



РУДОЛФ ЦАЙНЕР
РУДОЛФ ЦАЙНЕР

МИКЕЛАНДЖЕЛО

**И НЕГОВОТО ВРЕМЕ
В СВЕТЛИНАТА
НА
ДУХОВНАТА НАУКА**

ПЕРЕДАКТИРАН ПРЕВОД

изготвил: ПЕТЪР ИВАНОВ РАЙЧЕВ – сканиран от копие

МИКЕЛАНДЖЕЛО И НЕГОВОТО ВРЕМЕ В СВЕТЛИНАТА НА ДУХОВНАТА НАУКА

Берлин, 8 януари 1914 г.

Целта на тази сказка из областта за науката за култура и изкуствознанието е: да покаже, как Духовната Наука се опитва да проникне в същността на историческото развитие и на стоящата в това развитие човешка личност.

От наше време *историята* се счита като една действителна наука, както другите науки. Въпреки това една забележителна книга на нашето съвремие отрича на историята правото да бъде една наука поради това, че историята била само един сбор от отделни събития и факти, които в начина, по който застават пред нас, не съществуват втори или трети път. Остроумният автор на тази книга казва: Когато имаше един сбор от факти върху една дъждовна капка, ние можем да изведем от тях закони, които дъждовната капка следва, тоест да кажем нещо научно, защото другите дъждовни капки следват същите закони; ние можем да сторим това при всичко, което принадлежи на света така да се каже, повтарящо се. Историческите факти стоят отделни, за себе си; ние можем да ги разкажем, но не можем до основем нещо върху тях, което би могло да се нарече наука в истинския смисъл на думата. Когато вземем онези понятия и идеи, които днес хората наричат научни, от които изхождайки съдим за науката, ние трябва да дадем право на този човек. Не така стои въпросът, когато историческото разглеждане се приема в смисъла, и който още ЛЕСИНГ се опита да направи това в своето съчинение "Възпитание на човешкия род", а именно като едно развитие, като едно възлизане нагоре на цялото човечество по такъв начин, че онова, което действа от една епоха в друга, са самите човешки души* /Виж сказка V от серията издания от 4 декември 1915г. смисълът на бес-.../липсва текст/.../. В историята се получава смисъл и връзка в момента, когато вече нямаме нужда да я считаме само като един сбор от редуващи се събития, които не се повтарят, а когато разглеждаме историята така, че душите постоянно се проявяват отново в редуващите се земни съществувания, така щото онова, което е действувало върху душите в един земен живот, е отнесено в духовния свят от тези души през времето между смъртта и едно ново раждане, оплодено е там, за да се яви после отново в един следвал земен живот така, че да бъде възможен напредък, развитие в редуването на историческите събития. Тогава разглеждането на отделните периоди добива пълно значение. Техният характер се показва като важен също и за това, което душите идващи от минали епохи могат да поживеят като нещо ново, което по-рано не са можали да изживеят и което те отново ще

пренесат в по-късни епохи. По този път на разглеждането историята става отново една наука благодарение на Духовната Наука.

Когато човек разглежда великите епохи на развитие на *изкуството* и на хората на изкуството творили в тези епохи, в него може да се събуди предчувствието за един такъв ход на историята на човечеството, може би не теоретически абстрактно, но чувствено-идейно. Убеждението за един повтарящ се земен живот на човека не може да се добие по абстрактен път. Обаче който се залавя да изучава много сериозно живота, който отвсякъде иска да си даде сметка за тайните на съществуването, той ще открие, че това убеждение за повтарящите се земни съществувания ще се развие все повече и повече в душата, колкото повече той разглежда действителността в нейната цялост. Такава една тема за разглеждане на действителността бих искал да Ви представя, като се опитам да покажа, как *Микеланджело* се поставя в западния духовен живот. Когато обгърнем с поглед този западен духовен живот, целия духовен живот на човечеството от гледна точка не повтарящите се земни съществувания, ние трябва да си кажем: Има си своя смисъл в това развитие на човечеството, че редуващите се епохи са основно различни една от друга, че душите винаги изживяват нещо различно в тези епохи. Само който разглежда повърхностно историята на човечеството може да се отдаде на възгледа, че тази човешка душа, такава каквато тя е днес, всъщност винаги е била все същата, откакто се е издигнало повече или по-малко от животинството. Който вниква по-дълбоко във времената на по-старата история, особено когато се приближи със средствата на Духовната Наука до предхристиянските времена, той открива, че цялото основно настроение и заложба, цялото устройство на човешката душа в по-стари времена е била друго и се е изменило съществено в течение на развитието на човечеството до наши времена. Така щото конфигурацията на душата в редуващите се времена на развитието на човечеството е била винаги различна. На подобно нещо се натъкваме като твърде знаменателно, когато вземем един забележителен човек на изкуството като Микеланджело в неговото време, в 16-то столетие, и го разгледаме заедно с други хора на изкуството, които в по-минали епохи на човечеството са създали нещо подобно в една област подобна на неговата. Разглеждайки историята пред нас като от само себе си застанат една до друга гръцката скулптура и това, което ни е дадено от Микеланджело. Обаче за този, който вниква по-точно в това, за което се касае тук, се явява една огромна разлика между гръцката скулптура и творенията на Микеланджело. За да разберем това, необходимо е да разгледаме накратко начина, по който всъщност гръцката скулптура може да действа върху нас. За съжаление е, че такава една сказка не може да бъде държана с

прожектиране на картини или с други помощни средства. Обаче това, което съставлява съдържанието на развитието в изкуството, съществува в отлични репродукции, така щото лесно е човек да си състави една представа чрез образите на онова, което ще си позволя да изнеса. Когато в 50-те години на 19-то столетие Херман Грим се залови да напише своята чудесна книга върху Микеланджело, той не можеше и да помисли за това, да я обогати с илюстрации. Когато след това тази книга бе отново издадена четиридесет години по-късно, тя бе снабдена с илюстрации, благодарение, на което беше възможно да се разкрият тайни около Микеланджело, които не могат да се получат от това, което по-рано хората можеха да имат само от описанието на Харман Грим върху "Живота на Микеланджело". Благодарение на днешните методи за репродукция е възможно човек да си създаде поне един поглед за това, което минава през времената като конфигурация на идеите, като конфигурация на формата и други подобни в развитието на изкуството.

Когато оставим да действа върху нас гръцкото изкуство, скулптурата, ние трябва да кажем: тя действа така, че ние не можем да се освободим от чувството, от усещането: най-доброто от тази гръцка скулптура, което може би днес вече не съществува, трябва да е говорило в неговите форми на хората като едно известие, като една вест от един друг свят. Това даване на формата е направено така, че гръкът носеше в своята душа нещо, което той не е приемал непосредствено чрез своите сетива от природата. Гръкът носеше в себе си *едно вътрешно чувство-знание* за начина, как е изграден един човешки организъм. За това допринасяше всичко, което Гърция имаше за възпитанието на човешката душа; за него допринасяше обаче също и това, че гръците живееха в една друга епоха на човечеството, в която душата се чувствуваше срасната със своя организъм, когато човекът е чувствувал по съвършено друг начин: Ти движиш своята ръка; сега тя образува с твоята мишница един остър, един прав, един тъп ъгъл; сега твоята ръка или твоят крак опъва този или онзи мускул. Това битие в себе си, това себепроникване, това чувствувашо проникване на организма с душата можеше да чувствава и да изживява гръкът. Той имаше едно непосредствено, чувствувано знание за своя организъм и художникът създаваше своите форми не чрез външно гледане на природата, не чрез външен модел; а чрез едно вътрешно знание той добиваше познание за държането на мускулите, за положенията на мускулите и за връзката на държането на мускулите и положенията на мускулите, като проникваше своя организъм с душевно настроение, и довеждаше това настроение до разцъфтяване в своя душевен живот. От това, което още съществува, ние можем напълно да видим: когато гръкът изобразяваше своя Зевс, той се принасяше в настроението

на Зевс, неговата душа се проникваше с чувството на Зевс; тогава той знаеше, какви вътрешни напрежения произвежда чувството на Зевс и отвътре предаваше форма на материала. Той влагаше своята душа в материала. Много естествено е, че днешното време, няма вече никакво чувство, никакъв усет за напълно различното устройство на гръцкото чувствуване. Но понеже това беше така, за този, който може да наблюдава, творенията на гръцкото ваятелско изкуство стоят пред него така, че те говорят за онова, което човек изживява като негово душевно действие, изразяват това, което е душевно. Всичко в гръцкото изобразително изкуство изразява това, което е душевно! Ние можем напълно да се абстрахираме, дали този е Зевс, дали тази е Хера или дали са други богове, това не е важно; чрез това художественото разглеждане навлиза само в новелистичния елемент. Важното е, как гъркът е изобразил своя Зевс, своята Хера: затворени както ние се чувствуваме затворени в нашия душевен живот, когато в рефлекс на органите чувствуваме в напрежението на мускулите това, което душата прави в организма, когато тя се чувствува в това настроение. Тази по-голяма или по-малка затвореност, проникването навън в пространството, излята в пространството, това е свойствено на гръцката пластика, - това е един свят, който иска да се изяви. Също и изображенията на групите трябва да се приемат по този начин - стигайки даже до Лаокоон. Това стои там, за да ни накара да почувствуваме нещо от един душевен свят. Наоколо в останалият човешки свят, стоим ние самите. Само когато обръщаме нашата душа към произведението на изкуството, то има отношение към нас. Но това произведение на изкуството не принадлежи на същото пространство, на същия свят, в който ние ходим, в който ежедневно говорим един на друг; това отпада от този свят.

Когато сега отвърнем поглед от това гръцко произведение на изкуството и го насочим към "Мойсей" на Микеланджело, тогава ние ще трябва наистина да си кажем: Никой художник не е изразил никога мощните действия на волята на Мойсей така, както Микеланджело. Всичко ни показва ръководителя на народа, който прониква един народ със своята духовност, който прави неговата воля да се разлее върху цял един народ и става ръководител на този народ надхвърляйки далече своя живот. Бликащ от сили, така човешки бликащ от сили е този Мойсей, че ние му вярваме и нещо, което е нереалистично: както е известно, той има на главата си два рога. Когато се казва: това са символите на силата, тогава за Мойсея не е казано всичко. Накарайте един художник по-незначителен от Микеланджело да изработи една фигура и да ѝ постави два рога, това могат да бъдат същите символично вероятно ние не ще се удивляваме на тази фигура, защото не вярваме това. Микеланджело поставя

своя проникнат от волята Мойсей над неговото време така, че ние знаем: тук вътре има една сила, която може да се изяви чрез нещо чудновато, своеобразно. Ние вярваме в рогата на Мойсей. Важното не е това, което е изобразено, а това, че ние вярваме също и на подробностите на това, което е изобразено, даже когато те са нереалистични.

Нека отвърнем поглед от "Мойсей" и го насочим към "Давид". Но нека разгледаме този "Давид" в сравнението, което се получава с гръцката пластика. Той изразява момента в неговото душевно състояние, когато съзира, какво му предстои, тъй като се готви непосредствено за изпълнение на своето действие - той хваща прашката. Онези художници, които са изобразили по-рано Давида, - Донателло /1336 -1466 г./, Верокио /1436-1468 г./, - са го представили така, че той има главата на Голиат под своите нозе. Микеланджело си избира момента, когато душата разбира, какво има да върши. Този момент на душата е изразен външно. Ние бихме могли да вярваме в едно улавяне и нарисуване на едно вътрешно душевно състояние. Но както при Мойсей така и при Давид не само това е предадено; изразено е още и нещо друго. Мойсей би могъл също да стане на крака и да ходи, да върви по-нататък; той е поставен в същото пространство както и ние и същото пространство, което оживява нас, оживява и него. Тези образи са взети от чисто душевното и са поставени в света, който ни заобикаля. Когато сме видели Давида, ние никак не бихме се учудили, ако в следващия момент той фактически би пристъпил към хвърлянето с прашката!

Този е важният преход от старото към новото време, и Микеланджело е от тази гледна точка неговият важен носител. Гръцките художници са създали произведения на изкуството, които някак си отричат външния свят, които стоят така за себе си и действуват върху нашата душа като от един друг свят. Микеланджело поставя своите форми, своите образи в същия свят, в който сме поставени и ние самите; те живеят в този свят заедно с нас. В един преносен смисъл бихме могли да кажем: Докато гръцките форми на боговете дишат само въздуха на боговете, образите на Микеланджело дишат въздуха на света, в който дишаме и ние самите. Важното не е това, дали употребяваме характерните думи идеализъм или реализъм, а това да разберем, как Микеланджело е най-знаменитият художник, който извлича формите от душата и ги поставя напълно в земното съществуване, така щото те стоят като живи същества между хората. Когато разберем, че прогресът на човечеството беше поставил на Микеланджело една особена задача, тогава вече не се учудваме, когато виждаме, как той още от ранна младост показва способностите за тази задача, които той си донася на Земята от духовния свят. Теоретиците на наследствеността трябва да се справят с това, че Микеланджело про-

изхожда от едно семейство принадлежащо на буржоазната аристокрация от Флоренция - от едно семейство, което без съмнение нямаше в себе си нищо от това, което е специфичната задача на Микеланджело. Първо той беше определен да стане ученик както другите. Но той постоянно рисуваше. Той рисуваше по твърде особен начин, така че хората не знаеха, откъде той взема това. Най-после бащата не можа да постъпи по друг начин, освен да го изпрати на училище, при Гирландайо. Но там момчето не можа да приеме много нещо, въпреки че Гирландайо беше голям художник. Това, което Микеланджело рисуваше, извираше като нещо самопонятно от неговото съществуване. Благодарение на това, че неговото рисуване обърна внимание върху неговите дарби, принцът Медичи го взе в своя дом и той израсна там в течение на три години. Роден беше в 1475 година. В дома на Лоренцо Медичи той живя от 1489 до 1492 година. Това, което той намери там, което за него беше от особено значение, бяха незначителни остатъци на древността, на древното ваятелско изкуство. Но характерното е това, че той много скоро свърза това, което виждаше и което правеше едно дълбоко впечатление върху него, с едно усърдно, интензивно изучаване на анатомията. В душата на Микеланджело израства едно точно познание на вътрешното устройство на човешкото тяло. Ние виждаме при всичко, което е създал, как той прилага своите анатомически проучвания, как се е запознал с тази материя: когато душата трябва да изживее това или онова, когато тя трябва да има това или онова настроение и състояние, тогава е необходимо човек да знае, как се поставя този или онзи мускул. Сега ние виждаме, как в Микеланджело се сливат две течения, сливат се в онова, което е различно от това, което една дарба на неговото време можеше да произведе някога, защото човечеството беше навлязло в една друга епоха. Това, което гъркът беше изпитал в себе си чрез вътрешното, още живо в него чувство на живота, Микеланджело трябваше да го извлече чрез външните сетива, чрез наблюдаване на природата, на външния строеж. При такъв един случай се показва, как душевното развитие на човечеството върви напред, как в една епоха душата не може да направи това, което може да направи в една друга епоха, и как най-великото в различните епохи трябва да бъде постигнато с различни средства. Когато на основата на това, което беше вече добил, Микеланджело завърши като съвсем млад човек /1406 г./ онова творение, което застава пред нас веднага вдясно, когато влизаме в църквата Св.Петър в Рим, неговата чудесна "Пиета", и си представим, какво е постигнал той вече със своите средства при това произведение, което още носи следи от италианската художествена традиция, от Цимабуе и Джото, което носи още почти нещо от византийския отпечатък в себе си, ние виждаме въпреки това да

се влива в това творение нещо, което следва от едно точно, действително виждане на формата на човешкото тяло. И Микеланджело успява вече при това да направи да се роди от външното наблюдение отново една пластика, която може да се мери с гръцкото изкуство.

Защо беше станало необходимо това? Ние можем да го изучаваме именно при едно такова творение като "Пиета". Ние виждаме, как в напредващото развитие на човечеството е действувало нещо съвършено чуждо на гръцизма, когато проследим това развитие от гръцката епоха насам. Онова чувство на живота, което гръкът е имал, когато е чувствувал себе си в себе си, даваше като от само себе си възможността да бъде изявено, как е изглеждала формата на тялото при едно или друго настроение. От гръцката епоха, в запада се вля онзи светоглед, който намери своя връх в Християнството, който светоглед произлезе от юдейството и непрестанно носеше в себе си нещо от онова: Не създавай никакъв образ на това, което е духовно! Не зная, колко много хора са размислили върху това, че между гръцката епоха и тази на Микеланджело се пада една такава епоха, в която става действително практично: да не си създаваш никакъв образ. Първите християни не са си представяли Христос образно, - те са го изобразявали символично: символът на рибата, монограмът на Христос, - както и юдеите не са си създавали никакъв образ на техния Бог. Между "Десетте заповеди" едната казва изрично: "Не си създавай никакъв образ на Господа-Бога твоего!". Когато влезем в най-забележителната капела на Християнството, Сикстинската, ние виждаме как тази заповед е престъпена от Микеланджело, когато - на върха на своето творчество - нарисува на тавана на капелата Бога-Отца.

Микеланджело можа да стигне до този подем на църковното изкуство само благодарение на пристъпването на една от десетте заповеди. Обаче между неговото време и гръцкото изкуство се падна онова време, в което всичко това трябваше тепърва да бъде подготвено. Това ни показва много нагледно, че не е никаква аналогия, когато казваме: Редуващите се епохи на човечеството действуват така, че между времената от дни на историята има времена от нощи, през време на които определени способности на човечеството трябва да преминават в една сънна почивка, за да могат по-късно отново да се явят укрепнали. Това, което бе създадено в гръцкото ваятелско изкуство, трябваше да мине през едно време на сън по отношение на формирането, в което и за изкуството важеше заповедта: "Не си създавай никакъв образ!" След това имаме дневното време на събуждането в друга форма в Микеланджело. Обаче докато в природата всичко се повтаря по същия начин, денят прилича на предния ден, растението прилича на своя предшественик, характерното в прогреса на човечеството е, че, пренасяйки своите плодове от една епоха в

следващата, душите изпитват същевременно едно извисяване, една промяна, една метаморфоза. Но трябва да се премине през една епоха на почивка на човешките способности в тази и във всяка друга област.

Така следователно ние виждаме, как след времето, в което изкуството е почивало така да се каже, ражда се християнският идеал: душевното настроение на вътрешността, на овътрешняването. Колко несравнимо по-вътрешно е това, което се изразява в онези група на "Пиета" с младата майка, която държи в полата си умрелия син, в сравнение с всичко, което гръцките произведения на изкуството съдържат. То трябваше да бъде създадено в една епоха, в която самата душа трябваше да се овътрешни. Микеланджело стои на изхода на новата епоха по начин различен от този на гръцките скулптори и с това същевременно на изхода на материалистичната епоха. Сетивата на хората бяха насочени навън към външната природа, за да минат през една епоха, в която тези сетива бяха впрегнати, бяха развити до най-висока степен. Обаче всичко в развитието на човечеството трябва да има една противовесна точка. Ето защо ние виждаме Микеланджело от една страна като художник, който трябва да излее своята душа във външния свят, за да създаде своите форми; но за да не изобрази само това, което сетивата виждат, той създава от напредващото развитие форми на това, което се е вляло в човечеството като вътрешно задълбочаване на душата. Той изобрази това вътрешно задълбочаване така, че го изрази с външни средства, като се вслушваше във вътрешния глас на външната природа. Когато гледаме трупа на Христос, ние виждаме според камъка: да, това е едно красиво човешко тяло, така както природата го иска; това Микеланджело можа да го подслуша от самата при рода. Но пред нас застава още нещо друго, показвайки два аспекта. Първо: Какъв мир на смъртта е разлят върху този труп! Но през време когато обгърнем с поглед цялото, лицето на младата майка, която държи възрастния, мъртъв Христос в скута си, която е така млада, че никога във външната действителност не би могла да бъде майка на този мъж, ние получаваме същевременно от изваяния камък чувството: това, което е мъртво тук, то е гаранцията за вечния живот на човешката душа! Най-голямата вътрешност, най-големите тайни, които се крият зад природата, са реалистично изразени със средствата на природата, които Микеланджело грижливо е проучил.

После когато го виждаме да се завръща от Рим във Флоренция ние изживяваме едно забележително зрелище. Там се намира един стар мраморен блок. Един по-стар скулптор е искал да извае нещо от него, но не е успял. Съветът на град Флоренция му отнел блока. Сега на Микеланджело се пада задачата, да направи нещо от този блок. Именно в това време той създава своя "Давид" и иска да го извае от този блок. Ако раз

гледаме процеса на създаването на това творение, ние можем да проследим, как всъщност работи Микеланджело. Той, който стои в изходната точка на онзи период, който трябва да дължи всичко на външното наблюдение на сетивата, е така велик, защото е пренесъл в своята душа нещо от своите преживявания в по-стари епохи, което му дава възможност да съчувствува още вътрешно нещо от това, което Гьоте е нарекъл дух на тялото, дух на външната природа.

Тук бих искал да обърна вниманието върху нещо, което принадлежи към нещата, на които днес много малко се обръща внимание. Когато благодарение на Духовната Наука човек е направил своята душа отново възприемчива за тъкането на въображението, тогава при гледането на една скална маса той може да има по отношение на най-разнообразните скални форми чувството: от този материал може да стане това или онова. Не напразно ние намираме между населението на планинските местности толкова много разкази за омагьосани същества, които душата на народа може да предчувствува. Пластичната фантазия действа по отношение на камъка по такъв начин, че човек си казва: с малко работа този камък трябва да може да се превърне в нещо, което живее в човешката или в животинската природа. Всяка материя изисква своята особеност. На природата на материята отговарят определени тайни, които човек може да подслуша и долови.

Микеланджело започва да обработва блока, като си създава един модел само за своите мисли. Този модел има значението да бъде един първи израз на неговите собствени идеи; защото по самия камък той вижда: така трябва да стои ръката, така трябва да бъде поставен кракът, така трябва да бъде всичко. Той подслушва от камъка това, което е скрито като тайна в него. Това принадлежи на пластичното изкуство. Накрая е налице впечатлението, че блокът от само себе си е дал това, което той можеше да даде от себе си, след като е било отстранено това, което не принадлежи към него. Никога един художник като Микеланджело не би изпълнил по същия начин един модел или в бронз или в някой друг материал, както той го изпълнява в камъка.

Но понеже нямаше вече в себе си онова вътрешно чувство за живота, понеже това чувство не действуваше вече в него, Микеланджело се нуждаеше от това, което можа да му даде неговото изучаване на анатомията. Чрез това грижливо изучаване и чрез това, че обгръща нещата художествено, резюмира художествено това, което идва от едно старо време, той стои на изходната точка на новото време в същото отношение към природата и към изкуството, до което също и естествената наука е довела в нейната област. Не случайно денят на смъртта на Микеланджело

се пада в деня на раждането на Галилей. Това е една гледна точка, която трябва да имаме пред очите си особено при неговата творба "Давид".

Така ние виждаме онзи мъж напълно враснал се в най-вътрешната част на природата на неговото време, в онова, чрез което това време се свързва с предшествуващото и отново образува изходната точка за бъдещето. Това е характерното при Микеланджело. Фактът, че той създава мадони, че използва тези или онези християнски мотиви, се съдържа в цялата култура; то му е дадено отвън - може би повече отколкото на някой друг художник. Онова, което той донася в епохата със своята душа, то е това, което аз се опитам да охарактеризирам и то се показва още и при някои други неща. Лайтмотивът в творчеството на Микеланджело е именно този, да поставя произведенията на изкуството в същото пространство, в което и ние самите стоим. Нека разгледаме неговите мадони. Първо детето почива съвсем малко в скута на майката. После, като е преминал тази фаза, Микеланджело преминава към това, да изобразява детето стоящо на крака и с това е пристъпил да го пренесе напълно реалистично в пространството, в което се намираме ние самите. Ето защо той трябва да го изправи и изведе от почивката, от вътрешната затвореност, от простото изразяване на нещо, и да го постави в движение, за да живее то точно в същия свят, в който ние живеем. И когато разглеждаме чудесния таван на Сикстинската капела, където той е изобразил цялото минало време със сътворението на света, с пророците и сибилите, изобразил ги е по един величествен начин, и оставим всичко това да действа върху нас, като се запитаме: за кое се интересуваме ние повече: за това, което е изразено тук, или за начина, по който Микеланджело го е направил? Тогава ние имаме понякога чувството, че съкращенията на тези крака /ракурсите/, които изразяват непосредствено това, което аз току що се опитам да представя като нерв на изкуството на Микеланджело, ни интересуват много повече от всичко останало, което е изразено като съдържание, като новелистика, което разгадаваме по един или по друг начин.

Нищо чудно тогава, че този художник искаше да си постави като задача и бе подкрепен първо в това от папата Юлий II, да създаде нещо, което е свързано с непосредствения живот на времето, но не така, както Зевс, Хера, както Аполон, даже също и формата на Аполон Велведерски, са свързани с гръцкия свят. Тези образи стоят в гръцкия свят, принадлежащи на едно друго пространство и изявявайки едно такова пространство. Микеланджело иска действително да създаде едно гигантско творение. Обаче това трябва да израсне така, че така да се каже целият процес, вътрешното ставане, вътрешното развитие, основният характер и първичната природа на неговото време да се влеят като река в това творе-

ние. Пред Микеланджело и пред многобройните негови съвременници стоеше папата Юлий II, който на драго сърце сравняваше себе си с апостол Павла, като едно мощно въплъщение на това време. Като един мъгъщ повелител - така изглеждаше той на самия себе си - стоеше той пред тях. Когато една душа стои така пред своето време, тя има отношение с души, които живеят и работят в това време. Всичко това, което е най-вътрешен нерв на това време, представено в един човек, културното течение, което е изразено в папа Юлий II, трябваше да се слее и да остане запазено в гигантския "Паметник на папа Юлий II", в който трябваше да бъде изобразен не само папата Юлий, но също и Мойсей, Павел и други личности, които действуват в събитията и движат времето в дълбоката вътрешност, а също така и множество други фигури. Как времето тъче в самото себе си, как то се изразява чрез душите, така трябваше да бъде то влято в камъка. Камъкът трябваше да носи по-нататък в следващата епоха това, което е било живо, за да могат бъдещите поколения да гледат този паметник и да имат в непосредствено в него великия земен писмен знак за продължаващото течение на културната епоха на Микеланджело. Това беше наистина една гигантска работа! Нищо чудно, че Микеланджело, който трябваше да предприеме нещо подобно, вдъхваше страх на своите съвременници и един папа /Леон X/ го нарече "страшният".

За да преговаря с Папа Юлий II върху плана на неговия надгробен паметник, Микеланджело отново отиде в Рим в 1505 година, където скоро започна също приготвянията за работа. Обаче това творение не може да бъде осъществено поради дребнави зависти. Папа Юлий II се отказа от мисълта за своя надгробен паметник в полза на построяването на църквата Св.Петър. Браманте, нейният архитект, го е разубедил, тъй като не искаше да възложи работата на Микеланджело от страх пред неговото художествено величие.

Така се случи, че Микеланджело трябваше да изпита голяма горчивина, защото не беше вече допуснат при папата - въпреки че този последният беше го повикал. Той даже е бил изгонен, затова побягнал от Рим и се върна отново само след особени обещания от страна на папата.

Когато беше отново в Рим, Микеланджело трябваше да се залови с неговата нова задача, изографисването на тавана на Сикстинската капела, която му беше възложена още преди неговото побягване от Рим като заместител на паметника на Юлий II. Въпреки че Микеланджело беше рисувал и по-рано, той не се чувствуваше като живописец. Той знаеше също, че не е достатъчно подготвен за тази възложена му нова работа. Той се залови за работа с кървящо сърце, поради отказването от паметника, даже и с отвращение, като казваме, че тази работа е извън негова-

та професия. Тя му отне след това четири години, от 1503 до 1512 година.

Нека си припомним само, какво можа да каже той за това време, когато е работил рисувайки тавана на капелата, с глава обърната назад и с очи насочени нагоре, така че още месеци наред след завършване на работата можеше да гледа рисунки и да чете, като държеше книгата или листовете над главата си. При това закъснях да му заплатят работата и той живееше в постоянна грижа за състоянието на своето семейство оставено във Флоренция, което поддържаше с всичко, което можеше да спести. При такива обстоятелства Микеланджело създаде едно от най-великите творения на изкуството в света, по най-възвишената тема, която тогавашното християнско развитие е могло да постави: изобразяването на процесите в развитието на човечеството от сътворението на света до неговата най-висока точка, Тайната на Голгота, явяването на ХРИСТОС на Земята. Микеланджело успя да пренесе живия принцип на своето творчество, който проникваше цялата му работа, от областта на пластиката в тази на живописата. Когато насочим поглед нагоре към тавана на Сикстинската капела, ние имаме действително чувството: През хаотичното още пространство свисти Бог-Отец, създавайки света от своето Слово. Обаче това пространство и този образ, даже всички подробности, чак до развяващите се коси, до погледа и жестовете, всичко стои в същия свят, в същото пространство, в което ние сме поставени. Ние живеем с този Бог-Отец, чувствуваме как неговото творещо Слово изпълва и прониква света с неговите вълни.

Как преданията на старите времена на човечеството още отзвучават в Микеланджело, това ние виждаме, когато гледаме "сътворението на Адама". То става така, че свищият през мировото пространство Бог-Отец протяга ръката и тази ръка докосва почти ръката на обзетия още от сън Адам. Ние виждаме съня, виждаме как този сън отстъпва така да се каже чрез лъча, който преминава от показалеца на Бога в показалеца на Адама, и виждаме как Адам се събужда от мировото съществуване за човешкото съществуване. Бог-Отец крие в своята подобна на облак дреха, която като че е носена от Съществата, които подреждат пространството, подаваща се между ангелските форми, една израснала до младост женска фигура, която любопитно изпраща погледа си към току що събуждащия се Адам. Според Библията първо е създаден и съществува Адам, от него е взета Ева. На Адама нарисуван от Микеланджело Ева е донесена от пра- древни времена, Бог-Отец я подслонява в своята дреха. Микеланджело прониква със своя поглед по-дълбоко в тайните на света отколкото преданието, както могат да потвърдят това изследванията на Духовната Наука върху мъжкия и женския принцип.

Сега да преминем в нашето кратко разглеждане към образите на пророците и сибилите, на вещателите на това, което трябва стане с човечеството. Тайната на Голгота, Христовият Импулс. И тук не повествователното е това, което характеризира Микеланджело, а как той е изобразил чисто художествено юдейските пророци. Когато ги гледаме да седят, единият наведен в размисъл над една книга, другият размишлявайки, третият може би обзет от гняв - всички сочат към едно нещо, което става ясно тогава, когато обръщаме поглед към сибилите* /* Виж: Р.Щайнер "Търсене на свещения Грал"; и "Четирите жертви на Христос. Трите предварителни степени на Тайната на Голгота/. Тези сибилите са своеобразни образи. Съвременното Християнство не иска вече да знае много за тези прорицатели на Тайната на Голгота. Какви са тези образи? В шестото столетие преди християнското летоброене се явява философията. За времената преди това само фантазьори, като Пройсен, могат да говорят за съществуването на философията. Тогава човешката мисъл се опитва да обхване света чрез самата себе си. Тогава става онова размишление на човека върху мисълта, което размишления след това е изпитало едно чудесно развитие у великия Платон и у Аристотел. Сибилите се явяват като една сянка на Аристотел, този дух, който довежда мисълта до най-висока яснота. От тях се разливат подсъзнателни, съноподобни, медиумнистични душевни сили, те обличат понякога в хаотична форма това, което им се дава, предават го в хаотични думи. Често пъти това са думи подобни на тези на оракулите, оракулни изрази, които сибилите съобщават на хората, често пъти не по-умни от тези на съвременните медиуми. Но към това при тях се прибавя и нещо друго: загатвания за Христовото събитие, указания за Христовото събитие, които трябва да се приемат така дълбоко, както се приемат от една друга гледна точка предсказанията на юдейските пророци. Как се бяха родили тези предсказания? Духовнонаучното изследване показва, че силите на сибилите идват от самите духовни сили на Земята, които са свързани повече с подосновите на човешката души. Този, който може да чувства, той чувства във вятъра, във водата, във всички стихии това, което Гьоте нарича дух на телата, той чувства как духът се вълнува в света. Сибилите бяха обхванати от този дух на телата, от духа имащ по-нисше естество, който обаче носеше силите, които се стремяха към Тайната на Голгота. Пророците водеха борба против този дух. Те търсеха това, което искаха да добият, само чрез размишление, чрез съзнателния Аз. Те отхвърляха всичко подсъзнателно, от рода на сибилите, даже когато то искаше да пророкува за най-висшите неща. Сибилите и пророците стоят едни срещу други както северният и южният полюс. Сибилите вдъхновени от земния дух, пророците вдъхновени от космическия Дух, който

се проявява не чрез подсъзнателното, а чрез пълносъзнателното изживяване на душата. Ето защо онези, които предаваха живота на ХРИСТОС, отдаваха такова голямо значение на това, че той изгонваше демоните от тези, чрез които действуваха такива сибилски сили. Това е последствието на пророците, защото те искаха да размишляват върху това, което е над сибилските сили. Ето защо и самият Христос отдава такова значение на това, че изгонва силите на сибилите като демонически същества.

Така пред нас стоят пророците и сибилите, пророкувайки за идването на Христовия Импулс. Това е съдържанието, разказната страна на нещата. Какво прави от това Микеланджело? Нека разгледаме сибилите, първо Персийската сибилка. Държейки една книга непосредствено пред лицето си, за да предсказва от съдържанието на тази книга бъдещето, тя изглежда изцяло обсебена от силите на елементите /стихиите/. При Ерирейската сибилка виждаме по лицето и, как в нея живеят силите, които са свързани с духовното развитие на човечеството, които обаче в нея обхващат несъзнателните, а не пълносъзнателните душевни сили. Едно момче запалва една лампа с един факел; във всяко едно от нейните движения се изразява стихийното при нея. Делфийската сибилка посяга да вземе едно руло, един свитък; вятърът фучи през нея; нейната дреха, косите се развяват. Тя е непосредствено преплетена със стихийните сили на Земята, които са обхванали нейната душа и чрез това произнася своето пророчество. Така Микеланджело поставя сибилите в съществуването, в което ние самите се намираме, изразявайки всички с външни форми. Когато след това гледаме Кумейската сибилка, с отворената уста, накрая още и Ливийската сибилка, ние виждаме при тях само преобразено това, което можем да считаме като езическо предсказание за Христовия Импулс.

От израза на лицето на пророците, от разхвърляността и разбъркаността, които някои от тях имат, от движенията, от начина, по който очите четат, като че те никога не биха могли да се отвърнат - от всичко това ние виждаме нещо от едно долавяне на истини, които проблясват през вечността. Не можем да си представим изобразено художествено с такава необходимост нищо, което да изразява непосредствено чрез външни форми по този начин това, което е искано, както това съпоставяне на пророците и на сибилите. От това, което Микеланджело е нарисувал там на тавана, ние можем действително да прочетем, че то представлява едно предсказание на Христовия Импулс. И бихме могли да кажем: Ние виждаме тук от образ на образ представена цялата предхристиянска история - прадедите на Мария, величествено разнообразно, въпреки го-

лемия брой образи - навсякъде изразявайки характера на епохата в един или друг от прадедите на Христос Исуса.

Как е дошъл ХРИСТОС в света? И как се е развил светът, за да може да стане в него това, което се е развило като история на човечеството до Християнството? На това ни дава отговор, най-висшият отговор, който може да бъде даден в една картина - такъв отговор ни дава като нещо най-велико таванът на Сикстинската капела!

След като беше завършил това творение, Микеланджело вярваше, че ще може да работи по-нататък върху паметника на Юлий. Но минаха пак много години, без да бъде направено нищо; той беше задържан от някои творби, които междуременно създаде. Не е нужно да говорим за това. Но важно е следното. Когато поради много усложнения в Рим не можаха да му дадат възможност да изпълни надгробния паметник, отново му бе възложена една задача от областта на живописата. Той трябваше да зографиса двете тесни стени на Сикстинската капела. Успя да бъде зографисана само едната: от това се получи Последният Съд. Когато гледаме тази картина на самото място в Рим, всъщност това, което Микеланджело е нарисувал на стената, днес вече не съществува. Защото то не само е опушено от безбройните свещи, които се запалват при жертвоприношенията, така че отдавна няма Първоначалната свежест, но още когато Микеланджело е бил жив, понеже е нарисувал много образи без дреха, тази величествена картина е била ретуширана и малтретирана от посредствени художници с отвратителни нюанси на боите, като голите фигури са били облечени. Въпреки това ние можем да проследим, как при Микеланджело, художникът, който трябваше да направи преход към епохата на реализма, образите, които той създава, стоят в същото пространство както ние. Когато гледаме ХРИСТОС като съдия на света, той ни напомня както Юпитер така и Аполон. Херман Грим, който е нарисувал тази фигура много отблизо, е твърдял постоянно, че главата има извънредно голяма прилика с "Аполон Белведерски". Трябва да помислим само върху това, че когато в началото на 16-то столетие Микеланджело дойде в Рим, бяха вече разкопани "Лаокои" /1506 г./, торсът на Херкулес и др., че тези знаменити останки на древността бяха действували върху него, но той проникна всичко с това, което се получи като негов творчески принцип. И сега ние отново виждаме върху картината на Микеланджело израстващо в пространството всичко, което тогавашното човечество, тогавашното време е чувствувало по отношение съдбата на човешката душа във вечното тяло, което тогава хората са наричали "Съдба на блажените и на осъдените души". Това е предадено по един величествен начин върху тази картина. Ние можем да гледаме картината първо някак си премигвайки. Тогава ние виждаме форми на облаци, по-

нататък виждаме след това, как фигурата на *Христос* израства по естествен начин, също образите на тръбящите ангели и всичко, което води отчасти в блаженството, отчасти в ада. В тази чудесна картина Микеланджело прави да израсне най-тайнственото, което иска да нарисува, дълбоко скритата съдба на човешката душа, от това, което ние познаваме и което сетивата показват.

Микеланджело действително стоеше напълно в своята епоха. И онези, които си спомнят, как аз се опитах да представя Леонардо да Винчи и Рафаел, ще са забелязали, че аз говорих съвършено различно за Леонардо да Винчи и за Рафаел, отколкото за Микеланджело. При него ние виждаме, как той е сраснат напълно лично с това, което аз охарактеризирах като принцип на епохата.

Микеланджело достига близо до възраст 90 години; той умира в 1564 година. Всички периоди на неговия живот внасят в неговите творения това, което човек може да изтръгне воювайки от тях. Неговата личност е вътрешно срасната с това, което той има да даде на света. Колко различно е положението при Рафаел, който умира по средата на 30-те години, на онази възраст, когато особено художникът може тепърва да добие това, което му дава собствения отпечатък. Ето защо Рафаел стои пред нас като едно откровение на свръхсетивни същества, на свръхсетивни сили, нищо лично не се влива в неговите творби. Това е характерното при Рафаел. Това, което при Микеланджело е оживено във всяка нишка на оцветението на личността, то изпъква за нас при него като в противоположност на Рафаел: Рафаел изцяло неличен - Микеланджело изцяло личен! Който иска винаги да съди за всичко по някой шаблон, както често пъти правят това модерни хора на изкуството, той не може да вникне в особеността на единия или на другия, той ще постави на предно място единия или другия, докато въпреки това и двамата - а също и третият, Леонардо - трябва да бъде мерен всеки един с неговия собствен мащаб. Как обаче Микеланджело отпечати нещо особено художествено в своите творения, което в художествената област е израз на неговата епоха, как той отпечати това художествено в неговите живописни и в неговите пластични творения, това показва именно, че същественото трябва да се търси в особеността на вживяването в епохата. От тук и всеобхватността на неговите творения, които изразяват действително универсално това, което живее в него.

За да охарактеризирам духовното развитие на Микеланджело, бих искал също да обърна още вниманието и върху неговата дейност като строител и архитект и да се спра на това, което е негово най-голямо произведение. Това е чудесното творение на художествената механика: куполът на църквата Св.Петър в Рим, днешната форма на който се дължи

нему. Микеланджело не е доживял да види неговото завършване. Той умира преди още околоръстната ивица около купола да бъде изградена. Обаче ние притежаваме скиците и плановете и дървеният модел на купола, който е бил изработен според неговия глинен модел с най-голяма грижа под негово ръководство. Този купол трябваше да се опита да изрази това, което изразява непосредствено архитектурно тайната на пространството. Той трябваше да затвори по естествен начин пространството, в което едно вярващо мнозинство може да стои. Чувството на Микеланджело за пространството, внасянето от негова страна на художественото в същия свят, в който ние живеем, го доведе до там, да измисли чудесната архитектурна механика на пространството.

Микеланджело стои пред нас като един дух, който със зряла душа, знаеща да отпечати такива знаменити форми от духовния свят в света на пространството и на материята, които доведоха напред развитието на човечеството. Със своята душа той стоеше напълно във величието на своята епоха. Обаче той не бе разбран по отношение на неговото вътрешно същество. Един приятел му писа веднъж, че той вдъхва страх даже на папите. Но колко истински живееше в душата на Микеланджело всичко, което като величие на християнския импулс бе влято в неговите творения. Той се чувствуваше така единно с това величие на християнския Импулс, както можеше да се чувствуваше само човек във времето, което още беше свързано с едно минало време, но беше вече зората на една по-късна епоха. Съдържанието на старите християнски импулси още можеше да действа в неговото величие върху душата на Микеланджело и от тези импулси създаде той това, което по неговата форма, по неговото художествено "как", принадлежеше вече на времето, в което ние самите се намираме. Това създава в него настроението на онова стихотворение, което той, насочвайки поглед назад върху своя живот, написа в своите последни дни и което ни показва, какво становище трябва да заемем спрямо него и да го оставим да действа върху нас като човек:

Лежах в пристанището, гдето всички стигат,
И возех се на лодка крехка аз.
Пътуването беше бурно; но време е сега да уредя
В таз книга на живота своята сметка.

Изкуството бе нявга щастие за мен; опиваше ме
С нектара си, така примамно пенещ се,
То беше идол и богиня, и сънувах,
Догде събуждайки се видях, що беше ми дарило то!

Разрухата два пъти сполетя ме.
Смъртта отнася ме сега тъй безпощадно,
След туй онази вечна смърт ужасна!

Спокойствие не дават мраморът и багри,
Едно ме само утешава: да гледам бедните онези,
От кръста що протягат се към нас

Микеланджело беше също един велик поет и това, което е стигнало от неговите стихотворения до нас, показва същия дух, който можем да намерим в неговите скулптури и в неговите картини. Последните три стиха на сонета показват, че в Микеланджело живееше нещо, което не се е справило с мировия процес на човечеството; и това беше всъщност в него през време на неговия живот. Защото той стои, бихме могли да кажем, като едно двойствено явление още в старото и въпреки това вече в новото. Това ни показва особено онази творба, която той създаде под влиянието на един папа във Флоренция: гробът на Медичите, за Джулиано и Лоренцо де Медичи. Не само главните фигури на надгробните паметници ни показват Микеланджело, както се научихме днес да го познаваме, - единият Медичи е размислящ, другият изразява активна воля, и двамата готови всеки момент да изпълнят това, което Микеланджело е вложил в тях. Но ние виждаме и нещо друго в тази капела: Онези четири алегорични фигури, подредени по две, "ден" и "нощ" - "утринна зора" и "вечерна зоря". Аз често пъти съм ги разглеждал. Те принадлежат към онова, което, като от едно вътрешно задължение, аз най-продължително гледах, когато имах възможност да бъда във Флоренция. Тези фигури не са алегии лишени от сила и сочност. Нека се опитаме да размишляваме върху тях с всички средства, които Духовната Наука ни дава в ръцете: Когато сме убедени, че онова, което Антропософията нарича Аз и астрално тяло на човешкото същество, през нощта излиза въвн от физическото и етерното тяло, че етерното тяло остава и действа с пълна сила върху физическото тяло, как трябва да изберем тогава жеста на това етерно тяло, за да може тази истина разкрита от Духовната Наука да бъде представена и външно пластично? Как трябва да представим спящия човек, когато го чувствуваме в смисъла на духовнонаучното описание? Ние трябва да го представим така, както Микеланджело е представил "Нощ"-та! В тази женска фигура пред нас стои една действителност в духовен смисъл, а не един символ на нощта, пред нас стои действителният спящ човек. Човекът, който знаеше така добре да поставя формите на своите художествени произведения в същото пространство, в което ние самите се намираме, той знаеше също така

какво значение има в пространството, когато духовно-душевното същество на човека е напуснало неговото тяло но това последното е още оживено. И когато проучим, как се отнасят едни към други отделните членове на човешкото същество, след това разгледаме другите фигури, ние узнаваме, как те се покриват с това, което е било наречено някога "духовна химия"* /*Виж серията издания: "Духовната Наука като изискуване на нашата епоха": Тетрадка I: Духовният свят и Духовната Наука/. Микеланджело стои на изходната точка на епохата, която имаше задачата да търси именно овътрешнението, което отначало се състоеше само в религиозното овътрешнение на Християнството и което днес се състои в това, да намерим, в антропософски смисъл, човешката душа в нейния собствен Аз свързана с душата, която се вълнува и тъче през Вселената. Ние странно сме развълнувани, когато си представим Микеланджело затворен в самотната капела на Медичите, свършено сам през нощта и работещ до пълно изтощение на тялото, но все пак е така силен, че след това още години наред можа да създаде своите велики творения в Рим, и когато знаем, че през време, когато твореше така, в него вече действаха силите, които ние: отново търсим по пътя на Духовната Наука. Ето защо той ни е така близък. И може би той ни е най-близък, когато се задълбочим напълно в тези толкова реалистични четири фигури, които правят духовното в човека да бъде също така същност и живот от нашите същност и живот, както Микеланджело беше сторил това по-рано с външността при Мойсея и при Давида и както беше успял да го предаде в багра и форма на своите образи в Сикстинската капела. Духовната Наука се чувствава в хармония с копнежа и надеждата на онези духове на човечеството, които са стояли близо до духовната същност и до духовното действие. При Микеланджело това изпъква по един величествен начин за нас. Когато изхождаме от тази гладна точка и искаме да се доближим до него лично в неговата душа, тогава трябва да си кажем: Първо тази човешка душа можа да вярва, както и изглежда, че тя е поставена само веднъж в земното съществуване и не може да пренесе плодовете на това съществуване в бъдещето на човешкото развитие. Тази преходна точка трябваше да бъде първо премината, преди да можеше да действа учението за повтарящите се земни съществувания, за приемането на което съвременното човечество може да бъде действително узряло, когато то иска. Така ние гледаме към Микеланджело, прекарваме още веднъж пред очите си, как той носещ вече в себе си ясни признаци на времето, в което ние се намираме днес, все пак не можа да се справи с мировия процес, с процеса на света, на който даде толкова много:

В пристанището бях, където всички стигат,
И носеше ме крехка лодка.
Пътуването беше бурно: но време е сега да уредя
В таз книга на живота своята сметка.

Изкуството бе нявга щастие за мен; опиваше ме
С нектара си, така примамно пенещ се,
То беше идол и богиня, и сънувах,
Догде събуждайки се видях, що беше ми дарило то!

Разрухата два пъти сполетя ме.
Смъртта отнася ме сега тъй безпощадно,
След туй онази вечна смърт ужасна!

Боите, мраморът спокойствие не дават,
Една ме само утешава: да гледам бедните онези,
От кръста що протягат се към нас.

... и въпреки това имат сигурността, която може да даде антропософското познание: че е непреходно това, което се дава по такъв забележителен начин на развитието на човечеството, както то бе дадено чрез Микеланджело, че неговите плодове ще действуват все по-нататък, все по-далече в други съществувания на тази единствена по рода си души и че Земята не може да изгуби това, което веднъж и е било отпечатано. Нека нашето забележително време разбира също така малко това учение за повтарящите се земни съществувания, както времето на Микеланджело разбра неговите картини в Сикстинската капела, нека то счита тази истина като нещо смешно и фантастично: именно най-великите духове живо ни учат, как смисълът на живота ще се изпълни благодарение на това, че можем да гледаме към повтарящите се земни съществувания и да пренесем във все по-нови епохи това, което сме изживели в стари епохи на човечеството. И когато Гьоте е казал: Природата е измислила смъртта, за да може да има много живот - Духовната Наука казва: Не само светът е измислил смъртта, за да може да има много живот, но за да добие един все по-богат и по-възвишен живот! Тази е обаче единствената мисъл, която можем да намерим достойна за един светоглед, за да я поставим до такива мисли, каквито получаваме при съзерцаването на произведения на изкуството, каквито са тези на Микеланджело.