иде от там, че те не искат да виждат по правилен начин нещата от този свят.

Всъщност, как стоят по-голяма част от хората пред изкуствата, които разкриват един духовен свят? Те стоят всъщност така, както кучето стои пред човешкия говор. Кучето чува човешкия говор, но вероятно го счита за лаене. То не чува това, което се крие като смисъл в звуците, ако не е "Манхаймският Ролф". Това беше едно учено куче, което преди известно време предизвика голяма сензация при хората, които се занимават с такива безполезни изкуства. Така стои човекът пред изкуствата, които всъщност говорят за свръхсетивния свят, в който човекът е живял преди своето раждане: *той не вижда в тези изкуства това, което те действително разкриват.*

Нека насочим например погледа към поетическото изкуство. Поетическото изкуство изпъква ясно за този, който може да го чувствава - само че когато искаме да охарактеризираме такива неща трябва винаги да имаме предвид, че с известен вариант са верни думите на *Лихтенберг*, че днес се пише с 90 процента повече "поезия" отколкото човечеството по лицето на Земята се нуждае за своето щастие и отколкото то въобще има действително изкуство -, истинското поетическо изкуство произтича от целия човек. И какво прави то? То не оставя при прозата: *то оформя фразата, внася такт, ритъм в прозата*. То прави нещо, което прозаичният човек намира като излишно в живота. То дава форма на онова, което - вече неоформено - би дало смисъл, който искаме да свържем с него. Когато при едно рецистиране, което е действително изкуство, си създаваме едно чувство за това, какво прави първо поетическия художник от призовото съдържание, ние отново стигаме до особения характер на чувствата. Ние не можем да чувствуваме като поезия простото съдържание, прозаичното съдържание на едно стихотворение. Ние чувствуваме като поезия това, как думите се редуват в ямби или в трохеи, как звуците се повтарят алитерации, в асонанси или в други рими. Ние чувствуваме много други неща, които са вложени в това, "Как" е оформен прозаичният материал. Това именно трябва да се съдържа в рецистирането. Когато се рецистира така, че се изпъква само прозаичното съдържание, макар и то да е привидно много дълбоко, мисли се, че се рецистира "художествено"! Но когато можем да държим пред себе си този особен нюанс на чувството, когато действително имаме този нюанс на чувството, който съдържа чувството на поетическото изкуство, ние стигаме до там да си кажем: *това надхвърля всъщност обикновеното чувство, обикновеното усещание, защото обикновеното усещание и чувствувание се придържа към нещата на сетивното съществуване, а поетическата форма не се придържа към нещата на сетивното съществуване*. Аз преди малко изразих това, като казах: *тогава поетически оформеното живее повече в атмосферата, която ни заобикаля, или човек би искал да се устреми вън от себе си, за да изживее всъщност правилно думите на поета вън от себе си*.

Това иде от там, че поетът оформя нещо от себе си, което човек не може да изживее между раждането и смъртта. Той предава външна форма на това, което човек може също да изостави, когато иска да живее само между раждането и смъртта. Човек може напълно да живее до смъртта и да умре, без да прави нещо друго, освен да остави сухото прозаично съдържание да бъде съдържание на неговия живот. Но защо човек чувства нужда да внесе в това сухо прозаично съдържание ритъм, асонанс, алитерация, рима? Затова, защото човек има в себе си нещо повече откол-

кото се нуждае до смъртта, защото иска да даде форма също още в този живот на това, което има в себе си повече отколкото се нуждае до смъртта. Това е поглед напред в живота, който следва след смъртта, затова човек чувства в себе си подтика не само да говори, а да говори поетично. И така както скулптурата и архитектурата са свързани с живота преди раждането, със силите, които се намират в нас от живота преди раждането, така също поетическото изкуство е свързано с живота, който протича след смъртта, по-скоро със силите в нас, които още сега се намират в нас за живота след смъртта. И повече Азът, както той живее между раждането и смъртта, както той минава през вратата на смъртта и живее по-нататък, е този, който носи още сега в себе си силите, които изразяват поетическото изкуство.

И астралното тяло е това, което още сега живее тук в света на тоновете, който превръща света на тоновете в мелодия и хармония, които ние не намираме във физическия свят, защото в астралното тяло се намира вече това, което то изживява след смъртта. Вие знаете, че това астрално тяло, което ние носим в нас, живее само определено време след смъртта, след това ние отлагаме също и него. Въпреки това то носи в себе си същинския музикален елемент. Но то го има в себе си така, както го изживява тук между раждането и смъртта в своя жизнен елемент, във въздуха. Ние се нуждаем от въздуха, когато искаме да имаме едно средство за музикалното чувстване.

Когато след смъртта сме стигнали до там, където отлагаме нашето астрално тяло, ние отлагаме също всичко онова, което от музикалното ни напомня за този земен живот. Обаче в този момент на света музикалното се превръща в музиката на сферите. Ние ставаме независими от това, което изживяваме като музикално във въздуха и се вживяваме нагоре в нещо музикално, което е музика на сферите. Защото онова, което тук на Земята изживяваме като музика във въздуха, горе в духовния свят то е музика на сферите. И сега неговото отражение се вживява в елемента на въздуха, съгъства се, става онова, което ние изживяваме като земна музика, което оформяме, което изживяваме след това докато имаме нашето астрално тяло. След смъртта ние отлагаме нашето астрално тяло: *тогава - простете ми баналния израз - нашата музикалност бива погълната от музиката на сферите*. Така щото в музиката и в поезията ние имаме един предварителен живот на онова, което след смъртта е нашият свят, нашето съществуване. Ние изживяваме свръхсетивното в две направления. Така ни се представят тези четири изкуства.

А живописиста? Съществува още един духовен свят, който се намира зад нашия сетивен свят. Грубо-материалистичният физик или биолог говори за атоми и молекули зад сетивния свят. Това не са никакви атоми и

молекули. Зад сетивния свят се намират духовни същества. Това е един духовен свят, светът, в който живеем между заспиването и събуждането. Този свят, който пренасяме тук от съня, той е този, който ни разпалва, когато рисуваме, така щото ние нанасяме на платното или на стената пространствено заобикалящия ни духовен свят въобще. Ето защо художникът трябва да държи много на това, при рисуването да рисува от цвета, а не от линията, защото линията лъже в живописата. Линията е винаги нещо, от спомена за живота преди раждането. Когато трябва да рисуваме в едно съзнание разширено над духовния свят, ние трябва да рисуваме онова, което иде от цвета. И ние знаем, че цветът бива изживян в астралния свят. Когато влизаме в света, в който живеем между заспиването и събуждането, ние изживяваме това цветно естество. И така както искаме да създадем хармонията на цветовете, както искаме да нанесем цветовете, боите върху платното, това не е нищо друго освен това, което ни напират: *ние внасяме, правим да се влее в нашето будно тяло това, което сме изживели между заспиването и събуждането.* То се намира там вътре и него искаме ние да нанесем върху платното в живописата. Това, което се проявява в живописата, е отново предаването на нещо свръхсетивно. Така щото навсякъде изкуствата ни сочат към свръхсетивното. За този, който може да чувствава по правилния начин, живописата е едно откровение на един заобикалящ ни в пространството и проникващ ни от пространството духовен свят, в който ние се намираме между заспиването и събуждането. Скулптурата и архитектурата стават свидетели за духовния свят, в който живеем между смъртта и едно ново раждане преди зачатията, преди раждането: *музиката и поетическото изкуство стават свидетели за това, как прекарваме живота след смъртта.* Така онова, което е наше участие в духовния свят, прониква в нашия обикновен физически земен живот.

И когато разглеждаме онова, което човекът поставя като изкуства в живота, еснафски, като нещо свързано само с това, което става между раждането и смъртта, ние отнемеме всякакъв смисъл на художественото творчество. Защото *художественото творчество е изцяло едно внасяне на духовно-свръхсетивни светове във физическия сетивен свят.* И само поради това, че върху човека упражнява натиск онова, което той носи в себе си от живота преди раждането, че върху него упражнява натиск в будното състояние това, което той носи в себе си през време на съня от свръхсетивния свят, че върху него упражнява натиск това, което още сега се намира в него и което иска да го оформи след смъртта, той създава архитектура, скулптура, живопис, музика и поетическо изкуство в света на сетивното изживяване. Фактът, че хората обикновено не говорят за свръхсетивни светове, иде от там, че те не познават също сетивния свят,

че разбират също сетивния свят, преди всичко не разбират това, което някога е познавала духовната култура на човечеството, което обаче е било изгубено и се е превърнало в нещо външно: *изкуството*.

Когато се научим да разбираме изкуството, то е едно истинско доказателство за човешкото безсмъртие и за човешкото съществуване преди раждането. А от това се нуждаем ние, за да се разшири нашето съзнание над хоризонта, който е ограничен чрез раждането и смъртта, за да свържем онова, което имаме вътре в нас в нашия физически земен живот.

Когато творим от едно познание, което като антропософски ориентираната Духовна Наука е насочено направо към това, да познае духовния свят, да приеме духовния свят в представите, в мисленето, в чувствуйването, в усещанието, във волението, тогава в това ще имаме почвата майка за едно изкуство, което обхваща така да се каже синтетично живота преди раждането и живота след смъртта.

А сега да разгледаме евритмията. Ние поставяме в движение самото човешко тяло. Какво поставяме ние в движение? Ние поставяме в движение човешкия организъм така, че неговите членове /крайници/ се движат. Крайниците са предимно онова, което се пренася със своя живот след смъртта. Но каква форма даваме ние на онова, което произвеждаме като движение на крайниците в евритмията? Ние проучваме сетивно-свръхсетивно, как от главата - чрез интелектуалните заложи и чрез чувствените заложи на гърдите - гръклянът, ларинксът и всичките органи на говора са образувани от миналия живот. Ние свързваме направо живота преди раждането и живота след смъртта. Ние вземаме така да се каже от земния живот само онова, което е сега физическият материал: *самия човек, който е инструментът, инструментът за евритмията*. Обаче ние правим да се яви на човека това, което проучваме вътрешно, което е предварително образувано в него от миналия земен живот, и пренасяме това върху неговите крайници, т.е. върху онова, в което предварително се образува животът след смъртта. Ние доставяме в Евритмията една такава форма и движение на човешкия организъм, които са непосредствено едно доказателство, едно външно доказателство за съживеенето на човека в свръхсетивния свят. По този пряк начин свързваме ние човека със свръхсетивния свят, като го караме да евритмизира.

Навсякъде, където се създава изкуство от едно истинско художествено настроение и разбиране, изкуството е един свидетел за връзката на човека със свръхсетивните светове. И когато в нашето време човекът е призван за това, да приеме така да се каже боговете в своите собствени душевни сили, така че да не чака само вярващо, боговете да му донесат това или онова, а да иска да действа, да работи, както боговете биха живели в неговата действаща воля, това е тогава моментът, ако човече-

ството иска да го изживее, когато човекът ще премине така да се каже от външно създаваните изкуства към едно изкуство, което в бъдеще ще приеме още съвършено други размери и форми: *до едно изкуство, което ще представя непосредствено свръхсетивното*. Как би могло да бъде другояче? Духовната Наука иска да представи непосредствено също свръхсетивното, следователно тя трябва да създаде също от себе си едно такова изкуство.

И педагогическо-дидактичното приложение ще възпитава постепенно хора, които благодарение на възпитанието ще намерят за самопонятно в тази насока, че те са свръхсетивни същества, защото движат своите ръце, своите мишци, своите крака така, че в тях действуват силите на свръхсетивния свят. Душата на човека, свръхсетивната душа е тази, която в Евритмията преминава в движение. Живата проява на свръхсетивното е тази, която излиза наяве в евритмичните движения.

Всичко, което Духовната Наука донася, е във вътрешна хармония едно с друго. Тя го донася от една страна, за да може животът, в който се намираме, да бъде прозрян по-дълбоко, за да се научим да насочваме нашия поглед към живите доказателства, за съществуването преди раждането и за съществуването след смъртта, за предрождението и за безсмъртието. А от друга страна в човешката воля бива вложено това, което е свръхсетивен елемент в човека.

Това е вътрешното последствие, което лежи на основата на духовнонаучния стремеж, когато той е ориентиран антропософски. Чрез това Духовната Наука ще разшири съзнанието на човека. Човекът не ще може вече да върви през света така, както е вървял в материалистичната епоха, като има всъщност един обзор само върху това, което живее между раждането и смъртта, и като има наред с това само една вяра в нещо, което съществува освен другото, което го прави блажен, което го спасява, за което оставя да му се проповядва винаги по един сантиментален начин, за което той има всъщност само едно празно съдържание. Чрез Духовната Наука човекът ще трябва да получи отново едно действително съдържание за духовните светове. Хората трябва да бъдат спасени, освободени от живота в абстрактното, от онзи живот, който иска да остане само при мисленето между раждането и смъртта и най-много приема още никакви неопределени указания върху един свръхсетивен свят. Духовната Наука ще внесе в хората едно съзнание, чрез което техният хоризонт ще бъде разширен и чрез което, когато действуват и живеят тук в този физически свят, те ще чувствуват свръхсетивния свят. Ние вървим днес наистина през света, когато сме стигнали до 30 годишна възраст, и знаем, че това, което имаме с 30 години, е било възпитавано в нас, когато сме имали 10, 15 години: *за него ние си спомняме*. Ние си

спомняме, че когато бидейки на 30 години четем, тук се свързва със сегашния момент нашето учене да четем, което е станало преди 20 или 23 години. Но ние не обръщаме внимание на това, че винаги между раждането и смъртта в нас трепти, пулсира това, което сме преживяли между последната смърт и сегашното раждане. Нека обърнем нашия поглед върху това, което се ражда от тези сили в архитектурата и в скулптурата: *когато разбираме в истинския смисъл това, ние ще го пренесем също в правилния смисъл върху живота и ще добием отново онова усещание, онова чувство, което е необходимо за разбиране онова построяване на прозата в ритъм, такт и рима, в алитерация и в асонанс при поетическото изкуство, което иначе прозаичният еснафски живот счита за нещо излишно.* Тогава ще доведем в правилна връзка този нюанс на чувствуването с безсмъртната ядка в нас, която носим през смъртта. Ние ще кажем: *никой човек не може да стане поет, ако във всички хора не се криеше това, което твори всъщност в поета: силата, която оживява външно едвам след смъртта, но която още от сега се намира в нас.*

Това е внасянето на свръхсетивното в обикновеното съзнание, което трябва да бъде отново разширено, ако човечеството не трябва да потъне по-нататък в онова, в което е навлязло чрез това, че съзнанието се е свило до такава степен и живее всъщност още само в това, което протича между раждането и смъртта и най-много оставя да му се проповядва за това, което съществува в свръхсетивния свят

Вие виждате, че навсякъде стигаме до Духовната Наука, когато говорим за най-важните културни нужди на настоящото време.

Психология на изкуствата

Дорнах, 9 април 1921 г.

Как трябва да се говори върху изкуството, с този въпрос, бих могъл да кажа, аз се боря всъщност през целия мой живот, и ще си позволя да взема като изходна точка два етапа, в които се опитах да преустановя малко тази борба. Първият път това беше, когато в края на 80-те години на 19-то столетие трябваше да държа пред Гьотивия Съюз във Виена моята сказка: "Гьоте като баща на една нова естетика". С онова, което исках да кажа тогава върху същността на изкуствата, аз изглеждах на себе си като един човек, който искаше да говори, но всъщност е ням и трябва да изрази чрез жестове това, върху което искаше всъщност да обърне вниманието. Защото тогава от определени предпоставки на живота на мене ми бе внушено да говоря върху същността на изкуствата изхождайки от философските разсъждения. Аз бях проучил във философията Кантианизма и бях преминал към изучаването на Хербартианизма и този Хербартианизъм застана срещу мене в една представителна за Хербартианизма

личност в лицето на естета *Роберт Цимерман*. Роберт Цимерман беше завършил тогава преди доста дълго време своята обемиста "Естетика", по-точно "История на естетиката като наука на формите". Той беше поставил вече пред света своя систематичен труд върху "Естетика като наука на формите" и аз добре проучих това, което Роберт Цимерман, хербартският естетик, имаше да съобщи на света в тази област. И след това аз слушах във Виенския Университет лекциите на този представителен хербартианец Роберт Цимерман. Когато се запознах лично с Роберт Цимерман, аз бях силно впечатлен от одухотворената, одушевена, отлична личност на този човек. Онова, което живееше в човека Роберт Цимерман, можеше да бъде за човека извънредно и дълбоко симпатично. Трябва да кажа, че въпреки че цялата фигура на Роберт Цимерман носеше в себе си нещо извънредно вцепенено, на мене даже в тази вцепененост ми харесваше нещо, защото начинът, по който тази личност говореше в онзи особен нюанс, който немския език добива при онези, които го говорят от бохемския немски език, от пражкия немски език, от този нюанс на езика, беше особено симпатичен. Роберт Цимерман направи пражко-немския език да ми бъде симпатичен, извънредно симпатичен по един странен начин, когато ми каза на мене, който още тогава се занимавах интензивно с Гьотевото "Учение за цветовете": *Ах, Гьоте не трябва да бъде сериозно считан за физик!* Един човек, който не може да разбере Нютон, той не може да бъде сериозно за физик! И трябва да кажа, че това, което се криеше в съдържанието на това изречение, изчезна напълно за мене зад кокетно-грациозния начин, чрез който Роберт Цимерман съобщаваше нещо подобно на един друг човек. На мене ми беше извънредно приятно едно такова изказване на един противник на Гьотевите разбираня.

Но след това, или може би и по-рано, аз се запознах с Роберт Цимерман, когато той говореше като хербартианец от катедрата. И трябва да кажа, че тогава престана да съществува естетически напълно милия, симпатичен човек, тогава човекът Роберт Цимерман се превърна напълно в хербартианец. Отначало на мене ми беше напълно ясно, какво означаваше това, как този човек влезе вече през вратата, качи се на подиума, сложи долу своя тънък бастун за разходка, странно съблече своето сако, странно направи пауза, странно насочи поглед с очите без очила наляво, надясно, надълбоко върху твърде малобройните присъстващи слушатели, във всички това имаше нещо фрапиращо. Но тъй като аз вече от дълго време се бях занимавал с четенето на книгите на философа Хербарт, още след първото впечатление на мене ми просветна и аз си казах: *Ах да, тук през вратата се влиза по хербартски, тук тънкият бастун за разходка се поставя долу по хербартски, тук дрехата се съблича по хер-*

бартски, тук погледът с очите без очила се прокаква върху слушателите по хербартски. И сега Роберт Цимерман започва да говори върху практическата философия също на своя извънредно симпатичен пражки диалект, на нюансирания от пражкия диалект говор, и ето, този пражки немски диалект се облича във формата на хербартовата естетика.

Това изживях аз, и тогава разбрах добре от субективната Цимерманова гледна точка, какво означаваше всъщност, че като мото на Цимермановата естетика на първия лист стоеше Шилеровото изказване, което без съмнение при Роберт Цимерман бе превърнато в хербартско: *в заличаването на материята чрез формата се крие истинската тайна на изкуството на майстора - защото бях видял, как милият, симпатичен, напълно грациозен човек бе заличен като съдържание и изплува отново на катедрата в хербартова форма.* Това беше за психологията на изкуствата извънредно пълно със значение впечатление.

И когато разберете, че една такава характеристика може да бъде направена също и тогава, когато човек обича, Вие не ще считате за криво впечатление, израза, който аз сега искам да употребя, че нека Роберт Цимерман, когото аз много почитах, ми прости, че аз употребих думата "Антропософия", която той беше употребил в една книга, за да охарактеризира една сглобена от логически, естетически и етически абстракции картонена фигура върху кориците на книгата, нека той ми прости, че аз използвах тази дума, за да третирам научно одухотворения и одушевен човек. Роберт Цимерман беше нарекъл своята книга, в която прилагаше тази процедура, която аз току що описах, именно "Антропософия".

Аз трябваше да се освободя от това изживяване, чрез което така да се каже художествено се явяваше преизлято в една форма без съдържание, когато държах моята сказка върху "Гъоте като баща на една нова естетика". Аз можах да приема това, което беше напълно оправдано във възгледа на Цимерман, че в изкуството имаме работа не със съдържанията, не с въпроса "*Какво*", не с това, което бива направено от съдържанието на наблюдаваното и т.н. чрез фантазията, чрез творческата сила на човека. И ние видяхме, че Цимерман взе също формата на Шилер. Аз можах да разбера напълно дълбоката оправданост на тази тенденция, но не можах да престана да противопоставям на това, че онова, което може да бъде постигнато по този начин от действителната фантазия като форма, трябва да бъде издигнато нагоре и трябва сега да се яви в изкуството така, щото от произведението на изкуството да получим едно подобно впечатление какво то иначе получаваме само от света на идеите. Да бъде одухотворено това, което човекът възприема, да издигнем сетивното в сферата на духа, а не унищожаването на духа чрез формата, това беше

онова, от което се стремях да се освободя тогава от това, което бях приел в едно вярно обработване на Хербартовата естетика.

Без съмнение в мене се бяха втели също и други елементи. Един философ на онова време, който ми харесваше също така много както Роберт Цимерман, който ми беше особено скъп като човек, *Едуард фон Харман*, беше писал във всички области на философията и в онова време беше писал също и върху естетиката, беше писал върху естетиката от един отчасти друг дух в сравнение с Роберт Цимерман. И отново се надявам, че не ще изгълкувате обективността, към която се стремях, така, като че поради това бих изгубил своята обич. Ние можем да охарактеризираме естетиката на Харман чрез това, че Едуард фон Харман извличаше от изкуствата, които всъщност стояха малко далече от него, той извличаше от изкуствата нещо, което след това наричаше естетична илюзия, както човек би постъпил приблизително, когато би отнел главата на един жив човек. И след това Едуард фон Харман, след като така да се каже беше одрал кожата на изкуствата, на живите изкуства, създаваше от това своята естетика. И одраната кожа - чудно ли е, че тя се превърна в щавена кожа под твърдата обработка, на която бе подложена от така далече стоящата от изкуствата естетика? Това беше второто нещо, от което аз трябваше да се освободя тогава. И аз се стремях да приема тогава в моята сказка като съдържание на настроението това, което бих могъл да нарека: *когато философът иска да говори върху изкуствата, философът трябва да има себеотрицанието да стане в известно отношение към и да иска да покаже само чрез девствени жестове онова, в което философията не може всъщност никога да проникне говорейки, пред което тя трябва да спре и трябва да обърне вниманието върху същественото като един към наблюдател.*

Това беше, психологично охарактеризирано, настроението, от което аз говорих тогава в моята сказка върху "Гьоте като баща на една нова естетика".

След това по-късно пред мене се изправи задачата да спра за втори път в пътя по отношение на онзи въпрос, който охарактеризирах в началото на моята днешна сказка. Това беше, когато говорих пред антропософи върху "Същността на изкуствата". И сега, имайки предвид цялото тогавашно настроение на средата, аз не можех да говоря по същия начин. Сега аз исках да говоря така, че да мога да остана в самото художествено настроение. Сега аз исках да говоря художествено върху изкуството. И отново знаех, че сега се намирам на другата страна на брега, отвъд който стоях в миналото с моята сказка "Гьоте като баща на една нова естетика". И сега аз говорих така, че грижливо трябваше да бъде избягнато преплъзгането във философско формулиране. Защото чувствах като нещо,

което веднага отнема от думите истинската стойност на изкуството, ако човек се вплъзне във философската характеристика. Нехудожественото на чистото понятие подкопаваше тогава силите, от които идва говоренето. И аз се стремях от сега нататък да говоря психологично върху изкуствата от онова настроение, което избягва в най-строгия смисъл да се вплъзне във философско формулиране. Днес аз искам отново да говоря върху психологията на изкуствата.

Всъщност, след като човек е изминал вътрешно живо двата други етапа, не е лесно той да спре на някое друго място. И тук аз не можех другоаче, освен да се обърна с разглеждането към живота. Аз потърсих някаква точка, чрез която бих могъл да навляза в живота с разглеждането върху изкуствата. И ето, аз намерих като нещо самопонятно дадено достойния за обич романтик *Новалис*. И когато след този поглед върху *Новалис* си задам въпроса: *Кое е поетичното? Какво се съдържа в тази особена форма на художественото изживяване в поетическия живот?* Тогава пред мене стои жив образът на *Новалис*. *Новалис* се роди в този свят с едно особено основно чувство, което го издигаше над външната прозаично действителност през целия му физически живот. В тази личност има неща, което като надарено с крила лети в поетически сфери над онава, което е проза на живота. Това е нещо, което е живяло между нас, като че искаше да изрази веднъж на една място на мировия процес: *така стои работата с изживяването на действителното поетическото по отношение на външната сетивна действителност*. И тази личност на *Новалис* се вживява в живота и започва да има едно духовно, изцяло действително любовно отношение към едно 12 годишно момиче, *София фон Кюн*. И цялата любов към незрялото още полово момиче е облечена в поезия така, че никога не сме съблазнени да помислим нещо сетивно действително при разглеждането на това отношение. Обаче целият пламък на човешкото чувство, през което човек може да мине, когато човешката душа витае като в поетически сфери свободно през прозаичната действителност, целият пламък на това чувство живее в любовта на *Новалис* към *София фон Кюн*. И това момиче умира два дни след навършване на своята 14 годишна възраст, в онова време, когато действителността на физическия живот докосва така силно другите хора, че те слизат в половостта на физическото тяло. Преди това събитие да може да настъпи при *София фон Кюн*, тя бе изтръгната в духовните светове и *Новалис* решава от едно съзнание по-силно от това, което до сега е било у него инстинктивно поетическото, да умре след *София фон Кюн* в своето живо душевно изживяване. Той живее с тази, която не е във физическия свят. И онези хора, които след нова време са дошли при *Новалис* с най-вътрешно човешко чувство, казват, че ходейки жив по Земята той беше

като един човек отнесен в духовните светове, че говори с някого нещо, което не е на тази Земя, не принадлежи действително на тази Земя. И в тази откъсната от прозата поетическа действителност той изглежда на самия себе си така, че онова, което другите хора виждат в завладяването на външните сили, пълният преминаващ в действителността израз на волята, му се явява вече в поетическия идеален свят и той говори за "*магическия идеализъм*", за да охарактеризира посоката на своя живот. Ако се опитаме след това да разберем всичко онова, което след това се разля от тази чудесно устроена душа, която следователно можа да люби без да докосне външната действителност, която следователно можа да живее с това, което и бе действително изтръгнато, преди да бъде достигнат определен етап на външната действителност, ако вникнем във всичко онова, което след това се разля от тази душа на Новалис, тогава получаваме чистия израз на поезията. И се решава един въпрос, който е психологически, просто чрез това, че се задълбочаваме от поетическите и прозаичните съчинения на Новалис.

Но тогава имаме едно чудно впечатление. Имаме впечатлението, когато се задълбочим по този начин психологично в същността на поетическото естество при една действителност на живота, при тази на Новалис, че тогава над поетическото имаме да витае нещо, което прониква със своите тонове всичко поетично. Имаме впечатлението, като че този Новалис е произлязъл от духовно-душевно сфери, че е донесъл със себе си това, което преизпълва с поетически блясък външния прозаичен живот. Имаме впечатлението, че тук в света е дошла една душа, която е донесла със себе си духовно-душевното в неговата най-чиста форма, че то е одушевявало и одухотворявало цялото тяло, и че в душевното устройство, което е било духовно и душевно, то е приело пространството и времето така, че пространството и времето, изхвърляйки тяхната външна същност, са се явили отново поетично в душата на Новалис. В поезията на Новалис имаме като едно поглъщане на пространството и времето.

Ние виждаме, че поезията влиза в света със силна душа или със силен дух, и от нейната сила тя си подрежда едно пространство и едно време. Но та преодолява пространството и времето, като претопява пространството и времето чрез силата на човешката душа и това претопяване на пространството и времето чрез силата на човешката душа се крие психологията на поезията. Обаче през този процес на претопяване нето на пространството и времето при Новалис звучи нещо, което се е намирало вътре в тях като един дълбок основен елемент. Ние можахме и можем да чуем навсякъде този тон минаващ през онова, което Новалис е разкрил на човечеството и тогава не можем другояче, освен да си кажем: *това, което е душа, което е дух, то се яви там, за да остане поетическо, за да*

може чрез усвояване на пространството и времето да претопи поетически това време и това пространство. Но първо остана нещо като основа на това душевно естество, което лежи най-дълбоко в човешката душа, лежи така дълбоко, че може да бъде открито като формираща сила, като оформя най-дълбоките вътрешни отношения на самия човешки организъм, живеейки като душа в най-дълбоката вътрешност на човека. Като основен елемент във всичко поетическо създадено от Новалис живееше музикалното, звучащият художествен живот, който се извява от хармонията на света и който е също творческият елемент, който работи най-интимно, най-вътрешно художествено върху човешкото същество. Ако се опитаме да проникнем в онази сфера, където духовно-душевното твори най-вътрешно в човека, ние стигаме до едно музикално оформяне в човека и тогава си казваме: *преди музикантът да направи неговите тонове да звучат навън в света, самата музикална същност е обхванала съществото и първо е възлътвила, оформила в неговото човешко същество музикалното, и музикантът проявява онова, което първо мировата хармония е вложила несъзнателно в основите на неговата душа.* На това почива пълното с тайнственост действие на музиката. На това почива фактът, че по отношение на музикалното можем да кажем говорейки само: *музикалното изразява най-вътрешното човешко чувство.* И когато се подготвим да вникнем с погледа чрез съответните изживявания в тази поезия на Новалис, ние долавяме нещо, което бих могъл да нарека психология на музиката.

И след това погледът бива насочен към края на живота на Новалис, който настъпи в 29 година на неговия живот. Новалис напусна безболезнено живота, но отдаден на елемента, който проникваше със своите тонове неговата поезия през целия му живот. Брат му трябваше да му свири на пианото през време, когато той умираше, и онзи елемент, който той беше донесъл със себе си, за да го направи да прозвучи през неговата поезия, трябваше отново да го приеме, когато чрез своето умираше той премина от прозаичната действителност в духовния свят. Новалис умря под звуците на пианото. Той търсеше онова музикално отечество, онази музикална родина, която беше напуснал в пълния смисъл на думата при своето раждане, за да почерпи от нея музикалното на поезията.

Така, мисля аз, ние се вживяваме от действителността в психологията на изкуствата. Пътят трябва да бъде един нежен, един вътрешен път и той не трябва да бъде проскелетиран чрез абстрактни философски форми, нито от такива, които в хербартски смисъл са взети от мисленето на ума, нито от такива, които в смисъла на Густав Фехнер, са една кост на външното наблюдение на природата.

И Новалис стои пред нас така: *изпратен от областта на музикалното, правейки музикалното да звучи в поетическото, претопявайки с поетичното пространството и времето, недокосвайки в магическия идеализъм прозаичната действителност на пространството и времето, и отново връщайки се в музикалната духовност.*

И пред нас може да изникне въпросът: *Ако Новалис би бил организиран физически така, че да живее повече години, ако от това, което е прозвучало музикално и е било казано поетически във вътрешно действаща психология на човешката душа и на човешкия дух, ако това не би се върнало при навършване на 29 годишна възраст отново в музикалната родина, а би живяло по-нататък благодарение на един по-здрав човешки организъм, къде би се намерила тази душа? Къде би се намерила тази душа, ако тя би останала по-дълго време в прозаичната действителност, която тя е напуснала във времето, когато още е имало възможност да се върне в музикалния безпространствен свят без докосване с външното пространство и с външното време?*

Аз не искам да дам на този въпрос един теоретически отговор. Тук бих искал отново да обърна погледа си към действителността и тази действителност е налице; *тя също се е развила и проявила в хода на човешкото развитие.* Когато Гьоте беше достигнал възрастта, в която Новалис напусна физическия свят от своето музикално-поетическо настроение, в душата на Гьоте се роди най-дълбокият копнеж да проникне в онзи художествен свят, който е стигнал до най-голяма висота в изобразяването на онази същност, която може да се прояви в пространството и времето. На тази възраст в Гьоте се разгоря копнежът да слезе на юг, за да долови в италианските произведения на изкуството в пространството и времето нещо от това, от което е творило едно изкуство, което добре е разбирало да внесе истински художествено пространствените и временните форми, преди всичко в пространствените форми. И когато после Гьоте стоеше пред италианските произведения на изкуството и онова, което можеше да говори от пространството не само на сетивата, а на душата, от неговата душа се изтръгна мисълта: *тук той разбра, как гърците, творчеството на които той вярваше да познава отново в тези произведения на изкуството, са творили така, както самата природа твори, и той вярваше, че се намира по следите на законите, които създават природата.* И от него се изтръгна по отношение на душевното и духовното, което стоеше там срещу него от формите на пространството, религиозното чувство: *тук има необходимост, тук е Бог.* Преди да тръгне на юг, той беше търсил заедно с Хердер в четенето на Спиноза Бога в духовно-душевната проява на сетивното във външния сетивен свят. В него беше останало настроението, което го бе тласкало да търси своя Бог в Бога на

Спиноза, заедно със Хердер. Но неговата душа не беше задоволена. Това, което той беше търсил във философията на Спиноза върху Бога, то оживя в неговата душа, когато стоеше пред произведенията на изкуството, в които вярваше, че отново предчувствува гръцкото пространствено изкуство, и тогава в него се роди чувството: *тук има необходимост, тук е Бог.*

Какво беше почувствувал той? Той явно беше почувствувал, как на гръцките произведения на изкуството в архитектурата и скулптурата беше творило онова, което живее в човека като духовно-душевно естество, което иска да се прояви навън в пространството и което се отдава на пространството, а при живописата то се отдава също пространствено на времето. И Гьоте е преживял психологически и другото, което се намира на полярната страна на Новалисовото изживяване. Гьоте е изживял, как, когато човек прониква в своята вътрешност в пространство и време и иска да остане поетично-музикален, пространството и времето се претопляват в човешкото схващане. Гьоте е почувствувал, когато човекът вработи своето духовно-душевно естество, когато го вдълбава с длетото в пространственото и времевото, така че духовно-душевното отново се явява от пространственото и времевото вече обективизирано. Как духът и душата на човека, без да останат при сетивното схващане, без да останат да стоят в окото, излизат навън за да проникнат под повърхността на нещата, да създадат навън архитектурата, да произведат скулптурата, това изживя Гьоте в онези моменти, които го доведоха до изказването: *тук има необходимост, тук е Бог.* Тук се намира всичко онова, което лежи в човешкото подсъзнание от божествено-духовното съществуване, което човекът предава на света, без да спира под онази пропаст, която неговите сетива образуват между него и света. Тук се намира онова, което човек изживява художествено, когато той може да впечатли, да вдълбае, да вложи като сили в силите, които се намират под повърхността на физическото съществуване. Кое е при Новалис това, което го превръща психологически в нещо музикално-поетическо-творческо? Кое е при Гьоте това, което го тласка да чувствава най-пълната необходимост на творчеството на природата в изобразителните изкуства, да чувствава напълно несвободната необходимост на творчеството на природата при пространствените, при материалните произведения на изкуството? Кое е това, което го тласка тук, да каже въпреки чувствуването на необходимостта: *Тук е Бог?*

На двата полюса, при Новалис и при Гьоте, където на единия полюс се намира целната точка, до която трябва да доведе пътят в психологическото разбиране на поетичното и на музикалното, където на другия полюс се намира целната точка, до която трябва да стигне психологическото

разбиране, когато то иска да схване архитектурното и скулптурното, на двата полюса се намира едно изживяване, което в областта на изкуството бива изживяно вътрешно и по отношение на което съществува най-великата задача на действителността то да бъде внесено също и навън в света: *изживяването на човешката свобода.*

Духовно-душевното прониква формиращо в обикновеното духовно-физическо-сетивно изживяване стигайки до организма на сетивата; *тогава то прави да проблесне в сетивата това, което е външна физическо-материална действителност и в сетивата се среща външната физическо-материална действителност с вътрешното духовно-душевно съществуване и става онова пълно с тайнственост свързване, което създава толкова много грижи на физиологията и на психологията.* Тогава, когато някой се ражда в живота с първично-поетичната музикална заложба, която се задържа в самата себе си така, че иска да се устрими навън под звуците на музиката, тогава това духовно-душевно не прониква до заливите на сетивата, тогава то одушевява и одухотворява целия организъм, превръщайки го в един цялостен сетивен орган, тогава то поставя целия човек в света така, както иначе е поставено в света отделното око или отделното ухо. Тогава духовно-душевното спира и се задържа във вътрешността на човека, и когато това духовно-душевно иска да се обясни с материалния свят, тогава в прозаичната действителност не са приети времето и пространството, тогава пространството и времето биват претопени в човешкото виждане. Така е на единия полюс. Тук душата живее в поетично-музикалното в нейната свобода, защото тя е организирана така, че претопява действителността на пространството и времето в нейното виждане. Тук, без да докосва почвата на физическо-прозаичното съществуване, душата живее в свобода, в една свобода обаче, която не може да проникне надолу в тази прозаична действителност. А на другия полюс душата, духът на човека живее така, както те са живели приблизително в Гьоте. Това душевно и духовно естество е толкова силно, че то не прониква телесно-физическото естество на човека само до заливите на сетивата, а прониква тези сетива и се простира още вън от сетивата. Бих могъл да кажа, че при Новалис имаме една нежна душевна духовност, че тя не прониква до пълното проорганизиране на сетивата; *При Гьоте имаме една такава силна душевна духовност, че тя прониква организма на сетивата и преминава границата на човешката кожа потопявайки се в космическото; поради това тя има преди всичко копнеж за разбирането на онези области на изкуството, които внасят духовно-душевното в пространствено-времето.* Ето защо тази духовност е така организирана, че с това, което излиза вън от границите на човешката кожа, тя иска да се потопи в одушевеното простран-

ство в пластиката, в одухотворената пространствена сила на архитектурата, в контурите на онези сили, които вече са се овътрешнили като сили на пространството и времето, които обаче в тази форма могат да бъдат външно уловени в живописата.

Така и тук имаме едно освобождаване от необходимостта, едно освобождаване от това, което човекът е тогава, когато неговата душа и неговият дух спират в заливите на сферата на сетивата. Освобождаване в поетично-музикалното: *тук вътре живее свободата, но тя живее така, че не докосва почвата на сетивното*. Освобождаване в пластичното, в архитектурното, в живописното изживяване: *обаче свобода чрез такава сила, че когато тя би искала да се изрази различно отколкото художествено, би разгромила външното физическо-сетивно съществуване, защото се потопява под неговата повърхнина*.

Това чувства човек, когато вникне с правилно разбиране в онова, което Гьоте е казал така проникновено в своето съчинение "Странстващите години на Вилхелм Майстер" върху своите социални идеи. Това, което не може да бъде поверено на действителността, когато то трябва да бъде оформено в свобода, то се превръща в музикално-поетичното; *това, което не трябва да бъде доведено във виждането до действителността на сетивното физическо мислене, ако не трябва да разруши външната действителност, което трябва да бъде оставено във формите на пространствените и времеви сили, което трябва да бъде само изобразено в дървения материал, защото иначе би разрушило органическото, за което то представлява смърт, то се превръща в пластика, в архитектура*.

Никой не може да разбере психологията на изкуствата, ако той не може да разбере това, което е повече от душа, което трябва да живее в скулптора, в архитекта, отколкото в нормалния живот. Никой не може да разбере поетично-музикалното, който не може да прониква това, което е нещо повече, което живее в духовно-душевното естество на един човек, ако не може да задържи до физическо-сетивното това, което е духовно нещо повече, а трябва да го остане по свобода там зад физическо-сетивното. Освобождаване, това е изживяването, което съществува в истинското схващане на изкуствата, изживяване на свободата в нейните полярни противоположности.

В човека почива това, което е неговата форма. В човешката действителност тази форма е проникната с това, което става негово движение. В човешката форма се проникват от вътре волята, от вън възприятието, и човешката форма е първо изразът за това проникване. Човекът живее като обвързан, когато неговата воля, когато неговата вътрешно развита воля, която иска да премине в движение, трябва да спре пред сферата, в която

бива прието възприятието. И щом човекът може да размисли върху цялото свое човешко същество, тогава в него оживява чувството: *в тебе живее нещо повече, отколкото можеш да оживотвориш с твоя нервно-сетивен организъм в общението със света*. Тогава се ражда нуждата да бъде приведена в движение почиващата човешка форма, която е израз на това нормално отношение, да бъде приведена в такива движения, които изнасят в пространство и време формата на човешкото тяло. Това отново е една борба на човешкото вътрешно същество с пространството и с времето. Когато се опитваме да го фиксираме художествено, тогава между музикално-поетическото и пластично-архитектурно-живописното се ражда евритмичното.

Аз вярвам, че човек трябва да остане по определен начин вътрешно в изкуствата, когато се опита да говори върху художественото, който опит винаги остава още като едно сричане. Аз вярвам, че не само навън между Небето и Земята съществуват много неща, за които човешката философия, такава, каквато тя се явява в повечето случаи, не може и да сънува, но че във вътрешното същество на човека се намира това, което е съгласуването на отношенията с физическо-телесното произвежда освобождаването първо в областта на художественото в посоката към двата полюса. И аз вярвам, че художественото не може да бъде разбрано психологично, когато искаме да го обхванем с нормалното състояние на душата, а можем да го обхванем само с това, което се издига над това нормално душевно състояние, а по-висшето духовно-душевно естество на човека, което има заложби за духовните светове.

Когато насочим поглед върху такива две превъзходно художествени натура, каквито са Новалис и Гьоте, тогава ни се разкриват феноменологично /като феномен, като явление. Бележка на преводача./ от самата действителност, както аз вярвам, тайните на психологията на изкуствата. Шилер е почувствувал това веднъж особено дълбоко, когато гледайки Гьоте е казал: *само чрез зората на красивото проникваш ти в страната на познанието*. С други думи казано: *само чрез художественото вживяване в пълната човешка душа ти се издигааш борейки се горе в областта на сферата, към която се стреми познанието*. И това са хубави, вярвам думи на художник, когато се казва: *създавайки форми, образи, о художнико, а не говори - но това са думи, против които човекът трябва някога да съгреши, защото той е едно говорещо същество*. Обаче както е вярно, че човекът трябва да съгреши против такива думи: *създавай форми, образи, художнико, а не говори - също така вярно е, вярвам аз, че той трябва да изкупи този грях, като се стреми постоянно, когато иска да говори върху изкуствата, да създава в говоренето образите и форми. Създавай образи и форми, художнико, не говори; и*

когато си принуден като човек да говориш върху изкуствата, старай се да говориш създавайки образи, да говориш в образи.

УКАЗАНИЯ

Заглавието на този том произхожда от Мария Щайнер. Заглавията на отделните сказки, които - с изключение на II и VII - са били държани публично, произхождат от самия Рудолф Щайнер; заглавието за неозаглавената от Рудолф Щайнер сказка от 12 септември 1920 година даде Мария Щайнер за отделното издание от 1928 година.

Първата сказка от настоящия том "Гьоте като баща на една нова естетика" бе издадена от самия Рудолф Щайнер и тя излезе във второ издание в 1909 година с един предговор и забележки. От тогава насам тя бе издадена в тази форма често пъти. Също втората сказка от този том "Същност на изкуствата" бе издадена от самия Рудолф Щайнер в 1910 година за първи път. Към първото, направено от Мария Щайнер издание на "Изкуство и познание на изкуството" тя написа следния предговор.

"Десет години, след като Рудолф Щайнер написа предговора към второто издание на своята държана в Гьотевия Съюз от Виена и след това издадена в печата сказка върху "Гьоте като баща на една нова естетика", по молба на много занимаващи се усърдно с проблемите на естетиката художници от Мюнхен той изнесе там две сказки, които допълват и задълбочават онова, което той беше донесъл и изразил вече като един възглед върху естетиката още преди 30 години. Изгледите, които той беше разкрил тогава за тази област на човешките сили на съзнанието, намериха тук тяхното разширение и задълбочаване. Те са едно изненадващо доказателство за това, на какви сигурни основи се опираше още в млада възраст онова знание за духа, което доведе възгледите на Рудолф Щайнер върху въпросите на света и на живота до развитието и основаването на Духовното Наука.

Една мъдра скромност го накара да изчака, докато си беше усвоил напълно постиженията на модерната наука, за да пристъпи след това към конкретното изграждане и проповядване на тази Наука за Духа. Между временно той се стремеше да превърне все повече материализиращия се език, материализиращия се говор в един инструмент подходящ за висшето духовно знание.

Когато тези сказки бяха изнесени в Мюнхен, те можаха да бъдат още малко разбрани, въпреки че събудиха силен интерес, който се прояви външно също в това, че според мнението на организаторите те биха могли да бъдат държани пред един пълен салон не два, а четири пъти. За съжаление записките имат недостатъци, имат пропуски и отначало изглеждат едва изпълзваеми. Все пак след изтеклите от тогава насам 32 годи-

ни същественото в развитието на мислите застана така ясно пред погледа, че болезнено чувствените празноти и неточности отстъпват на заден план пред това същественото, което иска да бъде спасено.

Тъй като всяка една от тези сказки бе държана два пъти, те се допълват взаимно, защото Рудолф Щайнер говореше свободно, винаги използваше нови обръщения, разкриваше нови гледни точки. Две такива сказки са също вече издадени като отделни брошури в техния собствен зами-сьл. Не е без значение, те да бъдат предадени също в тяхната втора редакция. Това, което в едната записка може да се яви може би недостатъчно ясно за всекиго, получава своето по-близко обяснение чрез другото, което е редактирано малко различно. В първата сказка развитието на мислите беше свързано с Гьоте; когато тя бе изнесена за втори път, това бе избягнато и ходът на мислите се развива от неговата собствена вътрешна сила, без позоваването на Гьоте. Събирането една до друга на тези сказки, държани в толкова различни периоди на живота - 1883 г. И 1918 г. - представлява особен интерес.

В средата - 1909 г. - се пада една сказка на Рудолф Щайнер импровизирана при празничен случай в Берлинския клон на Антропософското Обществото. Можем да кажем, че тя беше направо импровизирана. Това беше един епизод в неговата останала духовнонаучна дейност и подействува като един импулс за започващия художествен живот на Обществото. Тя трябваше да бъде включена в този том и да влее своята вътрешна интензивна светлина в държаните повече в земна изразна форма сказки".