

ŚWIATŁO I CIEMNOŚĆ



Motywy ezoteryczne
w kulturze rosyjskiej
początku XX wieku

Tom II

*pod redakcją
Elżbiety Biernat i Moniki Rzeczyckiej*

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2006

Recenzent
Grażyna Bobilewicz

Projekt okładki i strony tytułowej
Andrzej Taranek

Na okładce ilustracja
Béroalda de Verville *Songe de Poliphile* (1600 r.)

Tłumaczenie streszczeń na język angielski
David Malcolm

Redaktor Wydawnictwa
Anna Smoczyńska

Skład i łamanie
Jacek Dąbrowski

Publikacja sfinansowana z działalności statutowej
Wydziału Filologiczno-Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego
oraz badań własnych BW 4200-5-0170-5, BW 4200-5-0194-5

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ISBN 83-7326-388-8

Papier dostarczyła firma CEZEX

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2006
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax (58) 550-91-37
<http://www.ika.edu.pl>; <http://wyd.bg.univ.gda.pl>; e-mail: wyd@bg.univ.gda.pl

SPIS TREŚCI

Elżbieta Biernat, Monika Rzezycka: Słowo wstępne	7
Tatiana Kopats: Музыка начала XX века в поисках духовного обновления. Александр Скрябин	9
Early Twentieth-Century Russian Music in Search of Spiritual Renewal: Alexander Skriabin	35
Zofia Krasnopolska-Wesner: Ezoteryzm w malarstwie rosyjskim początku XX wieku	36
Esotericism in Early Twentieth-Century Russian Painting	49
Elżbieta Biernat: Symboliści rosyjscy i Rudolf Steiner	50
The Russian Symbolists and Rudolf Steiner	68
Diana Obolęńska: Посланник космоса. Мотив Архангела Михаила в романе Андрея Белого <i>Крещеный китаец</i>	70
The Cosmic Messenger: The Motif of Archangel Michael in Andriej Bely's Novel <i>Kreshchenyi Kitaietz</i>	88
Julia Ormińska: Михаил Чехов – антропософ. Письма Виктору Грому	89
Mikhail Čekhov – Antroposophist: The Letters to Victor Gromov	112
Monika Rzezycka: Okultysta Piotr Uspienski i jego opowieść <i>»Кинемодрама«</i> (не для кинематографа)	113
The Occultist Petr Ouspensky and His Tale <i>»Kinemodrama«</i> ...	135
Katarzyna Arciszewska: Niebo i piekło w dramacie <i>Три зари</i> Пимена Карпова	136
Haeven and Hell in Pimen Karpov's Drama <i>Tri zari</i>	150
Irena Fijałkowska-Janiak: Literackie wizje wolnomularskich przestrzeni	152
Literary Visions of Masonic Space	184

SŁOWO WSTĘPNE

Przed pięcioma laty ukazał się pierwszy tom serii *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*. Edycja kolejnego woluminu rozszerzyła zakres prezentowanych badań, koncentrując się nie tylko na wpływie okultyzmu na literaturę, ale także na inne obszary kultury Srebrnego Wieku: muzykę, malarstwo i teatr.

W ciągu tych kilku lat, które upłynęły od zainicjowania serii, wyraźnie zarysowała się w Rosji zmiana w naukowej recepcji ezoteryzmu końca XIX – początku XX wieku. Zagadnienie to przestało być traktowane przez badaczy na marginesie innych zjawisk i zyskało status jednego z najistotniejszych elementów kształtujących kulturę przełomu wieków. Dzięki badaniom odtajnionych materiałów archiwalnych wyłania się znacznie pełniejszy wizerunek rosyjskiego renesansu. Coraz bardziej oczywiste jest, że „okultystyczny syndrom” dotyczył nie tylko literatów (zwłaszcza dekadentów i symbolistów) czy kilku artystów innych dziedzin sztuki, jak podkreślano jeszcze do niedawna, lecz objął w zasadzie całe pokolenie.

Badania nad dziejami modernizmu pracownicy Zakładu Literatury Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej prowadzą od wielu lat. To oni w 1976 roku zorganizowali w Uniwersytecie Gdańskim pierwszą konferencję naukową, poświęconą literatu-

rze przełomu wieków. Sympozja te są kontynuowane do dzisiaj. W 2006 roku odbędzie się już czternaste spotkanie z tego cyklu, skupiające międzynarodowe grono slawistów. W ramach tych badań zainicjowana została seria *Światło i ciemność*, której drugi tom zawiera osiem artykułów pracowników Zakładu Literatury oraz słuchaczy Filologicznego Studium Doktoranckiego. Podobnie jak poprzedni, także ten wolumin, jest autorsko wielopokoleniowy, poczynając od samodzielnych pracowników naukowych, poprzez adiunktów po doktorantki, finalizujące swe rozprawy, i te, które dopiero je rozpoczynają.

W tomie znajdują się szkice, poszukujące ezoterycznych inspiracji w muzyce Aleksandra Skriabina, Siergieja Rachmaninowa oraz w malarstwie Nikołaja Roericha, Mikalojusa Čiurlionisa, Pawła Filonowa i innych twórców początku XX wieku.

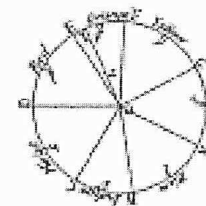
Kilka kolejnych artykułów dotyczy wpływu Rudolfa Steinera na życie i twórczość Andrieja Biełego, Lwa Kobylinskiego, Wacława Iwanowa, Maksimiliana Wołoszyna i innych symbolistów. Bardziej szczegółowo ukazuje ten problem praca o wpływie michaelizmu Steinera na prozę Biełego na przykładzie powieści *Крещеный китаец*. W tym nurcie mieści się również szkic, przypominający sylwetkę aktora Michała Czechowa jako antropozofa, zafascynowanego eurytmia Steinera.

Ezoteryczny pejzaż początku XX wieku uzupełniają analizy opowieści *Кинемодрама* Piotra Uspińskiego, popularnego niegdyś poszukiwacza czwartego wymiaru, oraz dramatu *Три зару*, całkowicie dzisiaj zapomnianego Pimiena Karpowa. Tom zamyka omówienie literackich wizji przestrzeni wolnomularskich, unaczyniające znaczenie masonerii w kulturze Srebrnego Wieku.

Wychodząc w analizach i wnioskach poza rok 1917, autorzy prezentowanych prac zwracają uwagę na aktualność poruszanej problematyki także w porewolucyjnej rosyjskiej rzeczywistości. Właśnie tym zagadnieniom zamierzamy poświęcić kolejny tom z cyklu *Światło i ciemność*.

Elżbieta Biernat, Monika Rzeczycka

TATIANA KOPATS



МУЗЫКА НАЧАЛА XX ВЕКА
В ПОИСКАХ ДУХОВНОГО ОБНОВЛЕНИЯ.
АЛЕКСАНДР СКРЯБИН

*Вы будете во мне свободны и божественны,
я буду Вашим Богом*

А. Скрябин, *Дневники*¹

Обновительные процессы в области культуры и искусства начала XX века приводят к оформлению новой эстетики. И в российской, и в европейской культуре в целом романтические откровения уступают место формуле „искусство — космос”. Как заметил Сергей Дягилев, его современники были свидетелями „величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой, неведомой культуры”².

В музыкальном искусстве России происходит своеобразная революция „как в области языка искусства, так и в понимании границ и возможностей музыки в целом”³. Поиски „границ и возможностей” с особой наглядностью проявились в средствах музыкального выражения. Однако, исходной точкой формальных поисков (не только в музыке) становится общая переоценка ценностей, рожденные временем духовно-эстетические потребности.

Прежде всего это стремление к новой метафизике, потребность глубинного „самопознания”. Каждый из деятелей культуры того периода мог бы повторить за Николаем Бердяевым: „Я пережил (...) все события моего времени, как часть моего микрокосма, как мой духовный путь. (...) я переживаю все события моей эпохи, всю судьбу мира через собственную судьбу”⁴. В музыке (не только российской) новое мировидение и предчувствие перемен рождает устремления к трансценденции, а следовательно и сочинения космогонического характера, с религиозно-мистическим или эсхатологическим оттенком⁵. Звуковой мир в процессе расширения горизонта толкования нотного текста⁶ становится метафорой отвлеченной духовной сущности, универсума. Такая переориентировка способствовала общим поискам в музыке высшего смысла бытия, интеллектуализации творчества (в качестве примера можно привести творчество Александра Скрябина).

Российский композитор-авангардист Артур Лурье, выражая ощущение многих своих современников, назвал наступивший XX-ый век веком духовности⁷. Однако, как известно, обновление духовности в России происходило в атмосфере „религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму”⁸. Оккультный ренессанс эпохи повлиял на русскую музыку в меньшей степени, чем на литературу, театр или живопись Серебряного века. Одна из причин такого „отставания” кроется в специфике музыкального языка, которая позволяет абстрагироваться от навязанной идеи или программы и воспринимать музыку согласно внутреннему эмоциональному камертону, ассоциативному ряду⁹. В частности именно потому российское музыковедение еще не выработало стройной позиции в вопросе влияния „тайных наук” на музыкальное творчество. Однако, не подлежит сомнению, что такое влияние было. Сказывались общие веяния и взаимные контакты в среде творческой интеллигенции. Таким образом, обращение к идеям оккультной мистики было для части музыкантов одним из путей духовного преображения.

Можно выделить три уровня поисков новой духовности, а следовательно, и воздействия эзотерики на музыкальный мир того времени. Во-первых, уровень непосредственного заинтересования музыкантов новыми учениями с последующим посвящением и отражением идей в своем творчестве. Во-вторых, уровень контактов с людьми из круга убежденных теософов, антропософов и т. п. В-третьих, уровень нового мистического видения, творческой, опосредованной передачи „религиозного беспокойства и искания”. Третий уровень влияния отмечен наименьшим воздействием „чистых” оккультных идей. Его главными характеристиками являются: устремление к вершинам духовности, формирование новой религиозности, рефлексия над антиномией „свет-тьма”, поиски наивысшего синтеза.

К первому уровню можно отнести несколько следующих фактов. В источниках о масонском движении в России появляются фамилии композиторов Александра Александрова и Сергея Кондратьева в связи с их принадлежностью к русскому Восточному отделу Ордена Тамплиеров (отдел *Ordo Templi Orientis*¹⁰ – О.Т.О.). Активным участником этого отдела был сын композитора Антона Аренского (профессора Скрябина по композиции в Московской консерватории), востоковед и литератор, писавший музыку, Павел Аренский (1887–1941), педагог Белорусской государственной драматической студии в Москве в 1923–1924 годах¹¹.

В отчете Льва Кобылинского – Эллиса о московских теософских кружках за 1911 год можно найти информацию, что известный советский композитор, педагог и дирижер Рейнгольд Глиэр¹² в молодости увлекался теософским учением¹³. Как отмечает Эллис, Глиэр посещал заседания одного из таких кружков и к тому времени уже пять лет занимался теософией. Известно, что в 1906–1908 годах Глиэр брал уроки дирижирования у Оскара Фрида в Германии. Можно предположить, что именно тогда композитор познакомился с учением Рудольфа Штейнера и что идеи написанных Глиэром в тот

период симфонической поэмы *Сирены* (1908), третьей симфонии *Илья Муромец* (1909–1911) и балета *Хризис* (по скандальной *Афродите* Пьера Луи, 1912) могли быть навеяны мистическими поисками и экспериментами. Несомненно, вдохновительным началом для многих творцов было большое внимание Штейнера к искусству и его постановки драм-мистерий. Отмечу, что уже в 1900-ом году Глиэр написал оперу-ораторию *Земля и небо* (по философской драме-мистерии Джорджа Байрона¹⁴ *Небо и земля*), отразившую противопоставление гибельной силы материи миру духовному, а также художественно воплощенную мечту (связанную с Атлантидой) о божественности человека. Более деятельное участие в теософской жизни Москвы принимала жена Глиэра, Мария¹⁵ (по свидетельству Эллиса, лично слушавшая лекции Доктора Штейнера). Она посещала заседания вместе с мужем, а также организовала самостоятельный кружок, объединявший в основном молодых музыкантов, таких как: известные теоретик Болеслав Яворский¹⁶ и пианист Евгений Богословский, композитор Владимир Поль, „очень много занимавшийся оккультизмом в линии Востока, впервые познакомившийся с теософией Доктора”¹⁷, его жена (певица), а также композитор и дирижер Фома Гартман¹⁸, автор балета *Аленький цветочек* (1907). По замечанию Ренаты фон Майдель, фамилии музыкантов в отчете Эллиса – это любопытное свидетельство заинтересованности творческой интеллигенции оккультными знаниями.

Теософией интересовалась и любимая ученица Константина Станиславского, певица Кора Антарова¹⁹, общавшаяся с Федором Шаляпиным, Леонидом Собиновым, Сергеем Рахманиновым и другими выдающимися деятелями русской культуры. Свои теософские убеждения Антарова изложила в книге *Две жизни*, написанной в 40-х годах. В предназначенной первоначально для узкого круга учеников книге Антаровой выступают под другими именами многие известные личности – Елена Блаватская, Анни Безант и Генри Олкотт, Лев Толстой и его брат, Станиславский и Рахманинов²⁰. Книга

Две жизни была написана при помощи метода „яснослышания”. Этим методом пользовались также: Блаватская – при написании *Тайной Доктрины*, Елена Рерих и Николай Рерих – при создании *Живой Этики*.

Известно, что художественно-артистическая и литературно-музыкальная среда в начале века взаимопроникали и взаимобогащались, что приводило к непосредственным контактам, переписке и дружбе между представителями творческой интеллигенции²¹. Ко второму уровню оккультно-мистического влияния на музыкальный мир можно также отнести несколько фактов.

Хотелось бы отметить, прежде всего, контакты музыкантов с последователем теософии Блаватской, создателем учения *Живой этики*, философом, писателем и художником Николаем Рерихом (1874–1947). Рерих был хорошо знаком с историком искусства, музыкальным и художественным критиком Владимиром Стасовым²² (1824–1906) и со многими русскими композиторами (Николаем Римским-Корсаковым, Александром Глазуновым, Анатолием Лядовым, Антоном Аренским), активно посещал Беляевские симфонические концерты РМО. Общение с Римским-Корсаковым привело Рериха к „теории звукозерцания”. Сотрудничал он и с Игорем Стравинским в работе над балетом *Весна священная* (1913)²³, консультируя композитора в вопросах языческих культов и выступая соавтором либретто балета для антрепризы Дягилева в Париже²⁴. Рерих высоко ценил музыку Скрябина. Стоит вспомнить и о близком общении (в период Первой мировой войны) композитора Лурье²⁵ с актрисой, танцовщицей и художницей Ольгой Глебовой-Судейкиной, известной своими эзотерическими наклонностями, и о беседах композитора Владимира Ребикова с Максимилианом Волошиным и летних встречах Рахманинова с актером-антропософом Михаилом Чеховым на переломе 20–30-х годов во французском Клерфонтене, куда приезжали также композитор Николай Метнер с женой²⁶.

Отмеченный мною третий уровень духовных исканий связан с творческими поисками в границах мировоззренческих установок конкретного художника.

Понятие „мистический” в обобщенном смысле слова можно отнести к музыке многих современников Скрябина. К примеру, одна из последних опер Римского-Корсакова *Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии* (1904) – это образец эстетического и пантеистического видения мира. Рахманинов, в свою очередь, концентрировал внимание на духовной музыке²⁷, ассимилируя образное и поэтическое наполнение знаменного распева. Ощущая в себе своего рода дантовскую „моральную миссию”²⁸, композитор искал вдохновения в сочинениях средневекового мастера итальянской литературы (опера *Francesca da Rimini*, 1904), диллемах Иоганна Гете (*Первая соната для фортепиано по мотивам Фауста*, 1907), мистицизме Арнольда Беклина (симфоническая поэма *Остров мертвых* по мотивам картины, 1908) и Эдгара По (вокально-симфоническая поэма *Колокола*, 1913). В русле подобных поисков находились и упомянутый выше композитор Ребиков (1866–1920), и его младший современник Алексей Станчинский (1888–1914)²⁹. Оба еще мало изучены – отчасти из-за переходного характера творчества первого и краткости жизни второго. Оба имели нечто общее с творческой позицией Скрябина. Если Ребиков, как и Скрябин, часто записывал философско-эстетические комментарии, психологические примечания к своим произведениям, то Станчинский считал себя, подражая Скрябину, творцом с большой буквы, посланным совершить нечто великое. Свой талант и свою музыку воспринимал как дар всему человечеству. В свою очередь, Ребиков, как и Скрябин, пережил период орфических настроений и вел поиски в области синтетических жанров, что увенчалось созданием символических, „психографических драм Духа”, в которых композитор стремился передать движения души³⁰. Своеобразным центром своего творчества Ребиков считал музыкально-психологичес-

кую драму-оперу *Альфа и Омега* (1911), эсхатологические мотивы которой вплетены в структуру бесконечных антиномий – начало-конец, добро-зло, жизнь-смерть, Христос-Антихрист³¹, любовь-ненависть и т. п. Композитор явственно жаждет отделить добро от зла, наделяя их однозначной характеристикой. Его беспокоит модное в то время „оправдание зла”, „опоэтизирование злого начала”³². Однако, в отличие от Скрябина, он не находит выхода к просветлению и радостному упоению, погруженный в собственный печальный опыт непонятости современниками.

Попытки передачи нового духовного опыта мистического „служения свету”, по выражению Рериха, отражались и в отдельных сочинениях. Например, в литургической оратории *День бытия*³³ (1917) Ивана Вышнеградского или в созданном на исходе 1-ой волны музыкального авангарда монументальном сочинении Николая Обухова *Книга жизни*³⁴ (1925).

„Мистическое” содержание музыкальных произведений не всегда непосредственно зависит от мировоззренческих деклараций композиторов. Иногда оно проявляется благодаря программе, названиям и выбору средств, как, например, у Рахманинова или литовского художника Микалоюса Константинаса Чюрлениса (1875–1910). В музыке Чюрлениса трудно найти указания на конкретно оформленные идеи, тем более, что сам композитор не оставил никакой определенной эстетической программы. Общая атмосфера идейных предпочтений художника гораздо ярче угадывается в его живописных полотнах, таких как: *Знаки Зодиака*, *Демон*, *Соната Солнца*, *Соната Пирамид*. Чюрленис сравнил Вселенную с большой симфонией, звучащей благодаря людям (назвал их нотами) и природе. Это высказывание приоткрывает завесу над его склонностями к пантеистическому видению мира. Симфонические поэмы *В лесу* и *Море*, увертюра *Кястутис* в определенной мере отражают трепетное отношение композитора-живописца к природе, восторг и, в конечном итоге, преклонение перед Натурой и Космосом.

Как считают исследователи, пантеизм Чюрлениса оформился в результате изучения теоретических работ философов и психологов конца XIX века (Фридриха Ницше, Вильгельма Вундта и др.) и заинтересованности религиями древних восточных народов, в частности древнеиндийскими³⁵. Преобладание тем „разума” и „гармонии”, мифологическая ориентация (образы *солнца*, как символа жизни, *ужа*, как символа мудрости и разума), диалектика состояний порыва и покоя в музыке, движение к свету³⁶ – так обобщенно можно определить мир художественных идей Чюрлениса. Гимн мировой гармонии и красоте, воспетый художником в живописном цикле *Сотворение мира* должен был зазвучать в одноименной симфонической поэме. Партитура не сохранилась, и можно только предполагать наличие в музыкальной логике сочинения параллелей с творчеством Скрябина и его идеями. Однако, космические устремления и эмоционально-интуитивное восприятие действительности композитора Чюрлениса нашли свое более яркое выражение в творениях Чюрлениса художника. Его тонкая чувствительная натура проявилась в уникальном соединении музыки и живописи. Красноречивы названия многих „звучащих” картин мастера: *Музыка леса*, *Похоронная симфония*, *Прелюд* и *Фуга*, цикл *Сонат* (*Соната Солнца*, *Соната Весны*, триптих *Соната моря*, *Звездная соната*) и др.³⁷ Музыкальные названия полотен – это индивидуальная попытка художника выразить идею пересечения времени и пространства, часть стремления вернуть миру его единство и смысл. Музыкально-мистическая живопись Чюрлениса захватила Скрябина, который посетил выставку его картин в период работы над своей „средневековой” *Девятой сонатой*. При всей симпатии к символическому стилю Чюрлениса Скрябин отметил излишнюю „призрачность” творений художника и отсутствие в них „настоящей силы”: „Он не хочет, чтобы его сон стал реальностью”³⁸. Сам Скрябин стремился воплотить в реальность свой собственный „сон” любой ценой.

На примере творчества Скрябина, наиболее откровенно искавшего наивысшего просветления в новой мистике, можно рассматривать все отмеченные уровни влияния на музыку эзотерики. В этом контексте Скрябин – яркий феномен российской культуры, и его музыкальные сочинения поддаются интерпретации в категориях эзотерического знания. Однако, топография вопроса далеко не до конца разработана в литературе, и трудно претендовать на исчерпывающее его освещение.

Своеобразный мистицизм Скрябина производил неоднозначное впечатление на современников и не вмещался в рамки музыкальной критики послереволюционного периода. В итоге долгие годы мистическая сторона скрябинского творчества умалчивалась или подвергалась переименованию в соответствии с потребностями времени³⁹. В последнее время появились исследования, рассматривающие по-новому наследие композитора-мыслителя. В них он представлен и сознательным адептом теософского учения, и представителем русского космизма, и даже пророком нового, виртуального мира⁴⁰.

Музыковеды справедливо заметили, что Скрябин является одним из самых ярких и интересных примеров глубокого влияния мировоззрения на музыку, определяющего ее содержание и формы выражения. Источником творчества автора *Поэмы экстаза* были собственные идеи и воззрения на роль искусства, прежде всего музыки, в мировом процессе. Следуя веяниям времени, Скрябин стремился к осознанию высшего смысла собственного бытия и собственного творчества, пробовал создать философему. Его рефлексия в области метафизики концентрировалась прежде всего на духовно-мыслительном и творческом потенциале человека. Философско-мистический дневник, который Скрябин вел с юношеских лет, концепции и программы сочинений, поэтические строки – все это подтверждает слова Бориса Шлецера⁴¹, что Скрябин был человеком интенсивного мышления, а одновременно

мистиком и визионером. Окружающий мир был для него средством для реализации собственных визионерских планов. Как мыслитель, Скрябин глубоко верил в первенство духа над материей. Эволюция его взглядов коснулась значения понятия „дух” и форм выражения этого понятия. Когда физик Александр Мозер оповестил Скрябина о новых открытиях в области науки (в связи с теорией относительности Альберта Эйнштейна), композитор принял информацию как подтверждение собственных идеалистических представлений и крах материалистического естествознания⁴². В 1900 году Скрябин становится членом московского философского общества (наиболее близко он сошелся с философом-идеалистом Сергеем Трубецким; у Скрябиных бывали Бердяев и Сергей Булгаков), а в 1904 году принимает участие во Втором Международном Философском конгрессе в Женеве. После этого события Скрябин утвердился на позициях крайнего субъективизма – солипсизма. В дневнике он записал: „Ничего, кроме моего сознания, нет и быть не может... Я емь и ничего вне меня... Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения”⁴³. В конце жизни композитор нашел своеобразный компромисс между субъективным и объективным идеализмом, благодаря Вячеславу Иванову воспринял элементы мистического символизма. Однако, проявившийся в молодом Скрябине и столь ему позже близкий „прометеевский” дух повлиял на эволюцию его взглядов, в результате чего его творчество во многом обусловилось элементами теософского учения, а сама теософия оставалась магнетическим центром неустанных поисков⁴⁴.

Кратко представлю мистический путь Скрябина к теософии. С юных лет композитор проявлял тяготение к непосредственному общению с Божеством, как абсолютной основой всего сущего, восхищался творческим аспектом Бога. Ощущение живой связи с Творцом, сознание соучастия в творческом акте определяло мировоззренческую базу Скрябина перед духовным кризисом⁴⁵. Именно в это время начинается

его контакт с философией, растет сознание творческого потенциала, ощущение неограниченной силы. Как заметил позже Шлегер, метафизический кризис не прошел без следа. В дневниковых записях тех лет (ок. 1894) появляется патетическое признание Скрябина: „Кто б ни был Ты, который наглумился надо мной, который ввергнул меня в темницу (...) – я прощаю Тебя и не ропщу на Тебя. Я все-таки жив, все-таки люблю жизнь, люблю людей (...). Я иду возвестить им мою победу над Тобой и над собой, иду сказать, чтобы они на Тебя не надеялись и ничего не ожидали от жизни, кроме того, что сами могут себе создать. Благодарю Тебя за все ужасы Твоих испытаний, Ты дал мне познать мою бесконечную силу, мое безграничное могущество, мою непобедимость, Ты подарил мне торжество”⁴⁶. Состояние „богоборчества”, однако, не было свойственно натуре композитора и не могло длиться бесконечно. В сложной системе скрябинского мистического опыта происходит замена Богочеловека человекобогом. Центральный в христианской мистике акт жертвы, по мнению Скрябина, символизирует „ограничение” и „отпечатление на материи”. Для композитора этот акт – только начало творчества, как главного задания Божества. Творя и совершенствуясь в творчестве, человек приближается к божественному, в результате выполняет работу Бога – теургию. Теургия, как „действие, отмеченное печатью божественного Имени”⁴⁷, привлекала Скрябина. В атмосфере различных философских и религиозных теорий рубежа столетий он вел поиски философско-теоретического обоснования музыки и композиторского творчества. Если Станислав Пшибышевский, создавая credo „Молодой Польши”, *Confiteor*, декларировал, что художник „nie jest sługą, ... nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu”⁴⁸, то Скрябин, наоборот, по-своему жаждал служить собственным искусством человечеству. Концепция мессианской роли художника связана у Скрябина с теориями Трубецкого и Владимира Соловьева, а также с эстетикой Иванова, которого объединяли

с композитором общие взгляды на искусство и мистический фундамент мировоззрения.

По убеждению композитора, искусство должно выражать в свойственных себе образных категориях философские концепции развития мира. Следующий этап – преобразование этого мира и указание нового пути к „вселенской гармонии”. Искусство, по Скрябину, „царит всевластно”, способно изменить образ мира, является новым источником „сил, павших в борьбе”. Одновременно он считал, что творчество и искусство – это „светлая мечта”, „праздник”, „отдохновенье”, „радость”⁴⁹. Упомянутый выше „прометеевский дух” сквозит и в скрябинском понимании значения собственного искусства. Скрябин стремился облагородить мир собственной музыкой, плоды его творчества должны были принести свободу и спасение. В дневниковых записях начала 1900-х годов можно прочесть откровение композитора: „Я хочу быть самым ярким светом, самым большим (одним) солнцем, я хочу озарять (вселенную) своим светом, я хочу поглотить все, включить (все) в свою индивидуальность”⁵⁰. По воспоминаниям Шлецера, Скрябин умел радоваться непосредственно, как ребенок. Эту солнечную радость творца и творчества он выразил в строках орфического гимна искусству в хоровом финале *Первой симфонии* (1900):

(...) Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!
Слава искусству,
Во веки слава!⁵¹

Учитель Скрябина по классу фортепиано, Василий Софонов, назвал эту симфонию „новой Библией”. Она явилась первым предвосхищением фантастического скрябинского проекта по спасению мира. Возможность великого преобразования он видел, за Ивановым, только в искусстве, понимаемом как теургический акт. О теургической силе искусства в положительном смысле писали Соловьев и Бердяев, о. Павел Флоренский и о. Сергей Булгаков, Иванов и Андрей Белый. Однако

изначально присущее искусству, по Иванову, „теургическое томление” может быть подменено поисками магизма⁵². Именно это предостережение не могло устраивать Скрябина, который рассматривал теургию в эзотерическом ключе, а себя приравнивал к великим мессиям человечества. Сабанеев вспоминает о горячих спорах между композитором и Ивановым, в основном касающихся мистических событий Библии⁵³. Стоит заметить, что Скрябин не был одинок в своем ощущении природы музыки как области эзотерического. Еще Пифагор и Платон отмечали в музыке черты науки для посвященных, а Стефан Малларме сокрушался над фактом, что литературе не доступна свойственная музыке исключительность... Скрябин утверждал в личных беседах, что „творчество в искусстве есть путь откровения. Это такой же настоящий путь, как и всякий раджа-йога и другие йоги – только он еще прямее и быстрее (...) Все творцы в некоторой степени уже посвященные, и им не много надо, чтобы достигнуть высочайших ступеней (...) Я почти всему научился из своего творчества. Это – мое откровение, и я знаю, что оно столь же божественное, как и иное”⁵⁴.

Скрябина одолевала *idée fixe*, связанная с сотериологической функцией его музыки. Он много раз вспоминал о задании, которое было ему „открыто”⁵⁵. Таким заданием и своей личной миссией Скрябин считал воплощение в жизнь визионерского проекта литургического Действа – *Мистерии*, грандиозного утопического замысла⁵⁶, который уже в начале 1900-х годов преподносит как свое „ученье”, свою „философию” и „великое” дело⁵⁷. Впервые композитор сформулировал идею Мистерии в 1898 году, говоря о некоем „Празднике всего человечества”, который объединил бы все искусства. Эта идея далеко отходит от концепции синтетической оперы Рихарда Вагнера, хотя становится ее своеобразным развитием. Весьма важная в европейской культуре с середины XIX века идея „содружества искусств”, синтеза различных видов искусства, нашла отражение и у российских творцов куль-

туры⁵⁸. Также и Скрябин всю свою творческую жизнь придерживался „синтетического” взгляда на искусство, имел „синтетический” способ самовыражения. Разрешение проблемы „содружества искусств”, по мнению Иванова, композитор видел в подчинении всех видов искусства единой цели, которая вне и выше каждого из них – цели „литургической и сакраментальной”⁵⁹. Преодоление разделения искусств должно было стать шагом к преодолению „материального разделения” Единого Сознания, которым, по мнению Скрябина, есть все человечество. Композитор хотел создать синтетическое действо, способное на большее, чем эстетическое наслаждение. Он отмечал: „Это будет соборное творчество и соборный акт”⁶⁰. Действо при помощи наивысшего творческого напряжения – экстаза – призвано преобразовать человека и космос. Своеобразный „взрыв”, по замыслу композитора, должен соединить всех участников во всеобщем благодатном, экстастическом превращении. Искусство выступает в этом процессе в качестве инструмента огромной силы, а автор музыки и проекта становится теургом, божественным творцом. Двигательная сила *Мистерии* – экстаз – центральное понятие всей жизни и философии композитора. Будучи наивысшей ступенью мистического восхождения в процессе обожения, экстаз является подходящей категорией для описания духовного состояния Скрябина, часто пребывающего в „божественном опьянении” созерцания иных миров. Кроме того, экстаз у Скрябина – космогонический принцип „творчества мира”, „высший синтез и высшее блаженство, высший расцвет и уничтожение”⁶¹, начало и конец существования Вселенной.

Мистерия была задумана композитором как своего рода глобальная „сценическая композиция”, в которой примет участие все человечество⁶². Скрябин не видел никаких формальных ограничений для строительства „мистерияльного” храма: „Это будет текучее, переменное здание, текучее, как и музыка. И его форма будет отражать настроение музыки

и слов. Тут все есть: и симфония световая, и текучая архитектура, не грубо материальная, а прозрачная, и симфония ароматов, потому что это будут не только столбы светов, но и ароматов... И к этому присоединятся краски восхода и заката солнца”⁶³. Фантастический проект странным образом уживался с практическими намерениями композитора – планами покупки участка земли в Индии. Материальную помощь Скрябин надеялся получить от английских теософов, с которыми встречался в Лондоне (1914), благодаря связям редактора журнала „Новое звено” (1913–1915), масона Александра Брянцианова⁶⁴. В процессе созревания концепция *Мистерии* принимает менее утопическую и более „земную” форму – *Предварительного действия*. Место постановки автоматически переносится в Англию, тогда как Индия остается конечной целью для свершения окончательного мистического акта.

Идея *Мистерии*, а потом и *Предварительного действия*, как промежуточного этапа, укреплялась в период открытия Скрябиным теософии, основы которой он признал близкими по духу и ассимилировал во многих своих сочинениях после 1905 года. В этом году, будучи в Париже, Скрябин услышал, что его идеи имеют много общего с теософским учением Блаватской. Композитор прочел ее книгу *La Clef de la Theosophie*⁶⁵, и с той поры труды основательницы теософской доктрины становятся его настольными книгами.

Теософская доктрина Блаватской возникла под влиянием индийской философии, буддизма, индуистских концепций брахманизма, а также оккультизма и элементов гнозиса. Теософия с самого начала претендовала на роль универсальной системы, провозгласив основным своим девизом синтез науки, религии и философии. В отличие от спиритизма, бывшего наряду с теософией одним из наиболее популярных и распространенных оккультных движений в России конца XIX – начала XX века, теософия предлагала „научный” подход к объяснению спиритуалистических феноменов. Теософский синтез рационализма и мистицизма в наибольшей степени

отвечал умонастроениям эпохи. Конечной целью человека, согласно теософскому учению, является пробуждение сверхнатуральных способностей и постижение скрытого знания. Помощью в достижении цели служит эзотерическая традиция немногочисленных „посвященных“, учителей (махатм). Особенностью русской теософии являлось менее, чем на Западе, нетерпимое отношение к христианству и попытки сближения теософии с русской религиозной философией и литературой. Скрибина привлекли в этой доктрине идея универсализма, спиритуалистическая ориентация, возможность духовного развития и преображения, идея обожествления человека на высших ступенях восхождения. Теория нового учения интересовала композитора прежде всего в контексте собственного творчества, собственных духовных озарений и размышлений о своей миссии, избранничестве, „помазании на великое всемирное дело“⁶⁶. Его отношение к теософии было неровным. С одной стороны, был пламенным неопитом, с другой – критиком. Скрибин восхищался размахом концепции Блаватской, сравнивая ее синтез с вагнеровским, но современниками теософской ориентации интересовался мало, исключительно в контексте осуществления своих грандиозных планов. Композитор мечтал встретить настоящего брахмана и создать эзотерическую школу для обучения творческих людей и воспитания мистически настроенных исполнителей его музыки. Отсутствие теософской эстетической теории и недооценка роли музыки – это отрицательные факторы учения, по мнению Скрибина. Возникает в связи с этим вопрос: можно ли назвать композитора теософом *sensu stricto*?

В литературе о Скрибине имеются данные о его вступлении в элитарную, входящую в организационные структуры Теософского общества, „белую ложу“ „Сыновья Огня Мудрости“⁶⁷. Факт якобы имел место в 1908 году в Брюсселе. Влиятельным членом этой ложи был художник-символист Жан Дельвилль, с которым Скрибин действительно встречался в Бельгии. Известно, что Дельвилль познакомил Скри-

бина с теософской литературой последователей Блаватской. Композитор заказал у Дельвилля художественное оформление обложки первого издания партитуры симфонической поэмы *Прометей. Поэма огня* (1909–1910). Художественная композиция для титульного листа партитуры, написанная Дельвиллем в 1909-ом году, содержит эзотерические символы и аллегории и выражает распространенный в его ложе культ греческого титана Прометея⁶⁸. Вопрос инициации Скрибина остается по сей день не до конца раскрыт, а в его творчестве после 1905 года (в частности, в поэме *Прометей*) находят отражение, по мнению исследователей, ассимилированные композитором принципы теософского видения мира⁶⁹.

Поскольку тематика поэмы связана со стихией огня, стоит отметить прежде всего, что центральным прообразом всего творчества Скрибина является идея света. Композитор стремился „извлечь“ свет из звуков, экспериментируя с гармоническими и тембровыми сочетаниями⁷⁰. Его поиски света и цвета в музыке можно сравнить с поисками музыки в красках и цветах у Чюрлениса и Кандинского. В партитуру *Прометея* композитор ввел световую клавиатуру *clavier a lumières* и партию света – „luse“. Это обстоятельство пишущие о Скрибине часто связывают с его синестетическими способностями. Однако, открытия Скрибина в области „цветомузыки“ выводятся не только из его натурального тяготения к „цветному“ слышанию, но и обусловлены эзотерическим учением⁷¹. Теософские авторитеты приписывали цвета к определенным фазам развития человеческого сознания, а расщепленный на спектральные оттенки луч света символизировал ступени индивидуализации человека. В литературном комментарии к *Поэме огня* композитор отмечал, что каждая фаза сознания является одним из бесконечных расщеплений „творческого луча света“⁷². В соответствии с этим он делил музыкальные тональности⁷³ по принципу теософской цветовой иерархии на „духовные“ (фиолетовый или темно-синий цвет – Fis) и „земные“ (красный, темно-красный, цвет ада – C, F).

Двухголосная партия „Iuse” имеет вспомогательную роль в передаче процесса эволюции человеческого духа, представленного в *Прометее*. Верхний, более подвижный, голос партии „Iuse” – это своего рода соответствие на уровне горизонтали, параллельное гармоническим изменениям. Тогда как нижний голос (соответствие на уровне вертикали) отражает непосредственно теософскую идею эманации, инволюции и эволюции. Ярко-синий цвет и „духовная” тональность (Fis) начинают и заканчивают поэму (от единого к единому). Фаза, связанная с появлением в партитуре темы „воли”, символизирующей человека, освещена красным светом и звучит в „земной” тональности (C). Скрябин старается при помощи цветовых эффектов придерживаться установленных в эзотерических системах соответствий: невозможность непосредственного перехода от сферы синей, духовной, к сфере красной, материальной, выражает введением промежуточного – стального – цвета (что находит отражение в тональных изменениях), а возможность обратного движения подчеркивает при помощи желтого цвета, согласно спектральному признаку⁷⁴. Для более точной конкретизации световых оттенков автор *Прометей* вводит различные эпитеты: „лунный”, „прозрачный”, „мертвенный”, „странный” и др. Для достижения максимальной адекватности светового материала и музыки он предлагает ремарки: „колыхание” света, „молнии”, „разгорается пламя”, „кровавая мгла”, „каскады огней”, „пожар”, „какие-то острые формы”, „сразу тьма”, „тончайшие струи света”, „фантастическая зыбь”, „расходящиеся, как на воде, круги и блестящие”, „луч прорезывает тьму”, „солнце разгорается”, „отблески и осколки пламени”, „черные молнии” и др. Обобщающее толкование световой строки „Iuse” предлагает сторонник теософии Сирил Скотт⁷⁵, называя ее материализированной аурой музыки *Прометей*. Сам Скрябин термин „аура” не использовал.

Существует мнение, что симфоническая поэма *Прометей* отражает описанный Блаватской Космогенезис, тогда как

последние сонатные формы – как лаборатория будущей Мистерии – историю семи Рас, Антропогенезис⁷⁶. Во вступлении к опубликованному стихотворному тексту *Предварительного действия* Шлецер заметил: „Это был в сильно сокращенной форме, в миниатюре, план *Мистерии* – история человеческих Рас как процесс разделения и погружения Духа в материю и обратного возвращения к единству, процесс космической эволюции и инволюции”⁷⁷. В записках Скрябина (сохранилось пять тетрадей набросков текста *Предварительного действия*, из которых опубликованы две) видна интенсивная работа над планом *Мистерии*, семидневным „воспоминанием о прошлом и будущем” (один день – одна раса). Одновременно композитор, изучая *Тайную доктрину*, писал сонаты и поэмы в сонатной форме, в которых, судя по текстам, пытался показать историю Рас. Таким образом, каждой должно соответствовать конкретное фортепианное произведение. К примеру, Третья Раса, события которой имели для мистериального плана Скрябина особенное значение, отражена музыкой *Седьмой* сонаты (ор. 64), которую он любил и называл „белой мессой”, а конец сонаты – „священной, последней пляской”⁷⁸. Упомянутая выше в связи с Чюрленисом *Девятая* соната (ор. 68), наиболее демоническое сочинение Скрябина (названное им „черной мессой”, „заклинанием звуками”), должна была отождествлять современную композитору Пятую Расу. А итог земной эволюции, Седьмую Расу – порыв к „безличному высшему” – композитор описал в лучезарной поэме *К пламени* (ор. 72).

Интересным дополнением представляются нотно-графические эксперименты Скрябина – геометрические образы эзотерического характера. Так, в линии двухголосия вступительной темы *Девятой* сонаты просматривается пентаграмма, а аккордовые структуры *Восьмой* сонаты припоминают четырехгранные пирамиды. Также программные названия миниатюр и крупных сочинений у Скрябина – не простая случайность. Он сознательно творит словесные коды и ключи

к своим звуковым посланиям (отголоскам будущей, настоящей Мистерии): *Божественная поэма* (Третья симфония о играющем Духе), симфоническая *Поэма экстаза*, имеющая также поэтическую программу, фортепианные поэмы – *Трагическая*, *Сатаническая*, *Причудливая*, *Окрыленная*, *Поэма томления*, *Маска*, *Странность*, миниатюры – *Хрупкость*, *Ирония*, *Желание* и др. В качестве только ремарок в нотном тексте Скрябин использует 563 различных термина, как правило мистического содержания и на французском языке⁷⁹.

Творческие открытия, которые Скрябин совершил благодаря теософии и особенностям своей индивидуальности одинаково легко поддаются бескритичному (Иванов, Константин Бальмонт), как и однозначно негативному толкованию (Алексей Лосев, Даниил Андреев). Искренне привязавшийся к композитору Иванов восторженно описывает его „младенческую ясность“, „доверчивость к жизни и людям“, в чем видит „отличительную и пленительную примету истинно гениального, божественно насыщенного и утешенного собственной полнотою духа“⁸⁰. Андрей Белый, не особенно симпатизировавший Скрябину, замечает, однако, что „область творчества Скрябина – утонченнейшие, не всегда глубокие, всегда сложные темы, облеченные в оригинальную, всегда требующую вдумчивого отношения форму“⁸¹. Действительно, Скрябин много внимания уделял структуре и логике сочинений, интеллектуальному обоснованию своих концепций, что в контексте оккультно-мистических программ может вызвать недоумение. Но трудно не заметить, что и в этом композитор следовал одному из наиважнейших теософских принципов – синтезу науки и духовности.

Вопрос о Скрябине и теософии оставляю открытым. Внутренняя жизнь композитора, не всем понятная и исполненная мистических грез, экстатическое стремление приблизить „Золотой век“ власти Духа, внешний нарцизм – все это породило многочисленные противоречивые догадки и толкования. Сам Скрябин отчасти был тому причиной, для одних

мятежный гений и „темный вестник“, для других – лучезарный пророк и Солнце. Однако, как писал Леонид Сабанеев, „даже его ошибки, даже крайности его были в нем или трогательны, или очаровательны. Это не был тот человек, который как-то призван нести логическую и моральную ответственность за все свои мысли и поступки: это была именно крылатая душа“⁸². Итак, как ни иллюзорна была скрябинская мистериальная мечта, он искренне стремился отождествить себя со светлой радостью „Последнего Свершения“, а на пути к Абсолюту жаждал одарить людей ослепляющим торжеством свободно творящего Духа.

Przypisy

¹ *Русские прописи: Материалы по истории мысли и литературы*, т. 6, Москва 1919, s. 152.

² См. С. Дягилев, *В час итогов...*, „Весы“ 1905, № 4, s. 47. Цит. по: И. Зильберштейн, *Дягилев и „Мир искусства“*, [w:] *Искусство*, ред. Г. Наполова, Минск 1998, s. 277–286.

³ См. М. Арановский, *Русская музыка и XX век*, Москва 1997, s. 11.

⁴ См. Н. Бердяев, *Самопознание: опыт философской автобиографии*, Москва 1990, s. 4.

⁵ Американский композитор Чарльз Айвз работал над *Вселенской симфонией* (1 ч. – *Музыка земли*, 2 ч. – *Музыка неба*), которая должна была исполняться на открытом воздухе. Арнольд Шенберг написал „мистические“ вокально-драматические сочинения *Счастливая рука* и *Лестница Иакова* (последнее не закончил).

⁶ В период Первой авангардной волны (1908–1925) начинает формироваться новый музыкальный язык, что нашло свое продолжение в 40–60 годы XX века (Вторая волна). Стоит добавить, что в живописи и поэзии данного периода также происходит расширение области выразительных средств и смена установленных канонов.

⁷ См. А. Лурье, *Наши мариш*, [w:] *Русский футуризм: теория, практика, воспоминания*, Москва 1999, s. 430–431. О переходе из материального искусства в духовное и разрушении „бездухной материальной жизни XIX века“ писал в тот же период В. Кандинский. См. idem, *К вопросу о форме*, [w:] *Синий всадник*, Москва 1996, s. 66.

⁸ См. Н. Бердяев, *Самопознание...*, s. 124.

⁹ Именно так воспринималась многими неискушенными современниками музыка Скрябина. Эзотерический контекст его творчества отнюдь не мешал восприятию и восхищению слушателей.

В настоящей статье не предусматривается анализ проблемы музыкальной семантики.

¹⁰ Основателем русского Восточного отряда Ордена Тамплиеров и его руководителем с 1919 по 1923 год был анархист, народолюбец, народник и эсер А. Карелин.

См. А. Серков, *Русское масонство 1731–2000*, Москва 2001; А. Колпакиди, *Оккультные силы СССР*, Санкт Петербург 1998; О. Платонов, *Терновый венец России. Тайная история масонства 1731–1996*, Москва 1996.

¹¹ А. Колпакиди, *Оккультные силы...*, s. 265–267.

¹² Рейнгольд Глиэр (1875–1956) – выпускник Московской консерватории (1894–1900), которую закончил с золотой медалью. С 1913 года – профессор по классу композиции, с 1914 – директор Киевской консерватории; с 1920 по 1941 год – заведующий Московской консерватории. В 1924–1930 годах – председатель Всероссийского общества драматургов и композиторов. Автор камерных и фортепианных произведений, балета *Красный мак*, национальных азербайджанских и узбекских опер.

¹³ См. Р. фон Майдель, „*Спешу спокойно...*”: *К истории оккультных увлечений Эллы*, „НЛО” 2001, № 51, s. 214–239.

¹⁴ Наум Берковский отмечает влияние на английских романтиков учения немецкого мистика-протестанта Якоба Беме. См. idem, *Романтизм в Германии*, Санкт Петербург 2001.

¹⁵ Рената фон Майдель приводит в своей статье об Эллы следующий документ о Марии Глиэр: *Заявление о вступлении в теософский кружок* от 03.06.1908. См. eadem, „*Спешу спокойно...*”, s. 237.

¹⁶ Болеслав Яворский (1877–1942) – выпускник Московской консерватории (1903). Советский музыковед, пианист и композитор, доктор искусствоведения (1941). Теоретик Роман Грубер отмечал в 1927 году, что Яворский создал свою систему „звукового тяготения” по аналогии с гипотезой мирового тяготения.

¹⁷ См. Р. фон Майдель, „*Спешу спокойно...*”, s. 226.

¹⁸ Фома Гартман (1885–1956) – учился в Петербургской консерватории (1900–1902). С 1921 года в эмиграции (Константинополь, Берлин, Париж, с 1951 года – США).

¹⁹ Конкордия Антарова (1886–1959) – певица, актриса Большого театра, основательница кабинета Станиславского при ВТО.

²⁰ К. Антарова, *Две жизни*, в 4-х томах, Москва 1993; в 3-х томах, Москва 2003.

²¹ См. в частности: G. Bobilewicz-Bryś, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, „Slavia Orientalis” 1993, t. XLII, № 1, s. 29–42.

²² См. Н. Рерих, В. Стасов, *Письма к В. В. Стасову. Письма к Н. К. Рериху*, ред. В. Росов, Санкт Петербург 1993.

²³ В этом же году Рерих написал статью *Индийский путь*, в которой просматривается направление его дальнейших философских исканий и литературно-художественного творчества.

²⁴ См. Е. Яковлева, Н. К. Рерих и балет И. Ф. Стравинского „*Весна священная*”, [w:] *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1992 г.*, Москва 1993, s. 275–285.

²⁵ Артур Винсент Лурье (Наум Лурия) (1892–1966) – композитор футуристического направления (написал цикл *Синтезы*, *Формы в воздухе*), поклонник школы Павла Филонова. После революции 1917 года – глава музыкального отдела Наркомпроса (до эмиграции в 1922 году). Общался и переписывался со многими поэтами Серебряного века, что описал в воспоминаниях, в частности о Велимире Хлебникове и Осипе Мандельштаме. Написал музыку к стихам Мандельштама и Анны Ахматовой.

²⁶ См. А. Кандинский, С.В. Рахманинов, сост. Е. Рудакова, Москва 1988, s. 130.

²⁷ Трехчастный хоровой концерт *В молитвах неусыпающую Богородицу* (1893), хоровые литургические сочинения *Литургия св. Иоанна Златоуста* (1910), *Всенощное бдение* (1915).

²⁸ См. M. Matecka, *O wzajemnym przenikaniu się sztuk w filozoficzno-ekspresjonistycznej twórczości Aleksandra Skriabina*, „Slavia Orientalis” 1997, t. XLVI, № 3, s. 423.

²⁹ Станчинский рано пережил период богоискательства и толстовства. По воспоминаниям современников, он отличался странностями и неустойчивостью психики. Знаток русской литературы, Станчинский был под особым воздействием Николая Гоголя и Федора Достоевского, а также философии Толстого. Писал дневники и стихи. Создал „мистические” рассказы с красноречивыми названиями: *Жертвоприношение*, *Смерть добра*, *Смерть зла*, *Черная гора*, *Холод*. Вершиной музыкальной драматургии Станчинского явилось либретто к балету *Маска красной смерти* (по рассказу По). См. Т. Левая, *Русская музыка начала века в художественном контексте эпохи*, Москва 1991.

³⁰ Первой была написана *Елка* (1900). В работе над либретто участвовал сам композитор, будучи филологом по первому образованию. Либретто создано на основе рассказа Достоевского *Мальчик у Христа на елке*, сказки Ганса Христиана Андерсена *Девочка со спичками* и пьесы Герхарта Гауптмана *Ганнеле*. Эту камерную оперу Ребиков назвал в конце жизни пророческой мистерией. Кроме нее написал музыкально-психологические драмы *Тэа*, *Нарцисс*, *Альфа и Омега* и др. Только две оперы Ребикова (из десяти) были поставлены на сцене – *В грозу* (по Николаю Островскому) и *Елка*.

³¹ Ребиков хотел написать оперу *Христос и Антихрист*, однако замысел не осуществил.

³² См. в частности: K. Arciszewska, *Motywy Szatana w poezji rosyjskich symbolistów*, [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX–XX wieku*, red. I. Fijałkowska-Janiak, Gdańsk 1998, s. 25–34.

³³ В своем центральном сочинении *День бытия* Вышнеградский видел „символ космического пространства”. Темой оратории является сотворение Вселенной и человечества и их преображение в конце истории. Мечтая о синтезе искусств, о единстве звука, цвета, света и числа, композитор работал над проектом храма, на купол которого должны были проектироваться 12 цветовых тонов, аналогичных 12-ти звуковым тонам.

³⁴ Партитура не сохранилась. Известны фрагменты сочинения в форме

коротких камерных произведений. В них отмечается органическая связь смелой, новаторской техники письма (микрохроматика) с эзотерической тематикой.

³⁵ См. Ф. Розинер, *Искусство Чюрлениса*, Москва 1993; В. Ландсбергис, *Соната весны: творчество М. К. Чюрлениса*, Ленинград 1971; М. Эткинд, *Мир как большая симфония*, Ленинград 1970.

³⁶ Доводом на возможный приход Чюрлениса к светомузыке (почти одновременно со Скрябиным) может быть крохотная заметка композитора о сценическом оформлении вступления к опере *Юроте – королева Балтики*: „Все должно возникать постепенно, света каждый раз больше – музыка следует за светом и постепенно утихает”. См. М. Чюрленис, *О музыке и живописи*, Вильнюс 1960, s. 240. Опера не была реализована, сохранилось либретто. Известный оккультист Борис Леман, считавший живопись Чюрлениса насквозь проникнутой эзотерическими идеями, вспоминает о его близких к светомузыке экспериментах с „фигурами Хладни”. См. idem, *О музыке и живописи*, Петроград 1917, s. 5.

³⁷ Музыкальный штрих встречается и среди словесного наследия Чюрлениса (дневники, эссе, переписка) – стихотворная поэма *Осень*, написанная в „квизисонатной форме”.

³⁸ Цит. по: Л. Сабанеев, *Воспоминания о Скрябине*, Москва 2000, s. 167.

³⁹ См. И. Бэлза, *Александр Николаевич Скрябин*, Москва 1982; В. Дельсон, *Скрябин. Очерки жизни и творчества*, Москва 1971; А. Альшванг, *А. Н. Скрябин*, Москва–Ленинград 1945.

⁴⁰ См. А. Бандура, *Александр Скрябин*, Челябинск 2004.

⁴¹ См. В. de Schloezer, *Alexandre Scriabine*, Paris 1975, s. 29–42. Борис Шлецер (1884–1969) – журналист, философ, искусствовед, брат второй жены композитора, Татьяны Шлецер (1883–1922). Оказал большое влияние на интеллектуальное становление Скрябина.

⁴² См. *ibidem*.

⁴³ Цит. по: М. Михайлов, *А. Н. Скрябин*, Москва 1971, s. 45.

⁴⁴ Важно отметить, что одна из дочерей Скрябина, Мария (1900–1984), была по убеждениям антропософкой, вела занятия по эвритмии. Вместе с мужем, режиссером второго МХАТа Владимиром Татариновым, состояла в Московском антропософском обществе.

⁴⁵ Скрябину было двадцать лет, когда он в тайне от своего педагога готовил технически трудную программу. В результате усиленных занятий на рояле „переиграл” правую руку, что отразилось на ее физическом состоянии.

⁴⁶ Цит. по: И. Бэлза, *op. cit.*, s. 23.

⁴⁷ См. В. Иванов, *О границах искусства*, [w:] idem, *Собрание сочинений*, т. II, Брюссель 1979, s. 646.

⁴⁸ См. S. Przybyszewski, *Confiteor: Wybór pism*, oprac. i wstęp R. Tabor-ski, Warszawa 1966, s. 143.

⁴⁹ См. И. Бэлза, *op. cit.*, s. 77–78.

⁵⁰ См. *Русские пропилеи...*, s. 139.

⁵¹ См. И. Бэлза, *op. cit.*, s. 78.

⁵² См. В. Иванов, *О границах искусства...*, s. 649.

⁵³ См. Л. Сабанеев, *op. cit.*, s. 190–191.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 177.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 175, 335.

⁵⁶ Знаменательно, что чуть позже Кандинский, также стремившийся к „синтезу” и лелеявший утопическую мечту, предлагал созвать международный конгресс для обсуждения постройки „всемирного здания искусств” под красноречивым названием „Великая Утопия”.

⁵⁷ См. А. Скрябин, *Письма*, ред. А. Кашперова, Москва 1965, s. 8, 308.

⁵⁸ В частности, у Кандинского, Чюрлениса, Стравинского, Николая Черепнина, Всеволода Мейерхольда, поэтов-символистов.

⁵⁹ См. В. Иванов *О границах искусства...*, s. 188.

⁶⁰ См. Л. Сабанеев, *op. cit.*, s. 175.

⁶¹ См. *Русские пропилеи...*, s. 163.

⁶² Планировалось уникальное тотальное объединение: музыки, театра, поэзии, живописи, философии, религии, архитектуры, света, жестов, пластики, танцев, взоров, ароматов, животных, людей в одном творении.

⁶³ Цит. по: Л. Сабанеев, *op. cit.*, s. 174.

⁶⁴ В лондонское теософское общество Скрябина ввел крупный помещик Брянчанинов, активный политик, сторонник союза России с Англией. Брянчанинов сблизился с композитором в конце его жизни, обещая всяческую поддержку в планах, связанных с *Мистерией*. Скрябин рассуждал: „Англичане – прекрасные организаторы. Они мне все устроят как нельзя лучше. Я теперь вижу, что свет из Англии, там меня поняли (...) именно не как музыканта – и это хорошо, что не только как музыканта, а как мистика”. Цит. по: Л. Сабанеев, *op. cit.*, s. 227–228.

⁶⁵ *Ключ к Теософии* – третья по значимости (после *Тайной доктрины* и *Разоблаченной Изиды*) книга Е. Блаватской.

⁶⁶ См. В. Иванов, *Взгляд Скрябина на искусство*, [w:] idem, *Собрание сочинений*, т. III, Брюссель 1979, s. 173.

⁶⁷ См. A. N. Skrjabin, hrsg. O. Koleritsch, Graz 1980, s. 50–56, 128–141; D. Mirka, *Teozofia, muzyka i światło. O funkcji światła w poemacie symfonicznym „Prometeusz” Aleksandra Skriabina*, [w:] Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy 1993, № 4, s. 74. Сабанеев вспоминает о неких „мистических друзьях”, бывавших у Скрябиных в доме. Один из них предлагал композитору получить *посвящение*. См. Л. Сабанеев, *op. cit.*, s. 303. Поскольку предложение имело место в период после 1908-го года и перед поездкой Скрябина в Англию (1914 год), спорным представляется вопрос бельгийских событий 1908 года.

⁶⁸ В центре художественной композиции находится древний люциферический символ – лицо андрогина, включенное в „мировую лиру”. Образу Прометея посвящен 6 раздел II ч. Антропогенезиса *Тайной доктрины*. См. Е. Блаватская, *Тайная доктрина*, т. II, Адъяр, Уитон, Лондон 1991, s. 651.

⁶⁹ См. D. Mirka, *op. cit.*, s. 71–90; А. Бандура, *Александр Скрябин...*; И. Ванечкина, Б. Галеев, „Поэма огня” (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина), Казань 1981; S. Scott, *The philosophy of modernism*, London 1917. Также в 1910 году появляется синтетическое сочинение Кандинского *Желтый звук*.

⁷⁰ Скрябин о *Прометее*: „Мне солнце тут надо! Свет такой, как будто несколько солнц вдруг сразу засияло!” Цит. по: Л. Сабанеев, *op. cit.*, s. 71.

⁷¹ „Цветным слухом” обладали Римский-Корсаков, Скрябин, Борис Асафьев, Чюрленис. Уникальный пример синестезии и мировоззрения, подобного оккультно-мистическому – музыкант, мыслитель, мастер колокольного звона Константин Сараджев (1900–1942). Обладал феноменальным абсолютным слухом („гиперстезия” слуха) и памятью (мог разговаривать, произнося слова наоборот). Писал о законе „гармонизации” как универсальном для Вселенной: „каждая вещь, каждое живое существо имеет свой собственный тон, каждый тон имеет свои формы, цвет и число. Форма тона прозрачна. Испускает лучи соответственного цвета – как бы радуги. И купается в собственных лучах”. Слышал „звучания” людей (видел их в цветах), помещений, камней, металлов и т.д. Предвосхищал события. См. И. Ванечкина, *О „цветном слухе” К. Сараджева*, [w:] *Прометей - 2000*, Казань 2000, s. 101–104; А. Цветаева, Н. Сараджев, *Мастер волшебного звона*, Москва 1986.

⁷² См. D. Mirka, *op. cit.*, s. 81–82.

⁷³ В названиях тональностей сознательно опущены ладовые определения dur–moll. Ко времени написания *Прометей* Скрябин отходит от классического понимания тональности, организуя музыкальную ткань вокруг гармонических вертикалей – аккордов-центров. Это открытие композитора – одно из проявлений его устремлений к синтезу, к „Единому”.

⁷⁴ См. D. D. Mirka, *op. cit.*, s. 82–85.

⁷⁵ См. S. Scott, *op. cit.*

⁷⁶ См. А. Бандура, *Сказание о семи расах. Эволюция человека в музыкально-литературном наследии А. Н. Скрябина*, „Дельфис” 1997, № 3, s. 15–19. Критик Александр Коптяев, лично знавший Скрябина, писал: „Соната, в скрябинских руках, стала интимною беседою с духами: Скрябин гипнотизирует мглу, и из нее показываются образы... Точно Александр Николаевич занимался спиритизмом и, в конце концов, под его фиксацией показывается давно жданный образ. Прочтите Роденбаха, Сведенборга, Блаватскую – и вы поймете эти странные сонаты, с их „appel mysterieux” (таинственный зов - фр.) и т. д.”. См. А. Коптяев, *А. Н. Скрябин: Характеристика*, Петроград 1916, s. 31.

⁷⁷ См. *Русские пропилеи...*, s. 114. Музыкальный текст Скрябин записать не успел.

⁷⁸ См. Л. Сабанеев, *op. cit.*, s. 122.

⁷⁹ См. А. Бандура, *op. cit.*

⁸⁰ См. В. Иванов, *Взгляд Скрябина...*, s. 173.

⁸¹ См. А. Белый, *Критика. Эстетика. Теория символизма*, т. 2, Москва 1994, s. 338.

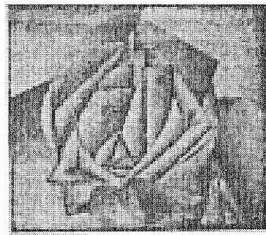
⁸² См. Л. Сабанеев, *op. cit.*, s. 30.

Tatiana Kopats

Early Twentieth-Century Russian Music in Search of Spiritual Renewal: Alexander Scriabin

This article discusses esoteric influences in early twentieth-century Russian music (Gliér, Yavorsky, Rebikov and Rachmaninov). The influence of esotericism is most clear in Scriabin's works. Scriabin was closely linked from 1905 with the theosophical movement. In his sonatas and symphonic poems the composer implemented a theosophical vision of the world and a magical concept of art.

ZOFIA KRASNOPOLSKA-WESNER



EZOTERYZM W MALARSTWIE ROSYJSKIM POCZĄTKU XX WIEKU

W ostatnich latach obserwujemy wzmożone zainteresowanie motywami ezoterycznymi w literaturze rosyjskiej¹. Najczęściej bada się je w twórczości Andrieja Bielego, Wiaczesława Iwanowa, Walerija Briusowa, Maksimiliana Wołoszyna, Michaiła Kuzmina, Nikołaja Gumilowa i innych. Mniej uwagi poświęcono dotychczas analogicznym motywom w rosyjskiej sztuce początku XX wieku.

Zainteresowanie zjawiskami irracjonalnymi na początku XX wieku było niezależne od granic krajów czy kontynentów². Był to czas działalności licznych stowarzyszeń zgłębiających tajniki okultyzmu, spirytyzmu, kabały, magii, astrologii – ogólnie mówiąc ezoteryzmu. W ruchu tym udział brali malarze, muzycy, pisarze – twórcy, dla których ezoteryzm stanowił bodziec do nieustannych poszukiwań filozoficzno-artystycznych, stał się źródłem nowych tematów i środków wyrazu. Ezoteryzm przyciągał ludzi usiłujących zrozumieć siebie i świat, poszukujących prawdy i sensu życia.

Szczególną rolę odegrała popularna w tym okresie idea wszechjedności. Traktowanie wszystkich działań artystycznych z równą uwagą było zgodne z szeroko rozumianą modernistyczną koncepcją syntezy, która w odczuciu artystów zacierała granice między odmiennymi zjawiskami. Zainspirowała ją między in-

nymi twórczość i koncepcja „dzieła sztuk połączonych” (*Gesamtkunstwerk*) Richarda Wagnera – pierwsze próby stworzenia sztuki przyszłości. Kompozytor przekonywał, że „artysta odczuwa pełne zadowolenie dopiero wówczas, gdy wszystkie sztuki łączy razem, ponieważ istotnym celem sztuki jest obejmowanie wszystkiego. Natomiast przy jednostkowym traktowaniu sztuk twórca nie może uzyskać pełnej swobody”³. Na inny aspekt syntezy sztuk zwrócił uwagę Wassilij Kandinsky, który w 1912 roku pisał: „(...) ogólne pokrewieństwo łączące dzieła sztuki, nie słabnące przez tysiąclecia, a coraz bardziej się utrwalające, nie polega na sprawach zewnętrznych, powierzchownych, ale tkwi w samym korzeniu – w mistycznej treści sztuki. Przywiązanie do »szkoły«, pogoń za »kierunkiem«, doszukiwanie się w dziele sztuki »zasad« oraz określonych środków wyrazu właściwych epoce mogą tylko zawieść na manowce i spowodować brak zrozumienia, ciemność i milczenie. Artysta powinien być ślepy na »uznaną« czy »nie uznaną« formę, głuchy na pouczenia i żądania epoki. Jego szeroko otwarte oczy powinny być skierowane ku własnemu wewnętrznemu życiu”⁴. Koncepcja stworzenia dzieła całościowego, które stanowiłoby ogniwo łączące człowieka z Absolutem, stała się niezwykle popularna wśród rosyjskich modernistów.

Istotny wpływ na rozwój całościowej wizji kultury w Rosji miała sofiologia, pojmowana jako „organiczna synteza kosmologii, antropologii i teologii”⁵. Teoretykami nurtu byli: Władimir Sołowjow, Paweł Florenski, Siergiej Bułgakow, Jewgienij Trubieckoj, Siemion Frank, Nikołaj Łoski, Nikołaj Bierdiajew, Wasilij Zienkowski, Władimir Ern. Sofiologia odegrała znaczną rolę w kształtowaniu wzajemnego dialogu różnych dziedzin sztuk. Koncepcja filozoficzna głównego przedstawiciela tego nurtu Sołowjowa ściśle wiąże się z ideą wszechjedności (всеединство), która określała podstawowy cel Duszy Świata – stworzyć idealne, nieśmiertelne społeczeństwo przyszłości, oparte na „syzygii”. Jedność całej rzeczywistości, zdaniem Florenskiego, dawała możliwość: „zobaczenia jednego w drugim, przejrzyścieści logoi stworzeń, które stają się »relacyjne« i pozwalają dojrzeć ideę Absolutu”⁶.

Symbolistyczna koncepcja wszechjedności odwoływała się do życia duchowego i łączyła się z poszukiwaniem uniwersalnego symbolu prajedni i doskonałości. Celem twórczości stało się zbawienie świata, zwyciężenie ciemności i dotarcie do światła, sztukę traktowano jako przejaw działania sił boskich. Artysta zyskał status teurga, kapłana pośredniczącego między światem ziemskim i boskim. Był duchowym przewodnikiem wskazującym drogę do wtajemniczenia, do poznania wyższych światów, drogę do Chrystusa. Głosząc najwyższą prawdę, twórca przeżywał momenty nadzwyczajnego natchnienia i niespotykanej, mistycznej radości tworzenia. To właśnie było powodem określania go mianem wizjonera czy maga o władniętego obsesją tworzenia. Jak pisał Kandinsky: „Uczucie przyrodzone artyście jest ewangelicznym talentem, którego nie wolno mu zakopywać. Artysta, który nie wykorzystuje swych zdolności, jest leniwym niewolnikiem (...)”⁷.

Wyjątkowy status twórcy przełomu wieków jest jednym z kluczowych pojęć w próbie interpretacji sztuki rosyjskiej tego okresu i ściśle łączy się z omawianymi motywami ezoterycznymi. Przedstawiciele wszystkich dziedzin sztuk dążą do duchowo-artystycznej jedności wszechświata. Próba unifikacji twórczości ujawnia się między innymi w poszukiwaniu języka uniwersalnego. Albert Aurier w 1891 roku pisał o potrzebie znalezienia nowego sposobu wyrażania w malarstwie: „Bezpośrednie wyrażanie przedmiotów nie może być prawidłowym i ostatecznym celem malarstwa, podobnie zresztą jak żadnej sztuki. Przeznaczeniem malarstwa jest wyrażanie idei poprzez tłumaczenie ich na specjalny język. W oczach artysty, jako człowieka wyrażającego byty absolutne, przedmioty nie mogą posiadać wartości jako przedmioty. Dla artysty mogą to być jedynie znaki. Są to litery ogromnego alfabetu, które wymienić potrafi tylko człowiek utalentowany. Zapisać myśl lub poemat przy pomocy znaków, pamiętając o tym, że znak, jakkolwiek nieodzowny, sam w sobie jest niczym, i że tylko idea jest wszystkim – oto zadanie artysty...”⁸. Problem struktury znaków języka uniwersalnego, a zarazem nowego podejścia do twórczości, wiązał się z istotą ezoteryzmu. Dążenie do

„tajemnicy znaku”, wiara w jego moc, skłaniały twórców do poszukiwania języka uniwersalnego, gwarantującego zrozumienie i porozumienie. Jak głębokie i popularne były owe idee świadczą słowa Kazimierza Malewicza: „tajemnicą jest tworzenie znaku, a znak to realne uzewnętrznienie tajemnicy, dzięki któremu można ogarnąć nieznaną głębie nowego”⁹. Poszukiwanie nowej formy wyrazu artystycznego doprowadzić miało do powstania nowej sztuki, w której „(...) każdy symbol i każda kombinacja symboli wiodą nie tu, czy gdzie indziej, nie ku poszczególnym przykładom, eksperymentom i dowodom, lecz ku centrum, ku tajemnicy i najtajniejszej głębi świata, ku prawdzie”¹⁰.

Atrakcyjność koncepcji Malewicza związana jest nie tylko ze sposobem jej przekazywania, lecz z wieloznacznością i wieloaspektowością znaku jako formy malarskiej i muzycznej. Przykładem twórczości artystycznej zdominowanej przez poszukiwania owej tajemnicy są między innymi obrazy Nikołaja Roericha poety, podróżnika, twórcy, któremu nie obca była idea wszechjedności¹¹. Szeroko propagowanym przez malarza symbolem jest „porzecz świata”¹², przedstawiający trzy czerwone koła w okręgu, reprezentujące miłość, wiedzę i piękno w kręgu kultury, a także wieczność wyrażającą się w następstwie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Ów znak Roerich umieszczał na większości swych obrazów, np. *Ziemskie zakłęcie* z 1907 roku. Ogromna trójkolista kompozycja funkcjonuje w jego szkicach dekoracji do baletu Igora Strawińskiego *Święto wiosny*. „Porzecz świata” pojawia się w projektach kostiumów do opery Wagnera *Tristan i Izolda*. Symbol kultury i wieczności obecny jest w późniejszych obrazach Roericha. W 1932 roku, zainspirowany ikonami Andrieja Rublowa, artysta maluje *Znak Trójcy*, na którym nimby aniołów tworzą trzy okręgi, czyli święty znak¹³. W tym samym roku powstaje płótno zatytułowane *Sofia Mądrość Boża*. Obraz zainspirowany sofiologią Sołowjowa przedstawia niezwykle ekspresyjną i dynamiczną kompozycję. Otoczona płomieniami postać kobiety, ukazana na tle ogarniętego pożarem nieba, jest niczym Zorza rozlewająca się nad miastem. „Porzecz świata”

widnieje na rozwiniętym pergaminie, który trzyma Mądrość, symbolizując fundamenty przyszłej kultury – świętą miłość, wiedzę i piękno¹⁴. Znamienny jest kształt owego symbolu. Trzy okręgi tworzą formę trójkąta – figury mistycznej, symbolizującej życie duchowe¹⁵. Wielki Trójkąt, tak kształt ten nazywał Kandinsky, stanowi etap nowej, wyzwolonej sztuki, która dąży ku prawdziwej treści, esencji, duchowi¹⁶. W jego wnętrzu powstaje powolny, lecz stały ruch wznoszący się od materialnej podstawy w stronę duchowego szczytu. Tak rozumiana sztuka jest jedynym sposobem poznania wewnętrznej treści świata. Tylko sztuka, pisze w 1910 roku Kandinsky: „może ją wyrazić jasno, za pomocą jej własnych sposobów. Przed ludzkością, za sprawą nowej sztuki, otwiera się możliwość zbliżenia się do duchowego wierzchołka Wielkiego Trójkąta”¹⁷. Istotę i symbolikę Wielkiego Trójkąta malarz zawarł w *listach monachijskich* publikowanych w latach 1909–1910 na łamach czasopisma „Аполлон”. Kandinsky, wyraźnie kreujący się w swoich pismach na proroka, wielką wagę przywiązywał do konieczności stworzenia nowej sztuki, tylko ona bowiem przygotowuje ludzkość do spotkania z kolejną erą – Wielką Erą Duchowości¹⁸. Jak pisał artysta: „Начинающаяся или в эмбриональном виде начавшаяся еще вчера, в видимый разгар материализма, великая эпоха Духовности даст и дает ту почву, на которой такое монументальное произведение и должно созреть. Как перед одним из величайших сражений с материей, во всех областях духа уже нынче идет великий пересмотр ценностей”¹⁹. Nową sztukę tworzył Kandinsky za pomocą znaków nieprzedstawiających. Jak dowodził, tylko za pomocą ukazania świata bezprzedmiotowego dostrzec będzie można źródło, organiczną, zgodną z prawami natury właściwość świata. W tym celu miejsce poprzednich relacji rzeczywistych przedmiotów należało zastąpić nowymi abstrakcyjnymi formami, linią i kolorem, które wyrażają najpełniej czyste emocje duchowe. Twórca badał prawa oddziaływania i postrzegania barwy, linii i plamy, współdziałania koloru i kształtu. Uważał, że dzieło sztuki pozwoli odkryć mistyczną tajemnicę powstania kosmosu. To połączenie

mistyki i rzeczywistości, czy inaczej próba ukazania racjonalnej drogi zrozumienia mistyki, jest wynikiem zainteresowania Kandinsky’ego teozofią Jeleny Bławatskiej i antropozofią Rudolfa Steinera²⁰.

Poszukiwanie boskich znaków tworzących uniwersalny język sztuki charakteryzuje także twórczość Malewicz. Jego doznania mistyczne ukazane na kilku obrazach przybierają postać krzyży. Kształty umieszczone w przestrzeni nabierają symbolicznej treści znaków religijnych. Zainteresowanie malarza ezoteryzmem, choć nie trwało długo, pozwala interpretować jego dzieła w kategoriach mistycznych²¹. Warto zaznaczyć, że stworzony przez Malewicz supematyzm, czyli „system światowej architektury ziemii”, to sztuka filozoficzna, w której formy geometryczne kreują nowe przestrzenie, wyrażają czyste odczucia wszechświata.

Podobną awangardową utopię głosił Paweł Fiłonow, nazywany przez Alexandre’go George „świadkiem niewidzialnego”²². Celem sztuki, pojmowanej jako „uniwersalne przenikanie”, było duchowe odrodzenie szczególnie widoczne w dwu fascynujących obrazach: *Formuła kosmosu* (1918–1919) czy bardziej znanym *Uniwersalne przenikanie* (1915). Twórczość Fiłonowa stanowiła swoistą misję, w której twórca niczym prorok wskazuje drogę ku prawdzie, ku światłu²³. Szczególnie bliskie było mu malarstwo ikonowe, które, jego zdaniem, posiadało boską moc. W pracach analitycznych, na wzór twórców ikon, Fiłonow kontempluje kolory, przedstawia świat złożony ze swoistych praelementów, jak je nazywał. Tworzył w ten sposób wizję nowego świata, pełną symbolicznych treści i tragicznego napięcia. Realny świat szyfrował, ukazywał za pomocą znaków²⁴. Zadaniem widza, który uczestniczy w tajemnicy prorocstwa Fiłonowa, jest rozwiązanie owej zagadki²⁵.

Poszukiwanie języka uniwersalnego związane było z próbą unifikacji wszystkich dziedzin sztuk, ale także z wiarą w zbawienie ludzkości, przeobrażenie świata i stworzenie duchowo-artystycznej jedności wszechświata. Przekonanie o wszechmocnej sile twórczości, która była jedną z istotnych cech sztuki omawianego

okresu, cechuje także kompozytorów. Szczególnie twórczość Aleksandra Skriabina oraz litewskiego kompozytora i malarza Mikalojusa Čiurlionisa²⁶, który obie dziedziny sztuki, zgodnie z ideą wszechjedności połączył w swoich próbach stworzenia z malarstwa „widzialnej muzyki”²⁷. Odzwierciedleniem poszukiwań były liczne cykle obrazów w treści i formie nawiązujące do utworów muzycznych. Do muzyki nawiązywały tytuły płócien: *Preludium*, *Fuga*, *Sonata*, *Allegro*, *Andante*, *Scherzo* itp., oraz niezwykle dynamiczne kompozycje, prace z lat 1903–1906, np. *Stworzenie świata*, *Pogrzeby*, *Potop*, *Leśna muzyka*, które wydają się być ilustracją koncepcji wszechjedności. Odrodzenie świata, pragnienie nowego życia i wypełnienie swej misji stało się najważniejszym celem artysty. Obrazy cechuje szczególna harmonia, wyrafinowana kolorystyka, a przede wszystkim „wizyjność”. W cyklu z lat 1907–1909: *Znaki zodiaku*, *Bajki*, *Sonaty (Słońca, Wiosny, Lata, Morza, Piramid, Gwiazd)*, czuje się wyraźne napięcie, powodowane walką żywiołów, dobra i zła. Artystyczne wizje dopełniają liryczne metamorfozy, przyroda, która zdaje się „posiadać duszę”. Przestrzeń obrazu rozumiana jako rozległa, pozbawiona wyraźnych granic kosmiczne przestworza przywołuje na myśl pojęcie czasu. Obie te wartości tworzą nową jakość odpowiadającą idei nieskończoności świata. Istota twórczości Čiurlionisa tkwi w niezauważalnym dla zmysłów przechodzeniu od realności ku transcendencji, od ciemności ku światłu²⁸.

Na zakończenie tego skrótego omówienia wybranych motywów ezoterycznych, a głównie idei wszechjedności w sztuce rosyjskiej początku XX wieku, należy dodać, że znaczny wpływ na pojmowanie koncepcji wszechjedności w sztuce miała myśl Florenskiego. Zdaniem filozofa ucieleśnieniem syntezy, zarazem miejscem, w którym wszystkie dziedziny sztuk mogą osiągnąć najpełniejszy wyraz była świątynia²⁹ – gdzie architektura, malarstwo, muzyka – harmonijnie łączą się w jedną całość. Właśnie takim symbolem wszechjedności było Goetheanum, wzniesione w Dornach przez Steinera i wielu rosyjskich modernistów³⁰. Według zamysłu twórcy świątynia miała być doskonałym przykła-

dem architektury antropozoficznej, stanowić ochronę duszy człowieka przed szkodliwymi wpływami otoczenia oraz niebezpieczeństwami życia doczesnego. Zarazem była to wszechnica antropozoficzna przystosowana do wystawiania dramatów misteryjnych³¹ oraz propagowania eurytmii, pojmowanej jako rodzaj widzialnego słowa i widzialnego śpiewu³². Goetheanum było więc nie tylko świątynią sztuki sakralnej, lecz miejscem, gdzie wskazywano drogę do wtajemniczenia, drogę do Chrystusa, miłości, ofiary i zbawienia³³.

Duchowa nauka Steinera odegrała istotną rolę w procesie tworzenia nowej sztuki w Rosji na początku XX wieku. Bez wątpienia antropozofia wywarła wpływ na twórczość poety i malarza Maksimiliana Wołoszyna – jednego z budowniczych Goetheanum. Ezoteryzmem artysta zainteresował się w Paryżu, w środowisku bohemy rozmowy o nauce Steinera były niezwykle popularne i modne. W klimacie teozoficznym artysta uczestniczył w cyklu wykładów na temat nowej odmiany mistyki³⁴. Mimo iż Wołoszyn nigdy nie został ortodoksyjnym antropozofem, w jego twórczości malarskiej i poetyckiej można znaleźć wiele tematów będących dowodem okultystycznych zainteresowań. Jednym z przykładów są dornachowskie akwarele i szkice kurtyny do sali teatralnej Goetheanum. Wołoszyn był artystą kreującym nowy świat, pragnącym za pośrednictwem swojej sztuki dostrzec oblicze Absolutu. Wierzył w doskonałość człowieka, która objawia się w jego stosunku do wieczności; w sposobność myślenia i odczuwania kosmicznie; w zespolenie dwóch nieskończonych kierunków czasu (przeszłości i teraźniejszości) lub dwóch wektorów bytu. Świat człowieka, według Wołoszyna, to współistnienie dwóch sfer istnienia – świata empirycznego, przedmiotowego i świata duchowego, kosmicznego. Marina Cwietajewa w swoich wspomnieniach o artyście pisze: „Объяснять эту тайну принадлежностью к антропософии или занятиями магией – не глубоко. Я много штейнерианцев и несколько магов знала, и всегда впечатление: человек – и то, что он знает здесь же было единство, Макс сам был эта тайна, как сам Рудольф Штейнер – своя собствен-

ная тайна (тайна собственной силы), не оставшаяся у Штейнера ни в писaniach, ni w uczeniach, u Волошина – ni в стихах, ni в друзьях, самотайна, унесенная каждым в землю”³⁵. W innym fragmencie Swietajewa pisze: „Это был – скрытый мистик, то есть истый мистик, тайный ученик тайного учения о тайном (...)”³⁶.

Motywy ezoteryczne pełniły doniosłą rolę nie tylko w sztuce rosyjskiej Srebrnego Wieku, lecz także po roku 1917. Odzwierciedlały dążenia epoki: syntezę sztuk, poszukiwanie wolności, pełni, jedności. Celem artystów było stworzenie nowej, odrodzonej sztuki, która zdaniem Kandinsky’ego: „spowoduje istotną zmianę kondycji człowieka w świecie i relacji między ludźmi (...). Nada nowy wymiar życiu człowieka, zapewniając powszechne porozumienie i zgodę (...) Na zrębach nowej twórczości powstanie duchowo-artystyczna jedność wszechświata”³⁷.

Eklektyzm różnorodnych ezoterycznych motywów i form w rosyjskim malarstwie początku XX wieku przez długi czas był niezbyt pozytywnie oceniany przez część współczesnych badaczy. Skwapliwie wyszukiwali oni wszelkich niespójności i czynili z nich zarzut artystom. Nie dostrzegali jednak, że „skażona” forma tej sztuki jest właśnie tym, co czyni ją często bogatszą i bardziej złożoną od produktów „czystych” stylowo. Dlatego też uważam, że omawiani artyści stworzyli dzieła niezwykle, doskonale ilustrujące wszystkie harmonie i dysonanse epoki początku XX wieku.

Przypisy

¹ Inicjatorami badań nad ezoteryzmem w literaturze rosyjskiej byli: Samuel Cioran, John Malmstad, Maria Carlson, Judith Deutsch Kornblatt, Renata von Maydell, Olga Matich. Autorem pierwszej pracy w Polsce penetrującej to zagadnienie był Tadeusz Klimowicz (idem, *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław 1992; idem, *Nawiedzone (Baszkircewa – Pietrowska – Lwowa)*, [w:] „Studia Rossica Posnaniensis” 1993, nr XXIV). Wśród rosyjskich badaczy warto wymienić Nikołaja Bogomołowa i jego książkę *Русская литература начала XX в. и оккультизм*,

Москва 1999 oraz Giennadija Obatnina: *Иванов – мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)*, Москва 2000.

² Ezoteryzm jest niezwykle silnie widoczny w twórczości Augusta Rodina, Gustawa Moreau, Pierre Cecile Puvis de Chavannes’a, Ciurlionisa, Malewicza oraz Kandinsky’ego.

³ Cyt. za: G. Bobilewicz, *Richard Wagner w myśli estetycznej i twórczości rosyjskich artystów przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *W kręgu literatury rosyjskiej*, red. E. Biernat, Gdańsk 1999, s. 91.

⁴ W. Kandinsky, *Język form i kolorów*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 260. Artykuł z 1910 roku zawarty w zbiorze jest najobszerniejszą, a zarazem najważniejszą, pracą teoretyczną Kandinsky’ego. Wersję rosyjską twórcza zredagował w 1911 roku z okazji zjazdu artystów rosyjskich w grudniu tegoż roku w Petersburgu.

⁵ Cyt. za: T. Spidlik, *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, Warszawa 2000, s. 395.

⁶ П. Флоренский, *Столп и утверждение истины*, Москва 1914 (1990), XI, *письмо 10*, s. 323. Cyt. za: T. Spidlik, *op. cit.*, s. 404.

⁷ W. Kandinsky, *Język form i kolorów...*, s. 262.

⁸ Cyt. za: E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 269–270.

⁹ К. Малевич, *О поэзии*, „Изобразительное искусство” 1919, № 1, s. 34. Cyt. za: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990. Warto także wspomnieć, że pod wpływem podobnych tez kładziono nacisk na grę relacji pojawiających się w obrębie znaku, grę wyzwoloną z reguł logiczności, bogatą przez zmienność związków znaczeniowych. Przykładem tego typu badań są między innymi eksperymenty językowe Wielimira Chlebnikowa. Szczególne zainteresowanie poety teorią ścisłych związków pomiędzy dźwiękami i barwami wyraża między innymi wiersz *Бобоооо...* będący zarazem swoistym dźwiękoobrazem. Ów przykład jest przejawem dążenia Chlebnikowa do stworzenia języka ponadrozumowego. Celem poszukiwań było wyjście poza mowę potoczną, stworzenie dynamicznego sposobu porozumiewania się, który odkrywa nowe możliwości tkwiące w strukturze słowa – jego sensu, praobrazu i mitu. Wizja sztuki zaproponowana przez Chlebnikowa miała charakter uniwersalny, kosmogoniczny. Cały świat stanowił dla poety jeden wszechprzenikający i wszechogarniający kosmiczny Rozum. Zob. E. Biernat, *Eksperymenty językowe Wielimira Chlebnikowa*, [w:] *Wokół struktury słowa*, red. A. Pstyga, Gdańsk 2003, s. 155.

¹⁰ H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, Poznań 1971.

¹¹ Z inicjatywy N. Roericha w 1921 roku w Nowym Jorku powstał Instytut Sztuk Zjednoczonych (Институт объединенных искусств), który miał łączyć artystów poszukujących piękna i prawdy. Twórczość poetki Roericha, podobnie jak i malarska, charakteryzuje się poszukiwaniem pierwiastków religijnych i duchowych. Najpełniej i w sposób najbardziej spójny twórca zaimplementował swoje widzenie świata w wypowiedziach zebranych w tomie *Письмена* z lat 1907–1921. Głównym ich motywem była tęsknota i towarzyszący jej niepokój w poszukiwaniu boskich znaków, stanowiących swoiste światło – obecność Absolutu, do którego artysta niezmiennie dążył. Zdaniem Roericha, tylko za pośrednictwem Boga można doprowadzić do zbawienia świata i powstania nowego duchowo – odrodzonego społeczeństwa. Zob. N. Roerich, *Znaki*, Łódź 1983.

¹² Kompozycja przedstawiająca „proporzec świata” charakterystyczna jest dla starożytnej kultury chińskiej, celtyckiej, indyjskiej, a także Gruzji, Mongolii, Północnej Osetii. Wyobrażenie trzech kręgów jako trójlistnika znamienne jest dla twórczości ruskich malarzy ikon. Zob. http://www.centre.smr.ru/win/artists/nkr/biogr_nkr_01.htm. Na ten temat także: A. Gildner, *Planeta Roerich*, [w:] *Szkie o literaturze rosyjskiej*, red. H. Waszkielewicz, J. Świeży, Kraków 2001, s. 39–48.

¹³ O niezwyklej roli wiary w światopoglądzie i twórczości Roericha pisze Anna Gildner (A. Gildner, *Motywy religijne w twórczości Nikołaja Roericha*, [w:] *Słowianie wschodni. Duchowość – kultura – język*, red. A. Bolek, D. Piowarska, A. Rażny, Kraków 1998, s. 59–65).

¹⁴ Idee Nikołaja Roericha wpłynęły na innych artystów. Znamieny *Portret ojca z „proporcem świata”* namalował syn Roericha. Pod wpływem twórczości Roericha litewski rzeźbiarz Tarabildienė stworzył w 1937 roku pracę przedstawiającą *Madonnę z „proporcem świata”*.

¹⁵ Tak pojmowany był ten symbol między innymi przez Kandinsky’ego, Nikołaja Kulbina i wielu artystów początku XX wieku.

¹⁶ Zob. T. Byczko, *Listy monachijskie Wasila Kandinskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, № 4, s. 133; W. Kandinsky, *Język form i kolorów...*, s. 248–265.

¹⁷ T. Byczko, *op. cit.*, s. 134. Jednym z przykładów kompozycji w trójkącie są *Kapiące się Paula Cézanne’a*. Trójkąt w tym przypadku nie jest środkiem pomocniczym dla zharmonizowania grupy, ale wyraźnie zaakcentowanym celem artystycznym. Forma geometryczna jest środkiem kompozycji malarskiej: punkt ciężkości spoczywa na dążeniu czysto malarskim, przy silnym współbrzmieniu elementu abstrakcyjnego. Dlatego Cézanne ma prawo zmieniać proporcje postaci: nie tylko cała postać musi dążyć ku szczytowi trójkąta, ale również poszczególne części ciała jakby wewnętrznym prądem coraz silniej wypychane z dołu ku górze, stają się coraz lżejsze i wyraźnie się wydłużają.

¹⁸ Mam na myśli głównie traktat z 1912 roku *О духовном в искусстве*, преимущественно в живописи po raz pierwszy drukowany w almanachu „Синий всадник”. Warto przypomnieć, iż owa koncepcja pojmowania sztuki jako ucieleśnienia duchowej istoty bytu ma swoje źródło w filozofii Sołowjowa. Przekonująco pisze o tym W. Byczkow, wskazując szczególnie na koncepcję estetyczną Kandinsky’ego zainspirowaną pośrednio myślą autora wykładów o Bogoczości. W rzeczy samej zarówno tytuł i ogólny ton pracy Kandinsky’ego, jak i liczne w niej sformułowania (duchowość jako przedmiot sztuki, prorocza moc sztuki, Piękno = Dobro, wyższość „co” nad „jak”, zasada wewnętrznej, duchowej konieczności i jej więź z wolnością artysty) są bardzo bliskie koncepcji estetycznej Sołowjowa. Zob. B. Бычков, *Эстетика Владимира Соловьева как актуальный парадигма*, „История философии” 2001, № 3; J. Dobieszewski, *Włodzimierz Sołowjow. Studium osobowości filozoficznej*, Warszawa 2002, s. 317. Polskie wydanie traktatu Kandinsky’ego, *О духовности в искусстве*, przekł. S. Fijałkowski, Łódź 1996.

¹⁹ В. Кандинский, *О понимании искусства. Стихотворения и статьи 1910–1920-х годов*, „Знамя” 1999, № 2.

²⁰ W traktacie, *О духовном в искусстве*, преимущественно в живописи, znaleźć można wiele dowodów na to, że Kandinsky znał idee Bławatskiej i Steinera. Wpływ widoczny jest choćby w opisanym w nim koncepcji Trzeciego Obja-

wienia. O kontaktach artysty z twórcą antropozofii wspomina Harriet Watts (*Arp, Kandinsky, and the legacy of Jakob Böhme*, [w:] *The spiritual in art: abstract painting 1890–1985: (Exhibition schedule: Los Angeles County Museum of Art; Museum of Contemporary Art, Chicago; and Haags Gemeentemuseum, the Hague)*, ed. E. Weisberger, Los Angeles-New York 1986).

²¹ Zob. np. A. Turowski, *W kręgu konstruktoryzmu*, Warszawa 1979; *Artyści o sztuce...*, a także *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson, N. Stangos, Warszawa 1980; Ł. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Warszawa 1982.

²² Zob. A. George, *Ucieczka z „sali numer sześć”*. *Rosja na rozdrożu przeszłości i teraźniejszości*, Warszawa 2004, s. 221–227. Podobnie nazywał Filonowa Aleksiej Kruczonych (Zob. W. Okoń, *Paweł Filonow, czyli świadek niewidzialnego*, [w:] idem, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, s. 155).

²³ Filonow, twórca malarstwa analitycznego, jak twierdzi Okoń: „musiał być człowiekiem niezwykle wszechstronnym i wręcz »przenikał« skorupę natury, aby móc wniknąć do jej wnętrza i odkryć poszukiwaną od wieków wewnętrzną zasadę działania wszechświata, a jego uwrażliwienie na kolor i formę miało być jedynie wstępem do sztuki właściwej, odtwarzającej procesy zachodzące w naturze niejako »głębinowo« i immanentnie”. W. Okoń, *op. cit.*, s. 154).

²⁴ Szczególnie interesująca w tym aspekcie jest teoria Filonowa dotycząca „oka wiedzącego”. Zdaniem artysty tylko ono odkrywa w przedmiocie świat niewidzialnych własności i ukrytych związków. Jak pisał malarz: „(...) można widzieć tylko pień, gałęzie, liście i kwiaty na przykład jabłoni, w tym samym czasie widzieć, lub analizując, dążyć do poznania, jak pobierają i chłoną włókna korzeni soki z gleby, jak te soki płyną przez komórki drzewne ku górze, jak przeistaczają się podczas nieustannej reakcji na światło i kolor przekształcając w atomistyczną strukturę pnia i gałęzi, w zielone liście, w białe-czerwone kwiaty, w zielono-żółto-różowe jabłka i grubą korę drzewa”. Cyt. za: W. Okoń, *op. cit.*, s. 154.

²⁵ Zob. Д. Сарабянов, *История русского искусства конца XIX – начала XX века*, Москва 2001, c. 210–215.

²⁶ Antropozof Boris Leman, autor monografii o twórczości Čiurlionisa, określał litewskiego artystę mianem mistyka, okultysty i zagorzałego miłośnika antropozofii.

²⁷ Wzajemne odpowiedniki dźwięku i barwy były często wykorzystywane zarówno przez kompozytorów, jak i malarzy. W owym związku dopatrywano się tajemniczego sensu, stanowiącego symbol prawdziwej jedności. Aspekt tzw. barwnego słyszenia, potwierdzony badaniami naukowymi, był szczególnie charakterystyczny dla epoki Srebrnego Wieku. Synestezję rozszerzono w literaturze, malarstwie i muzyce na inne doznania – na relacje między percepcją zmysłową a stanami uczuciowo-nastrojowymi. Odpowiedników barw i dźwięków poszukiwał nie tylko Skriabin, lecz także Nikołaj Rimski-Korsakow, czy bliski kompozytorom rosyjskim Claude Debussy.

²⁸ Wizjonerska sztuka Čiurlionisa granicząca, zdaniem Iwanowa, z jasno-widzeniem (Zob. G. Bobilewicz, *Wyobraźnia poetycka. Władimir Iwanow w kręgu sztuk*, Warszawa 1995, s. 118) przypomina wizje malarskie Michaiła Wrubla. Cykl obrazów powstały w latach 1890–1902 pt. *Demon*, jest odzwierciedleniem poszukiwań ponadczasowych, wiecznych wartości. Ich uosobieniem

staje się Wrubłowski upadły anioł. Szczególne wrażenie wywołują jego wielkie, pełne bólu oczy oraz usta zaciśnięte w złowrogim milczeniu, w którym daje się odczytać niezniszczalność jego potęgi. Płótna z postacią demona cechuje szczególnie zmysłowość: niejako dotykalskość, zapach i dźwięk. Charakterystyczna jest ich tonacja barwna, która oddawała stan duchowy: szare, liliowe, granatowe odcienie były wyrazem melancholii i wewnętrznej udręki. Cechy owe nadają malarstwu Wrubła tajemniczą, niemal mistyczną wymowę.

²⁹ Realizacja koncepcji świątyni, łączącej wszystkie dziedziny sztuk, wiąże się z jedną z koncepcji teatru, w której rysem zasadniczym tego miejsca jest religijność. T. Miciński twierdził „(...) Wszędzie u źródeł dramatu spotykamy sfinksa Religii. Teatr był świątynią”. Zob. idem, *Teatr – Świątynia*, [w:] *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, red. J. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966 s. 196. Stefan Brzozowski natomiast pisał „Religijność teatru jest jego rysem zasadniczym, który odjęty być mu nie może”. Zob. idem, *Teatr krakowski*, [w:] *Mysł teatralna Młodej Polski...*, s. 201. W Rosji owa koncepcja także zyskała wielu zwolenników. Nobilitacja teatru, podniesienie go do godności sakralnej, możliwość pełnienia najwyższej roli społecznej prowadziło do analogii z pierwotnym rytuałem. Takie pojmowanie teatru–misterium zaproponował W. Iwanow. Funkcje katartyczne teatru obecne są także w poglądach M. Wołoszyna, w misteriach A. Bielego czy w idei teatru – obrzędu F. Sołoguba.

³⁰ W budowie Goetheanum brali udział najbardziej zagorzali zwolennicy antropozofii A. Bieli, A. Turgieniewa, M. Sizow, N. Kisielow, M. Sabasznikowa, M. Wołoszyn oraz wielu innych.

³¹ R. Steiner był autorem czterech dramatów misteryjnych: *Bramy wtajemniczenia* (1910), *Sprawdzian duszy* (1911), *Strażnik progu* (1912) i *Przebudzenie dusz* (1913).

³² Zob. J. Prokopiuk, *Droga do wtajemniczenia – rdzeń antropozofii Rudolfa Steinera*, [w:] R. Steiner, *Droga do wtajemniczenia*, Poznań 2000, s. 7.

³³ Zob. E. Biernat, „Doktor i Dornach”. *Wspomnienia o Rudolfe Steinerze*, [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, red. J. Sałajczyk, Gdańsk 2005; B. Wiśniewska-Paź, *Spółeczny wymiar obiektu Goetheanum w Dornach i jego sensy edukacyjne*, Wrocław 2002.

³⁴ Istotną rolę w rozpowszechnianiu antropozofii w paryskim środowisku artystów rosyjskich odegrała żona Wołoszyna, Margarita Sabasznikowa – zago-rzała zwolenniczka nauki Steinera. Paryski dom jej rodziny stanowił swoiste centrum teozofów, gdzie organizowane były spotkania także z samym Steinerem.

³⁵ М. Цветаева, *Живое о живом*, [w:] *Максимилиан Волошин – художник*, Москва 1976, s. 185.

³⁶ *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, Москва 1990, s. 262. Zob. też charakterystykę Wołoszyna jako „ostatniego błędzącego gnostyka” we wspomnieniach S. Makowskiego (С. Маковский, *Портреты современников*, Москва 2000, s. 344).

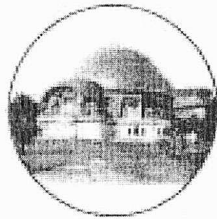
³⁷ S. Ringbom, *Art in the Epoch of the Great Spiritual*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institute” 1966, vol. XXIX, s. 386.

Zofia Krasnopolska-Wesner

Esotericism in Early Twentieth-Century Russian Painting

This article is an attempt to penetrate esoteric influences in painting of the Silver Age. It concentrates on the notion of universal unity in Russian art in the early twentieth century and on its search for a universal language. The status of the artist, attempting to discover the spiritual-artistic unity of the universe, is also connected with the analyzed motif. This attempt at unification of creation is discussed in relation to the work of Roerich, Kandinsky, Malevich, Filonov, Čiurionis and Voloshin.

ELŻBIETA BIERNAT



SYMBOLIŚCI ROSYJSCY I RUDOLF STEINER

Dzieje antropozofii nierozzerwalnie związane są z charyzmatyczną osobowością Steinera, twórcy tego nurtu. Niezwykle oddziaływanie Steinera, jednego z największych mistyków XX wieku, uwidoczniło się w okresie jego przynależności do Towarzystwa Teozoficznego, w którym od 1902 roku jako założyciel i generalny sekretarz sekcji niemieckiej skupiał wokół siebie ogromną liczbę zwolenników. Jego liczne wykłady (w sumie wygłosił ich około 3000), z którymi jeździł po całej Europie, przyciągały wielu słuchaczy różnych narodowości, także Rosjan. W latach 1905–1906 w paryskich wykładach Steinera uczestniczyli między innymi Maksimilian Wołoszyn, Dmitrij Mieriezkowski, Zinaida Gippius, Dmitrij Fiłosofov, Nikołaj Minski, Konstantin Balmont, Boris Leman, Nikołaj Bierdiajew, Anna Minclowa, Margarita Sabasznikowa, Kleopatra Christoforowa, Anna Kamińska, Olga Annienkowa, Jelena Pisariewa i wielu innych Rosjan od dawna interesujących się ezoteryzmem w różnych jego odmianach. Część z nich należała do Towarzystwa Teozoficznego, z którego w 1908 roku wyłoniło się rosyjskie odgałęzienie. Tak zaczyna się pierwszy etap recepcji steineryzmu w Rosji przypadający na lata 1905–1913, który szerzej omawiam w innej pracy¹.

Pierwsze wieści o duchowej nauce docierają do Moskwy i Petersburga dzięki rosyjskim teozofom. Swoistym emisariuszem Stei-

nera była Minclowa (Anna Rudolph)² uważana za jego uczennicę, przekładająca na język rosyjski jego traktaty i zachęcająca do osobistych kontaktów z Mistrzem. Niekwestionowany już dzisiaj silny wpływ, jaki Minclowa w latach 1906–1910 wywierała na symbolistów rosyjskich, a szczególnie na Biełego, Wiaczesława Iwanowa oraz bliskiego im Wołoszyna czy pozostałych uczestników spotkań w słynnej „Baszcie”, odegrał ważną rolę w rozwoju steineryzmu w Rosji³.

Pierwszymi propagatorami duchowej nauki byli dawni argonauty, bliscy przyjaciele Biełego, skupieni wokół wydawnictwa „Musaget”: Michaił Sizow, Boris Grigorow, Nikołaj Kisielow, Aleksiej Piotrowski, Lew Kobylinski i inni wnikliwie studiujący prace Steinera, aby później stać się fanatycznymi uczniami Mistrza. Kiedy na początku 1913 roku nastąpił od dawna oczekiwany formalny rozłam w łonie Towarzystwa Teozoficznego, na czele frakcji negującej coraz silniejszy buddyjski profil stowarzyszenia stanął Steiner, tworząc Towarzystwo Antropozoficzne. Znaleźli się w nim wszyscy uczniowie Doktora (tak powszechnie nazywano Steinera), a wśród nich wymienieni wyżej Rosjanie, którzy pod koniec 1913 roku utworzą Rosyjskie Towarzystwo Antropozoficzne imienia Władimira Sołowjowa pod przewodnictwem Grigorowa, a później Trifona Trapieznikowa. Wtedy rozpoczyna się kolejny etap w dziejach antropozofii w Rosji, etap rozkwitu duchowej nauki i aktywnej działalności jej zwolenników, trwający do 1923 roku, kiedy to następuje likwidacja wszystkich stowarzyszeń tego typu⁴.

Najwięcej rosyjskich zwolenników Steinera wywodziło się z kręgu symbolistów: argonautów, teozofów, mistyków, uczniów Sołowjowa, poszukujących drogi do wtajemniczenia. Istotne, że przyciągała ich nie tylko antropozofia, głosząca całościową koncepcję dziejów świata i ludzkości, ideę alternatywnej cywilizacji i kultury przyszłości: nowej sztuki, architektury, medycyny, pedagogiki i rolnictwa warunkujących pełny rozwój człowieka i społeczeństwa. Symbolistów interesowała także obiecująca przez Steinera możliwość poznania świata duchowego poprzez samo-

doskonalenie (system medytacji, ćwiczeń i prób), a więc droga od ciemności ku światłu, droga do Chrystusa, którego paruzja stanowiła centralną ideę tej doktryny. Symboliści uważali antropozofię za swoistą kontynuację sofiologii Sołowjowa⁵, dającą nadzieję na pojednanie Wschodu i Zachodu, na braterstwo w Chrystusie wszystkich narodów, a zarazem poznanie wyższych światów i wtajemniczenie.

Doskonale odpowiadała potrzebom chwili rola, jaką Steiner wyznaczał słowiańszczyźnie, przede wszystkim Rosji, w zbawieniu świata, w ekumenicznym zjednoczeniu Wschodu i Zachodu jako nosicieli pierwiastka żeńskiego i męskiego⁶.

Badając dzieje antropozofii w Rosji, nie waham się postawić tezy, że równie ważną, jeśli nie decydującą rolę w fascynacji symbolistów tym nurtem odegrał sam Steiner i jego charyzmatyczna osobowość (terapeutyczne zdolności, jasnowidztwo, hipnotyczny wzrok oraz otaczająca go niezwykła aura – mandorla), o której wspominali wszyscy jego uczniowie⁷.

Najwcześniej zainteresował się antropozofią Lew Kobyliński – poeta, teoretyk symbolizmu i krytyk literacki, bardziej znany pod pseudonimem Ellis. Od dawna zafascynowany ezoteryzmem, szczególnie spirytyzmem, Kobyliński (sam będący medium⁸) w latach 1908–1910 uczestniczył w zebraniach teozoficznego koła pod przewodnictwem Christoforowej (późniejszej antropozofki), gdzie studiowano prace Steinera. To właśnie ona pokazała mu fotografię Mistrza, która wywarła na Ellisie silne wrażenie. Od tego momentu staje się on zagorzałym propagatorem Steinera; czyta jego traktaty publikowane w teozoficznych czasopismach (np. „Вестник теософии”, „Вопросы теософии”) i słucha szczegółowych relacji Christoforowej i Minclowej z wykładów Mistrza.

Jako jeden z założycieli i współpracowników wydawnictwa „Musaget”, Ellis tworzy w jego łonie tzw. Młody Musaget – kółko do badań duchowej nauki. W 1910 roku pisze (niedawno opublikowany po raz pierwszy) list do Steinera, w którym wspomina o wrażeniu, jakie wywarła na nim fotografia Doktora, omawia

własną drogę życiową i nadzieje związane z duchową nauką. O emanującym z listu fanatycznym uwielbieniu Steinera niech świadczy choćby ten krótki fragment: „Высокочтимый и бесконечно любимый Мейстер!

(...) Вы должны знать, что Вас с нетерпением ждут в России, что Ваше имя стало святым не только для меня, что мы все чувствуем бессмертие Вашего жертвенного служения и видим подвиг в каждом Вашем слове; что мы в ожидании Вас сосредоточиваем все наши силы на том, чтобы как можно лучше знать и понимать Ваши слова (...)

Покорнейше целую Вашу руку.

Эллис”⁹.

Prawdopodobnie Ellis uzyskał odpowiedź na przytoczony list, otrzymał nawet „intymne cykle wykładów”, co między innymi wpłynęło na jego decyzję o wyjeździe do Niemiec i spotkaniu z Mistrzem. Wkrótce poeta staje się wiernym uczniem Steinera, słucha jego prelekcji, jeździ za nim po całej Europie itp. O swym oddaniu i uwielbieniu Doktora pisze w listach do Marii Sizow i Emilija Metnera: (...) „Он единственный Мейстер, Апостол и Маг, все вокруг него – белая магия.

(...) Доктор сильнее всех моих мечтаний и предложений: это действительно маг, рыцарь и Учитель”¹⁰.

W listach Ellis nazywa Steinera nauczycielem ludzkości, wcieleń Chrystusa, nadczłowiekiem, prorokiem i w różnorodny sposób stara się propagować jego idee w Rosji: przekłada jego traktaty i misteria, publikuje wiele artykułów o duchowej nauce, a nawet bezskutecznie próbuje nakłonić Metnera do przekształcenia wydawnictwa „Musaget” w antropozoficzną oficynę.

Ellis – człowiek o niezrównoważonym charakterze bez reszty poświęcił swe życie Mistrzowi, stając się jednym z jego najbardziej fanatycznych uczniów, niezwykle silnie reagującym na wykłady Nauczyciela (omdlenia, ataki serca, koszmarne sny, depresje itp.), który pomagał mu wówczas nie tylko duchowo, ale i materialnie.

Na przełomie 1912/1913 roku Ellis stopniowo przeistacza się w sceptyka, a następnie fanatycznego wroga antropozofii, widząc w niej elementy antychrześcijańskie i heretyckie. W listach pisze o swym rozczarowaniu antropozofią, o tym że nie akceptuje 60% filozofii Steinera. Znamienne, że krytykując duchową naukę, nadal pozostaje pod silnym wpływem niezwykle osobowości Mistrza. W liście do Metnera twierdzi, że: „В России нужен сам Штейнер, но не его теософия, созданная специально для Германии”¹¹.

Pod koniec 1913 roku Ellis odchodzi z Towarzystwa Antropozoficznego i pisze traktat *Vigilemus* (opublikowany w 1914 roku w wydawnictwie „Musaget”), w którym negatywnie ocenia duchową naukę. Później wyjeżdża do Włoch, prawdopodobnie przechodzi na katolicyzm i od 1919 roku aż do swej śmierci mieszka w Szwajcarii¹². Ellis nigdy więcej nie przyjeżdżał do Rosji i nie zmienił swego wrogiego stosunku do antropozofii.

Najbardziej znanym i chyba najwierniejszym rosyjskim uczniem Steinera był Andriej Bieły, który ze swym przyszłym Mistrzem spotkał się stosunkowo późno, bo dopiero w maju 1912 roku, chociaż ezoteryzmem zainteresował się znacznie wcześniej. W szkicu *Касания к теософии*¹³ Bieły precyzyjnie odnotował swe okultystyczne lektury w poszczególnych latach, poczynając od 1896 roku. Są wśród nich traktaty Jakoba Boehmego, Emanuela Swedenborga, Jeleny Bławatskiej, Allana Kardeca, Annie Besant, Eliphasa Leviego, Papusa, Paula Foucarta, Paula Lacroixa i wielu innych. Świadczą one o dobrej orientacji pisarza w różnych ezoterycznych nurtach: gnozie, magii, kabale, spirytyzmie, teozofii itp. Niewątpliwie najsilniejszy wpływ na Bielego wywarł Sołowjow i jego sofiologia. Pisarz niejednokrotnie podkreślał, że antropozofię traktował jako swoistą kontynuację sofiologii, a w Steinerze widział swego drugiego po Sołowjowie Wielkiego Nauczyciela.

Podobnie jak pozostali symboliści Bieły nie tylko studiował ezoteryczne traktaty, ale także obracał się w kręgach moskiewskich i petersburskich teozofów. Uczestniczył między innymi

w zebraniach kółka Christoforowej, od której otrzymał fotografie Steinera i brał udział w burzliwych dyskusjach zwolenników Doktora zgromadzonych wokół wydawnictwa „Musaget”.

Przez pewien czas Bieły znajdował się pod silnym wpływem Minclowej, która streszczała mu wykłady Steinera i rekomendowała prace Mistrza, a także namawiała poetę, aby wstąpił do bractwa różokrzyżowców¹⁴. Traktaty Steinera, jak pisze Bieły, odpychały go swym racjonalizmem i dopiero później „(...) понял я: книги Штейнера нотные знаки симфонии; ключ был дан к этим книгам: сам Штейнер”¹⁵.

Ważną rolę w poszukiwaniach nowego Nauczyciela oraz odnowy religijnej i moralnej, w próbach wyjścia z kryzysu i znalezienia oparcia odegrała afrykańska podróż pisarza; kontakty z Arabami, piramidami i gnostyckim Egiptem. Po pobycie „u źródeł” oraz po wielu tajemniczych zjawiskach i snach, które szczegółowo opisuje w pamiętnikach, Bieły wraz z Asią Turgieniewą podejmują decyzję o spotkaniu ze Steinerem. Odbyło się ono 7 maja 1912 roku w Kolonii, a po nim i kilku wykładach Doktora, pisarz postanawia zostać jego uczniem. W listach do matki tak relacjonuje swe wrażenia: „Ты просто не можешь себе представить, что это за человек: его аура (свет вокруг) прямо видна глазами (...) Мы были совсем потрясены, и за эти 3 дня пережили года.

(...) Ты – пойми: книги Штейнера ничто перед Штейнером. Он невероятен, невероятно прекрасен. И он – настоящий – Учитель”¹⁶.

W pierwszym okresie fascynacji Steinerem (1912–1913) Bieły wraz z Turgieniewą słuchają jego wykładów w wielu krajach Europy. Potem (1914–1916) osiedlają się w Dornach i biorą udział w budowie antropozoficznej wszechnicy Goetheanum. Wtedy też wstępują do Towarzystwa Antropozoficznego i stają się intymnymi uczniami Doktora. Bieły coraz bardziej umacnia się w przekonaniu, że znalazł prawdziwego Nauczyciela, którego szukał całe życie: „В Штейнере мы встретили то, что искали, то, что искал я всю жизнь; это человек безмерного духовного опыта, воин

Христов, и вместе с тем этот воин Христов остается в горниле жизни. Судьба наша решена. Мы находимся в непосредственном соприкосновении с Штейнером”¹⁷.

„Он единственный ныне во всем мире, к кому я могу обратиться со словом: »Учитель«, ибо только в нём *мой путь*; оставаясь моим, углубляется в нечто сверхличное, мировое”¹⁸.

Z perspektywy czasu poeta uzna spotkanie Steinera za najważniejsze wydarzenie w swym życiu, które odąd będzie dzielił na dwa etapy: do i po 1912 roku. Szczególnie ceniąc ten drugi etap, Bieły z naciskiem podkreślał, że Doktorowi pozostał wierny do końca życia. Analiza dziennika intymnego i późnej prozy powieściowej pisarza nie tylko potwierdza te zapewnienia. Ujawnia także interesującą prawidłowość, dostrzegalną w bezpośrednich wypowiedziach Biełego, który twierdził, że decydującą rolę w tej więzi odegrał sam Steiner, a nie jego duchowa nauka. Oto fragment berlińskiej redakcji memuarów: „(...) антропософия – показатель эпохи: придется коснуться рассказать, как приблизился к Штейнеру. Многие думают: подхождение это – на почве идеологии; нет, было конкретное, кровное, что-то, что притянуло к течению Штейнера”¹⁹.

Steiner staje się dla pisarza nie tylko Mistrzem, lecz przede wszystkim ojcem, z którym łączy go nierozzerwalna więź („Просто отец родной”)²⁰. To „usynowienie” będzie odąd głównym motywem twórczości Biełego, szczególnie widocznym we wspomnieniach o Steinerze, w których autor maluje portret Mistrza jako człowieka, filozofa, lektora, pedagoga, działacza, ale głównie umiowanego ojca. Jego niezwykłą osobowość porównuje do światła, które rozjaśnia mrok. Nazywa Steinera duchową istotą (духочеловек) podobną do Chrystusa, bezgranicznie kochającą ludzi i cierpiącą za ich grzechy. Miłość i podziw widać również w obrazach Doktora jako nauczyciela życia wskazującego uczniom drogę do wieczności, jako hierofanta, uzdrowiciela, odnowiciela chrześcijaństwa, a przede wszystkim jako twórcy całościowej wizji kultury wcielonej w Goetheanum: „Ничего прекраснее, солнечнее, горячее, энергичнее, радостнее Доктора

Штейнера я не знаю. Ей-Богу, не преувеличивая: он – сам радостный, всевдохновляющий Свет”²¹.

W imię synowskiej miłości Bieły broni Steinera przed atakami swych rodaków. Stara się nie dopuścić do druku w „Musagecie” wspomnianego traktatu Ellisa, a gdy mu się to nie udaje, zrywa z autorem wieloletnią przyjaźń. Podobnie postąpi z Metnerem, który w 1914 roku opublikował pod pseudonimem Вольфинг *Размышления о Гете*, krytykując w nich prace Steinera poświęcone Goethemu. Wzburzony Bieły zrywa znajomość z Metnerem i w 1915 roku pisze polemiczny traktat: *Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности*, który ukazał się w Moskwie w 1917 roku.

Podziw i miłość do Steinera łączy Bieły z krytyką antropozofów, większość z nich uznając za niegodnych swego nauczyciela fanatyków i intrygantów²².

Po ponad dwuletnim pobycie w Dornach, w związku z wojenną mobilizacją, Bieły wraca w 1916 roku do Rosji, gdzie w różnorodny sposób propaguje Steinera i jego duchową naukę. Aktywnie działa²³ w Moskiewskim Towarzystwie Antropozoficznym im. W. Sołowjowa oraz w Wolfili, a w 1921 roku tworzy nowe odgałęzienie stowarzyszenia, nadając mu (zasugerowane przez Doktora) imię Michaiła Łomonosowa. Wybór patrona był rodzajem kodu oznaczającego realizację głoszonej przez Steinera idei michaelizmu – wypełniania misji Michała Archanioła, czyli otwarcia duchowej nauki na kulturę i świat oraz przystosowania jej do porewolucyjnej rosyjskiej rzeczywistości.

Utrata wiary w możliwość połączenia zmian politycznych w Rosji z rewolucją w sferze ducha oraz narastające kłopoty osobiste (rozstanie z Turgieniewą, która pozostała w Dornach) doprowadzają Biełego do kryzysu. Pisarz jedzie do Berlina na spotkanie z żoną kończące ich małżeństwo. Nieudana próba złagodzenia konfliktów z niemieckimi antropozofami podjęta w artykule *Die Antroposophie und Russland*²⁴ ani rozmowa ze Steinerem nie uchroniły Biełego od depresji. Z pomocą Kławdii Wasiljewej, wysłanej na ratunek przez moskiewskich antropo-

zofów, pisarz powraca do kraju. Jednak wbrew obiegowym opiniom nie zrywa więzi ze Steinerem. Mimo likwidacji stowarzyszenia nadal prężnie działa w konspiracyjnych grupach antropozofów.

Niezbitym dowodem wierności Steinerowi są przywoływane uprzednio *Воспоминания о Штейнере*, rozpoczęte po śmierci Mistrza w 1925 roku, a zakończone w 1929. Znamienne, że opublikowano je w Paryżu dopiero w 1982 roku, a w Rosji w 2000.

O nieustającej duchowej więzi ze Steinerem świadczy opublikowany niedawno po raz pierwszy dziennik intymny Bielego²⁵ oraz późna autobiograficzna proza powieściowa, będąca odzwierciedleniem wszystkich etapów antropozoficznego samopoznania i próbą realizacji idei michaelityzmu²⁶.

Na szczególną uwagę zasługują związki Wiaczesława Iwanowa z teozofią i Steinerem. Iwanow, nazywany przez Giennadija Obatnina²⁷ (autora świetnej monografii o twórczości pisarza) „człowiekiem mistycznym”, od dawna zainteresowany chrześcijańską mistyką, z teozofią zetknął się bliżej dzięki kontaktom z petersburskimi i moskiewskimi teozofami oraz opowieściami o steinerowskich wykładach Johanna von Guenthera, który w 1906 roku niejednokrotnie przyjeżdżał z Niemiec do Rosji. Apogeum tych związków przypada na lata 1907–1912, kiedy to Iwanow poznał Minclową, która stanie się jego duchowym przewodnikiem. Minclowa zafascynowana wykładami Steinera nie tylko przekazuje Iwanowowi ich treść, ale wprowadza go na drogę wtajemniczenia. Przekonuje pisarza, że posiada on niezwykłą moc, że jest nosicielem misji, którą musi wypełnić. Uczy go steinerowskich technik oddychania i medytacji, a nawet, wbrew zakazowi Mistrza, przekazuje mu mantrę²⁸, którą Steiner zalecał swym uczniom w Ezoterycznej Szkole.

W tym kontekście szczególnym mistycznym doświadczeniem staje się dla poety śmierć żony w 1907 roku. Połączenie się w Chrystusie w chwili jej zgonu, pogrzeb, panichida, a przede wszystkim wzrokowe i słuchowe halucynacje, wizje i sny, w których spotyka się z Lidią, notatki sporządzane automatycznym pi-

smem, mistyczny erotyzm itp. – wszystko to staje się rodzajem drogi do wtajemniczenia.

Próbą opisu mistycznych doświadczeń jest cykl wierszy *Rosarium. Cmuxu o poze* oraz inne utwory tego okresu, w których symbolice (serce – słońce, gorejące serce, róża i krzyż, miłość i śmierć itd.) można dostrzec wpływ traktatów Steinera, takich jak: *Misteria starożytności i chrześcijaństwo*, *Kosmogonia*, *Chrześcijaństwo jako fakt mistyczny*, *Jak osiągnąć poznanie wyższych światów* itp.

Więź Iwanowa z antropozofią potwierdza dedykowany Wołoszynowi poemat *Сон Меламна* i programowy artykuł *Ты ecu* oraz głębokie zainteresowanie twórczością Goethego, Novalisa, Dantego czy wolnomularstwem, szczególnie różokrzyżowcom²⁹.

Pod koniec 1909 roku Minclowa, mimo iż nadal ceni Steinera³⁰, zniechęca się do antropozofii, która jej zdaniem oddala się od idei różokrzyżowców. Iwanow pod jej wpływem wybiera drogę róży i krzyża³¹ jako jedną z trzech steinerowskich ścieżek wtajemniczenia. Minclowa obiecuje mu, podobnie jak Biełemu, spotkanie w Asyżu z nowym prawdziwym Nauczycielem i wstąpienie do bractwa. Obietnice nie zostały dotrzymane między innymi z powodu wątpliwości i sceptycyzmu Iwanowa, lecz przede wszystkim z powodu tajemniczego zniknięcia w 1910 roku samej Minclowej³².

Szukając nowego mistycznego przewodnika, pisarz próbował nawiązać bezpośredni kontakt ze Steinerem. We wrześniu 1912 roku przyjechał do Bielego i Turgieniewej uczestniczących w wykładach Doktora w Bazylei, prosząc ich o pośrednictwo w spotkaniu ze Steinerem oraz wstąpieniu do stowarzyszenia teozofów. Jednak Steiner, znając pisarza z opowiadań Sabasznikowej, nie tylko nie wyraził zgody na rozmowę, ale radził „trzymać Iwanowa z dala od okultyzmu”³³. Mimo nalegań nie pozwolił im nawet na udostępnienie Iwanowowi konspektów własnych wykładów.

Incydent wpłynął na nasilenie krytycznego stosunku pisarza do antropozofii, stosunku, który już wcześniej był ambiwalentny.

W konflikcie w wydawnictwie „Musaget”, między steinerowcami i ich adwersarzami, Iwanow poparł Metnera. Jednocześnie w listach do autora traktatu *Vigilemus* podkreślał swą sympatię do Steinera, uważając go za charyzmatycznego Nauczyciela, a nawet geniusza. Podobnie jak większość symbolistów, Iwanow bardziej cenił Doktora niż jego duchową naukę. Świadczą o tym listy do Aleksieja Skaldina, w których pisał o konieczności oddzielenia antropozofii od jej twórcy: „(...) опасаюсь, что движение штейнерианства (...) заблудится, уйдет на ложные пути, принесет вред”³⁴.

Poszukując własnej drogi, Iwanow przejmował z duchowej nauki tylko to, co go interesowało, traktując antropozoficzne idee i symbole jako jedno z wielu źródeł własnego kodeksu twórczego. Wyraźnie widać to w prozie krytycznej pisarza³⁵, szczególnie tej, która dotyczy zagadnień społecznych i historiozoficznych. W licznych esejach (np.: *О русской идее, Лик и личины России, Легион и соборность, Революция и народное самодержавие*) autor nawiązywał do poglądów Steinera, głoszącego że słowiańszczyzna, a szczególnie naród rosyjski jako „Бороносец”, ma do spełnienia misję uratowania świata przed zagrożeniem nadciągającym ze Wschodu. W artykułach Iwanow przywoływał steinerowskie koncepcje androgynizmu (konieczności zespolenia w Rosji pierwiastka żeńskiego z męskim – duchem narodu niemieckiego), samopoznania, czyli znalezienia Boga w sobie, obrazów dwu typów zła (Arymana i Lucyfera) czy strażnika progu jako symbolu destrukcji itp.

Znamienny jest również fakt, że Iwanow nie brał udziału w krytyce Steinera i antropozofii, jaką w latach 1930–1935 prowadzili rosyjscy emigranci: Nikołaj Bierdiajew, Siergiej Bułgakow, Siemion Frank i inni³⁶.

Wszystko to dowodzi, że Steiner wywarł znaczący wpływ na twórczość Iwanowa, który nawiązywał w swej poezji i prozie krytycznej do wybranych idei antropozofii oraz jej symboliki. Obatin słusznie twierdzi, że: „Иванов был мистиком до появления Минцловой в его жизни и тем более остался им после ее ухода.

»Штейнеризация« его мистицизма, разумеется не обозначает, что он стал учеником Штейнера, как, например, Белый, – впрочем, Минцлова этого и не требовала. Однако встреча с Минцловой и через нее с мистической доктриной Штейнера кристаллизовала и направила интересы Иванова в этой области, став полноправным эпизодом, в большой теме »Вячеслав Иванов – мистик«”³⁷.

Steiner odegrał ważną rolę także w życiu silnie związanego z symbolizmem Maksimiliana Wołoszyna. Pisarz od początku swej drogi twórczej interesował się ezoteryzmem, a w czasie swych licznych pobytów w Paryżu, wraz z Sabasznikową słuchał wykładów Besant i Steinera, którego poznał już w 1904 r. Właśnie wtedy poeta zaczyna prowadzić swój słynny dziennik³⁸, który pisze z przerwami do końca 1931 roku. Zapisy z 1905 roku potwierdzają, że był to okres ezoterycznej euforii w życiu pisarza: „Я воскрес. Волна мистики, предчувствий и жизни”³⁹.

Я запираюсь дома, читаю теософские и масонские книги, пишу стихи. Начинаю новую жизнь. Я чувствую полное обновление и радостное возрождение”⁴⁰.

Przejawem tej fascynacji było wstąpienie Wołoszyna w maju 1905 roku do wolnomularskiej Wielkiej Loży Francji czy podróż z poznaną dwa lata wcześniej Minclową do Rouen, gdzie zwiedzają gotyckie świątynie, które potem poeta opisze w dedykowanym teozofce cyklu *Руанский собор*.

Z rosnącym zainteresowaniem pisarz uczęszcza na wykłady Steinera nie tylko w Paryżu, ale podąża za nim po całej Europie. W czasie wielu spotkań z Mistrzem prosi go o wskazówki dotyczące samodoskonalenia i inicjacji, a także o odpowiedzi na nurtujące go pytania⁴¹. Steiner wywiera na poecie coraz silniejsze wrażenie, widzi on w nim prawdziwego nauczyciela życia, który wskaże mu drogę do światła, do Chrystusa i to przeświadczenie zachowa do końca życia.

W trudnym okresie, związanym z rozpadem małżeństwa z Sabasznikową i skomplikowanymi relacjami z Iwanowem, pomaga Wołoszynowi przezwyciężyć kryzys psychiczny Minclowa⁴², która

streszcza poecie traktaty Doktora oraz kieruje (nie bez dozy manipulacji) jego rozwojem duchowym. W tym czasie pisarz kilkakrotnie spotyka się za granicą ze Steinerem, słucha jego wykładów i obraca się w kręgu teozofów, wśród których wielu ceni, ale równie wielu nie akceptuje. Z czasem jego sceptycyzm dotyczy antropozofii, lecz nie Steinera, którego nadal szanuje i podziwia. Wpływ Steinerowskiej teorii ewolucji, idei samodoskonalenia, inicjacji, impulsu Chrystusowego wyraźnie widać między innymi w cyklu wierszy *Звезда Полярная*⁴³.

W 1913 roku Wołoszyn podejmuje decyzję o wstąpieniu do Towarzystwa Antropozoficznego. Prosi o rekomendację Jelizawietę Wasiljewą, a po jej odmowie uzyskuje poparcie Trapieznikowa – drugiego oficjalnego przedstawiciela stowarzyszenia w Rosji. W 1914 roku ulegając namowom Sabasznikowej⁴⁴, zagorzałej uczennicy Steinera, poeta jedzie do Dornach, aby wziąć udział w budowie Goetheanum. Tam między innymi projektuje kurtynę do sali teatralnej i maluje cykl akwareli, które zyskują uznanie Steinera („они сделаны не с натуры, а изнутри”)⁴⁵. W czasie intymnych rozmów z Mistrzem zwierza mu się jak ojcu z osobistych kłopotów, otrzymując specjalne medytacje i rady dotyczące malowania obrazów (antropozoficzną teorię koloru, idee wewnętrznego widzenia oraz eterycznego planu jako źródła twórczości)⁴⁶.

W styczniu 1915 roku pisarz wyjeżdża z Dornach do Paryża, a następnie do Rosji, gdzie rozegrają się kolejne etapy jego życia. Bez wątpienia antropozofia obok buddyzmu, chrześcijaństwa, wolnomularstwa i teozofii była jednym z wielu istotnych nurtów w dziejach jego poszukiwań religijnych czy raczej filozoficznych. Z nich Wołoszyn – pielgrzym i myśliciel czerpał to, co było mu potrzebne do stworzenia własnej niepowtarzalnej drogi, w której łączył elementy różnych idei. Warto jednak podkreślić, że na wielu etapach tych peregrinacji Steiner pozostał dla poety prawdziwym autorytetem i nauczycielem życia.

Do zwolenników Steinera należała także Jelizawieta Dmitriewa-Wasiljewa (1887–1928) bardziej znana jako Cherubina de

Gabriack⁴⁷. Poetka, słynna głównie dzięki mistyfikacji Wołoszyna, publikuje swe tajemnicze wiersze w symbolistycznych czasopismach, uczestniczy w spotkaniach w „Baszcie”, gdzie zaczyna interesować się teozofią Besant i Steinera. Epicentrum tych fascynacji przypada na lata 1912–1914, kiedy Wasiljewa (wraz z mężem) słucha wykładów Steinera w Berlinie, Monachium, Helsinkach i Bazylei. Stopniowo staje się fanatyczną uczennicą Doktora, który jest dla niej uosobieniem doskonałości. Doceniając jej całkowite oddanie Steiner czyni ją gwarantem, czyli oficjalnym przedstawicielem Towarzystwa Antropozoficznego w Rosji.

Po powrocie do Petersburga w 1914 roku Wasiljewa łączy swe burzliwe życie osobiste z organizowaniem rosyjskich odgałęzień stowarzyszenia. Wspólnie z Lemanem tworzy grupę „Benedictus”, a później staje na czele grupy „Prorok Ilja”. Mimo że za swą działalność była wielokrotnie represjonowana (areszty, zesłania) Wasiljewa na zawsze pozostała wierna Steinerowi i jego duchowej nauce.

Ortodoksyjny steinerowiec Boris Leman (1882–1945), podobnie jak Wasiljewa, był zaliczany do drugorzędnych przedstawicieli symbolizmu. Chociaż pod pseudonimem Diks pisał i publikował dekadentkie wiersze oraz szkice o Balmoncie, Wołoszynie i Michaiile Kuzminie, swą literacką działalność uważał za epizodyczną⁴⁸ – główny cel swego życia upatrując w okultyzmie. Leman – człowiek o specyficznej osobowości i dekadentckiej powierzchowności⁴⁹, kuzyn znanej teozofki Annienkowej, od dawna interesował się spirytyzmem, kabałą, gnozą i wolnomularstwem. Kiedy w „Baszcie” spotkał Minclową i Sabasznikową głębiej zainteresował się duchową nauką. Żył bardzo intensywnie w poczuciu rychłej śmierci (chorował na raka żołądka), aż za namową Sabasznikowej pojechał w 1912 roku na spotkanie ze Steinerem. Po rozmowie z Doktorem i uczestnictwie w jego wykładach wrócił do Rosji uzdrowiony (żył jeszcze ponad 30 lat), całkowicie poświęcając życie Steinerowi i antropozofii. Zdaniem Sabasznikowej – Leman wyzdrowiał, bo chciał odtąd służyć „Duchowi”. Rola Steinera polegała na przekazaniu mu takiego impulsu⁵⁰.

Wypełniając swoją misję, Leman we współpracy z Wasiljewą organizuje Rosyjskie Towarzystwo Antropozoficzne, wygłasza odczyty, pisze artykuły i antropozoficzne wiersze. Za swą działalność kilkakrotnie aresztowany i zsyłany, do końca uważał Steinera za swego Uzdrowiciela i Mistrza.

Adwersarzami Steinera i antropozofii byli między innymi Dmitrij Mierieżkowski i Zinaida Gippius, którzy spotkali się z autorem *Filozofii wolności* w Paryżu w 1905 roku, a później uczestniczyli w jego wykładach. Wspominając te kontakty, Sabasznikowa opisuje „inkwizytorskie i histeryczne tyrady” Mierieżkowskiego oraz ironię z jaką Steiner traktował te „doktrynerskie ataki”⁵¹. Głosiciele neochrześcijaństwa z wielu względów (nie tylko ideowych) nie byli skłonni zaakceptować ani charyzmatycznej osobowości Doktora, ani jego duchowej nauki.

Zaciekłym wrogiem Steinera był także Siergiej Sołowjow z pozycji fanatycznego prawosławia krytykujący autora *Kosmogonii* jako antychrysta⁵².

W wykładach Steinera brali udział również inni symboliści, np. Nikołaj Minski czy Konstantin Balmont⁵³, ale nie zostali antropozofami. Nie tylko w twórczości Balmonta, lecz także w utworach innych przedstawicieli tego nurtu, można odnaleźć antropozoficzne motywy. Nie oznaczają one jednak akceptacji tej doktryny. Należy je raczej traktować, szczególnie w przypadku Fiodora Sołoguba, jako kolejną sejsmograficzną reakcję na wszystko co nowe i budzące zainteresowanie czytelników. Trudno więc zgodzić się ze zdaniem Leny Silard⁵⁴ o ważnej ideowej roli antropozoficznej symboliki w trylogii Sołoguba. Sądzę, że jej autor oraz pozostali symboliści starszego pokolenia na czele z Walerijem Briusowem⁵⁵ byli przede wszystkim zafascynowani (nierzadko w poszukiwaniu nowych wrażeń) spirytyzmem, magią, kabałą, gnozą, gematrią i alchemią, pojmowaną jako proces duchowej przemiany w dążeniu do znalezienia kamienia filozoficznego, czyli doskonałości. Mimo wspólnoty ezoterycznych inspiracji widoczne są także różnice pokoleniowe między dekadentami-okultystami a symbolistami-mistykami, uczniami Sołowjowa.

Przy niewątpliwej fascynacji młodszych symbolistów teozofią i Steinerem, komentarza wymaga postawa Aleksandra Błoka, zawsze stojącego nieco z boku. Dzięki obszernym i pełnym zachwytem listom Biełego⁵⁶, poeta był doskonale zorientowany w meandrach duchowej nauki i zaletach jej twórcy. Euforię Biełego równoważyły listy adwersarzy Doktora, szczególnie Meinera. Sceptycyzm Błoka wobec Steinera wynikał między innymi z postawy poety, któremu trudno było narzucić jakiejkolwiek idee. Dramat *Poza u Kpecm*, w którym badacze upatrują wpływ duchowej nauki, łączyłabym raczej z charakterystycznym dla twórczości wielu modernistów kodem Dantego, czyli nawiązywaniem do *Boskiej komedii* jako drogi do wtajemniczenia⁵⁷.

Nie bez znaczenia było ogromne zainteresowanie symbolistów tajemnymi bractwami, przede wszystkim różokrzyżowcami, uważanymi za analogon antropozofii. Przypomnę, że wspomniany dramat zamówił u Błoka mason Michaił Tierieszczenko.

Wszystkich przywoływanych tutaj pisarzy: fanatycznych zwolenników, sceptyków oraz adwersarzy Steinera łączyło gorączkowe poszukiwanie nowej drogi dla Rosji i świata, ale także dla siebie. Wielu z nich uważało, że w czasach kryzysu i politycznych przewrotów to właśnie Steiner wskazywał drogę zagubionym w chaosie rzeczywistości. Uczył jak żyć, jak poznawać i doskonalić samego siebie, tłumaczył przeszłość i projektował przyszłość, budując pomost między Wschodem i Zachodem.

Najistotniejsze jednak jest to, że Steiner był i nadal pozostaje uosobieniem własnej doktryny oraz jej gwarantem. Uniwersalizm, erudycja i niewątpliwa charyzma Doktora sprawiły, że wielu symbolistów uważało go za swego Nauczyciela i Mistrza.

Przypisy

¹ *Antropozofia w Rosji początku XX wieku*, [w:] *Wschód – Zachód. Dialog języków i kultur*, Słupsk 2006, (w druku).

² Zob. Н. Богомолов, *Anna-Rudolph*, [w:] idem, *Русская литература начала XX века и оккультизм*, Москва 1999, s. 23–113.

³ Zob. np. К. Азадовский, В. Купченко, *У истоков русского штейнерианства*, „Звезда” 1998, № 6, s. 146–199, (artykuł i publikacja listów Minclowej, Wołoszyna, Sabasznikowej); Е. Глухова, *Розенкрейцерская мифологема в символистской среде*, <http://kogni.narod.ru/glukhova1.htm>; M. Carlson, *Ivanov – Belyj – Minclowa: The Mystical Triangle*, [w:] *Cultura e Memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov*, Firenze 1988, s. 63–79.

⁴ Zob. М. Жемчужникова, *Воспоминания о Московском Антропософском Обществе 1917–1923 гг.*, публ. Дж. Мальмстада, [w:] *Минувшее: Исторический альманах*, вып. 6, Москва 1992, s. 7–53; R. von Maydell, *Anthroposophy in Russia*, [w:] *The occult in Russian and soviet culture*, ed. B. G. Rosenthal, Ithaca and London 1997, s. 153–167.

⁵ Zob. Н. Бонцакая, *Русская софиология и антропософия*, „Вопросы философии” 1995, № 7, s. 79–97; Е. Гурвич, *Владимир Соловьёв и Рудольф Штейнер*, [w:] *Pro et contra. Энциклопедия русского самопознания*, Москва 2004.

⁶ Zob. R. von Maydell, *Anthroposophy in Russia...*; М. Коренева, *Образ России у Рудольфа Штейнера*, [w:] *Образ России. Россия и русские в восприятии Запада и Востока*, ред. В. Бачно, Санкт-Петербург 1998.

⁷ Szerzej piszę o tym w artykule *Doktor i Dornach. Wspomnienia o Rudolfe Steinerze*, [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, red. J. Sałajczyk i L. Kalita, Gdańsk 2005, s. 97–109.

⁸ Udział Ellisa w I Rosyjskim Zjeździe Spirytystów, obradującym w 1906 roku w Moskwie, oraz jego artykuł *Спиритизм и символизм* (1909) omawia Г. Нефедьев, *Русский символизм: от спиритизма к антропософии*. Два документа к биографии Элліса, „НЛО” 1999, № 30, s. 119–140.

⁹ *Ibidem*, s. 134.

¹⁰ Cyt. za X. Виллих, Л. Л. Кобылинский – Элліс и антропософское учение Рудольфа Штейнера, [w:] *Серебряный век русской литературы*, Москва 1996, s. 137–138.

¹¹ Cyt. za: *Блоковский сборник*, Тарту 1972, вып. 2, s. 140.

¹² Zob. np. X. Виллих, *Элліс и Штейнер*, „НЛО” 1994, № 9; D. Rizzi, *Элліс и Штейнер*, „Europa Orientalis” 1995, № 2, s. 281–292; R. von Maydell, „*Spiesu spokojno...*”. *К истории оккультных увлечений Элліса*, „НЛО” 2003, № 51.

¹³ А. Белый, *Касания к теософии*, публ. Дж. Мальмстада, [w:] *Минувшее...*, вып. 9, Москва 1992.

¹⁴ Zob. Е. Глухова, *op. cit.*; M. Carlson, *op. cit.*

¹⁵ А. Белый, *Воспоминания о Штейнере*, [w:] *idem, Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере*, Москва 2000, s. 646.

¹⁶ Дж. Мальмстад, *Андрей Белый в поисках Рудольфа Штейнера. Письма Андрея Белого, А. Д. Бугаевой и М. К. Морозовой*, „НЛО” 1994, № 9, s. 117.

¹⁷ *Ibidem*, s. 129.

¹⁸ *Ibidem*, s. 134.

¹⁹ А. Белый, *Из воспоминаний. „Начало века”* (Берлинская редакция), [w:] *idem, Рудольф Штейнер и Гете...*, s. 636.

²⁰ А. Белый, *Воспоминания о Штейнере*, s. 443. W liście do Margarity Mrozowej Biely pisał: „Ибо для меня Штейнер безмерное углубление полусознательных моих грез, меня самого”. (*Письма А. Д. Бугаевой и М. К. Морозовой*, s. 139).

²¹ *Переписка с М. К. Морозовой*, публ. Дж. Мальмстада, [w:] *Минувшее...*, вып. 6, s. 438.

²² W jednym z listów Biely pisał: „(...) наши антропософы 5 % порядочных людей, ½% людей замечательных: прочие – никогда ненужный балласт, тормозящий все дело доктора (...)” (*А. Белый и антропософия*, публ. Дж. Мальмстада, [w:] *Минувшее...*, вып. 6, s. 342).

²³ Zob. np. sporządzone przez Bielę *Распределение занятий в Русском антропософском обществе в 1918–1919; Проект расписания года (Занятий Антропософского общества)*, 1918; czy *Из „Себе на память” 1915–1928*, [w:] *Минувшее...*, вып. 9, s. 473–488.

²⁴ Biely apelował w nim o wznowienie dialogu między antropozofami Wschodu i Zachodu oraz uwzględnienie w tym dialogu rosyjskich sofologicznych tradycji. Zob. Р. фон Майдель, М. Безродный, *К переводу статьи Андрея Белого „Die Anthroposophie und Russland” на русский язык*, „НЛО” 1994, № 9, s. 161–182.

²⁵ Zob. Андрей Белый и антропософия. *Материал к биографии (интимный)*, публ. Дж. Мальмстада, [w:] *Минувшее...*, вып. 6, 8, 9.

²⁶ Zob. М. Спивак, *Роман А. Белого „Москва”: эзотерика и эзотерика посвящения*, „Литературное обозрение” 1998, № 2.

²⁷ Г. Обатнин, *Иванов – мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)*, Москва 2000. Autor omawia okultystyczne motywy w poezji i prozie krytycznej Iwanowa lat 1907–1919, tworząc całościowy obraz skomplikowanych powiązań pisarza z ezoteryzmem. W tym fragmencie mojego artykułu powołuję się na opinie autora monografii.

²⁸ Iwanow, jak podaje Obatnin (s. 57), wykorzystał tę mantrę jako motto do wiersza *De profundis*.

²⁹ Do dzisiaj nie istnieją przekonujące dowody przynależności Iwanowa do wolnomularstwa, chociaż kilku badaczy i autorów memuarów (A. Sierkow, S. Makowiecki, J. Aniczko, N. Berberowa) twierdzi, że był on członkiem loży „Lucyfer”.

³⁰ W liście do Iwanowa Minclowa pisze: „Штейнера я люблю больше, чем когда-либо – но я знаю, что он слабее меня даже... Я ему могу больше помочь, чем он мне (...)”. Cyt. za: Г. Обатнин, *op. cit.*, s. 208.

³¹ Kontakty Iwanowa z Minclową szeroko omawiają: Е. Глухова, *Розенкрейцерская мифологема...*; M. Carlson, *op. cit.*

³² Przed swym zniknięciem Minclowa usilnie namawia Iwanowa do stowrzenia w Rosji mistycznego bractwa. Przejawem tego planu mogła być działalność pisarza w moskiewskim wydawnictwie „Musaget”. Zob. Г. Обатнин, *op. cit.*, s. 97.

³³ Zob. А. Тургенева, *Андрей Белый и Рудольф Штейнер*, [w:] *Воспоминания о Серебряном веке*, сост. В. Крейд, Москва 1993, s. 212.

³⁴ *Из переписки В. И. Иванова с А. Д. Скалдиным*, публ. М. Вахтеля, [w:] *Минувшее...*, вып. 10, Москва 1990, s. 138–139. Cyt. za: Г. Обатнин, *op. cit.*, s. 100.

- ³⁵ Omawia ją Г. Обатнин, *op. cit.*, s. 123–170.
- ³⁶ Zob. Н. Бонецкая, *Русская софиология...*, s. 75–97.
- ³⁷ Г. Обатнин, *op. cit.*, s. 178.
- ³⁸ М. Волошин, *История моей души*, Москва 1999.
- ³⁹ *Ibidem*, s. 112.
- ⁴⁰ *Ibidem*, s. 121.
- ⁴¹ Wołoszyn pyta Steinera między innymi o to, czy Judasz był prawdziwym zbawcą świata. Zob. И. Устюжин, *Стихотворение М. Волошина „Иуда Апостол” как отражение теософских взглядов поэта*, [w:] М. А. Волошин – поэт и мыслитель. Материалы X международной конференции, Симферополь 2000, s. 186–189.
- ⁴² Zob. И. Левичев, *Духовное влияние А. Р. Минцловой на творчество Максимилиана Волошина*, [w:] М. А. Волошин – поэт и мыслитель..., s. 43–49.
- ⁴³ Н. Кобзев, *Эзотерическая символика М. А. Волошина (цикл стихов „Звезда Полюнь”)*, [w:] М. А. Волошин – поэт и мыслитель..., s. 143–160.
- ⁴⁴ Zob. М. Волошина (Сабашникова), *Зеленая змея. История одной жизни*, Москва 1993.
- ⁴⁵ М. Волошин, *op. cit.*, s. 231.
- ⁴⁶ Poeta przytacza słowa Steinera w swym dzienniku: „Вам надо стараться углубить внутреннюю область видения. Писать из эфирного плана. От форм перейти к движению. (...) надо чтобы форма рождалась из цвета”. (М. Волошин, *op. cit.*, s. 232).
- ⁴⁷ Zob. Черубина де Габриак, *Исповедь*, Москва 1999.
- ⁴⁸ Zob. Н. Богомолов, *Между Леманом и Диксом*, [w:] *idem*, *Русская литература...*, s. 335–412.
- ⁴⁹ Zob. М. Волошина (Сабашникова), *Зеленая змея...*, s. 144.
- ⁵⁰ *Ibidem*, s. 206.
- ⁵¹ *Ibidem*, s. 139.
- ⁵² Zob. Н. Бонецкая, *Русская софиология...*
- ⁵³ Antropozofką była natomiast Jekatierina Balmont – druga żona poety.
- ⁵⁴ Л. Силард, *Дантов код русского символизма*, [w:] *idem*, *Герметизм и герменевтика*, Санкт-Петербург 2002, s. 162–206.
- ⁵⁵ Zob. Н. Богомолов, *Спиритизм Валерия Брюсова. Материалы и наблюдения*, [w:] *idem*, *Русская литература...*, s. 279–311.
- ⁵⁶ Zob. Андрей Белый и Александр Блок. *Переписка 1903–1919*, Москва 2001, s. 452–467.
- ⁵⁷ Por. Л. Силард, *Дантов код...*

Elżbieta Biernat

The Russian Symbolists and Rudolf Steiner

This article contains a brief outline of the history of anthroposophy in Russia and a broader discussion of the relation of the Russian Symbolists to Steiner.

The article's thesis that the charismatic personality of the creator of anthroposophy, and not his spiritual teachings, played a decisive role in these contacts,

is supported by a discussion of the life and works of Steiner's fanatical devotees (Bely and Kobylinsky), of skeptics (Voloshin, Ivanov and Balmont) and of adversaries (Merezhkovsky and Gippius).

DIANA OBOLEŃSKA



ПОСЛАННИК КОСМОСА.
МОТИВ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА
В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО *КРЕЩЕНЬИ КИТАЕЦ*

*Постичь, что мы не отличаемся в своем
существовании от сверхчувственных существ, —
значит мыслить в духе Михаила.*

Рудольф Штейнер¹

Имя Михаил получает в 20-х годах XX века в среде московских антропософов новую кодирующую функцию, становится смысловой разгадкой пришедшей эпохи и ожидаемых перемен. В 1921 году ряд антропософов, в круг которых входит также Андрей Белый, в результате споров и несогласий в Московском Антропософском обществе им. Владимира Соловьева, основывают в Москве новую антропософскую ветвь². Образовавшееся общество по предложению Рудольфа Штейнера получает имя Михаила Ломоносова. Неожиданность такого предложения заставляет антропософов заняться расшифровкой скрытых значений имени. Три базирующих пункта — антропософская тройственность легла в основу нового кода: покровитель — Михаил Ломоносов, место рождения — Архангельск и творческая деятельность данного писателя и ученого, открывшая Россию на Запад. Таким образом

вещественно воплотилась одна из основополагающих деталей антропософского воззрения, путем соединения имен, определилась первая ступень столкновения с идеей импульса Архангела Михаила³. Новое воплощение мысли Штейнера: выход антропософии в культуру, соединение Востока и Запада⁴, — было воспринято ломоносовцами (или как назовут себя позже — михаилитами) как противовес канонической основе „соловьевцев”. Моника Спивак пишет: „А. Белый указывает при этом, что новое течение являлось не модернизацией канонической антропософии, а истинным отражением воли Учителя: отсюда отсылки к двум основополагающим трудам Штейнера — к книге о практическом овладении опытом мистики *Как достигнуть познания высших миров* (1904–1905) и к социально ориентированному сочинению *Философия свободы* (1893)”⁵. Имя великого русского ученого Ломоносова в двадцатые годы в России великолепно вмещало в себя скрытый антропософский смысл и идею новой космической эпохи — эпохи Архангела Михаила. Перевоплощение человеческой души благодаря импульсу Христа, приносимого Архангелом, было одной из главных, а начиная с 1923 года самой главной системной основой в учении Штейнера, о чем свидетельствует ряд лекций, опубликованных под следующими названиями: *Космические мысли в действиях Михаила и действиях Аримана*, *Переживание человеком Михаила-Христа*, *Миссия Архангела Михаила*⁶.

Восходящий к христианской и иудейской традициям космический посланник в антропософии получает дополнительное определение и становится носителем импульса Христа. Последняя треть XIX-го столетия подчинена особому воздействию Архангела Михаила, это влияние сопряжено с внутренним развитием человека. Под этим подразумевал Штейнер наступление в 1879 году новой эпохи — эпохи Михаила, которая должна была принести с собой также последний этап сегодняшнего состояния Земли и человечества — этап Ангела последнего⁷. Антропософский архангел возлагает на свои

плечи особую задачу, он предводительствует народам и эпохам и именно этим отличается от антропософских ангелов, заботящихся о единичной человеческой душе. Эпоха Михаила, понимаемая как четко определенная космическая трансформация путем нисхождения с эонов космического посланника Архангела Михаила, началась. Вводит она новую возможность преобразования, каким является преобразование земного человека в космическую душу. Связана с этим функция восприятия человеком импульса Христа, благодаря которому возможен переход от темноты к свету. Стоящий на страже добра и зла Архангел Михаил в трактатах Штейнера получает иное описание, его образ и назначение вписываются в макро- и микрокосмический процесс преобразования, как человека, так и космоса в целом. По словам Учителя: „Познать сверхчувственное, действующее в непосредственно окружающем нас мире внешних чувств, т. е. в мире человека, животных и растений. Это – путь Михаила. А его продолжение – найти в этом мире, который таким образом мы сами познаем и признаем за сверхчувственный Импульс Христа”⁸.

Космический посланник, носитель Божьей искры, становится уравнивающим звеном духовной гармонии. С одной стороны духовных (следуя за терминологией Штейнера – душных) весов, какими можем определить душевный мир человека, находятся ариманические силы, связанные с материалистическими взглядами, с силой воли, с другой стороны – силы люциферические, представляющие собой силу разума. Первые из них тянут к земному бытию, другие к мысленным воображениям, а вместе носят одно предназначение – отвести человека от Бога. Между чашами весов, в средней точке соединения, находится человек, который, благодаря импульсу Архангела Михаила, в состоянии удерживать равновесие весов. Склоняясь преимущественно к одной или другой чаше перемещается центральная точка равновесия и единичный быт теряет возможность посвящения. Неоднократно вводимый самим Штейнером описательный образ

весов, отождествляющийся с тройственным строением не только человека, но прежде всего космоса как такового, должен был указывать на изменчивость внутренних сил, на необходимый противовес, как залог душевного существования. Таким образом, космическая импликация антропософского Михаила становится основой для возможной инициации, а даже ее необходимым элементом. Архангел не является уже только сторожем духа, его функция распространяется на возможность метемпсихоза.

Тройственная зависимость между люциферическим, Христовым (что в этом случае является человеческой душой, наделенной благодаря Архангелу Михаилу импульсом Христа) и ариманическим, бесконечно употребляемая Штейнером, должна, по его словам, лечь в основу будущего посвященного человека. Так как все в космосе тройственно (Святая Троица, три сферы жизни, три основные тела человека и т.д.), космический человек также должен быть тройственным. Достичь этого он может благодаря восприятию импульса посланника Христова, Архангела Михаила, сила которого становится элементом искупления духа. Ариманические существа стремятся к астральному проникновению Земли и заключению человека в тюрьму его собственной материальности, приковывающей его к понятию „здесь и теперь”. Люциферические силы, являющиеся аллегорией наших мечтательных снов, скрывают в себе угрозу отрешения от реального бытия. В центре находится человек, носящий в себе и Люцифера и Аримана, но стремящийся к божественной сфере. Усмиряя и внедряя в человеческую голову дракона, каким в антропософии является люциферическая сила, Архангел Михаил тем самым внедряет противовес существующим доселе в полном и единственном представлении в человеке ариманическим силам. Наделяя человека разумом, дает ему возможность обрести серединную точку вышеупомянутых весов и как противовес односторонности, дает возможность выбора, подчеркивая тем самым вольную волю человека. Понятие внедрения усмиренного

дракона в человеческую голову дает положительное поле столкновения доселе ариманической реальности и возможной перспективы освобождения души, благодаря познанию посредством разума⁹. Несомненно, оригинальная интерпретация Штейнера низвержения Архангелом Михаилом дракона несет в себе надежду на участие человека не только в микро-, но и в макрокосмическом противостоянии забвению, в возможности становления нового космического человека при восприятии сил равновесия.

Таким образом вырисовывается первое и основное антропософское понятие Архангела Михаила, связанное со стремлением осмыслить образ Архангела, воспринять его своим духом, душой, разумом как космическое существо, как приобретение импульса Христова. Второе проявление связано с пришествием Ангела последнего.

В таком же контексте опираясь на гностически-христианские основы верования, следуя полной закономерности определений, близкий ученик Штейнера русский символист-антропософ Белый вводит, согласно наставлениям Учителя, в свое житнетворчество образ Архангела Михаила. Важность данной темы подчеркнута самим Белым в его воспоминаниях¹⁰, в его романах и в теоретических работах. Доказательством, появившимся в критических работах исследователей литературного наследия писателя, явилось раскрытие закодированного значения посвящения и эпитафии, помещенных Белым в начале московской диалогии¹¹. *Москва* и *Маски* (1926 и 1933) посвящены памяти архангельского крестьянина Михаила Ломоносова. Роман *Крещеный китаец*, написанный Белым в 1921 году (год основания новой ветви Антропософского общества), является предшествующим по отношению к московской диалогии в процессе стремления к полному авторскому объятию антропософского образа Архангела Михаила. Не пользуясь в романе именем Ломоносова как таковым, Белый дает уже здесь раскрытие космического образа посланника, связанного с развитием душевного быта человека.

Писатель вводит в текст мотив посланника на основе двух текстуальных точек опоры и переносит его в другие романы: *Петербург*, *Котик Летаев*, *Крещеный китаец*, *Московский чужак*, *Москва под ударом*, *Маски*. Таким образом произведения, составленные в определенном смысловом порядке, образуют полное представление космического посланника, каким воспринял Белый антропософского Архангела Михаила.

Базируя на двух главных тематических элементах распятия и посвящения, роман *Крещеный китаец* определяет основу взаимодействия Архангела и человека. Введение космических сил в земное пространство дома наступает при помощи образа Архангела Михаила. Сама же земная точка существования модифицируется в процессе постепенного преобразования в арену борьбы духовных сил. Целостный образ Архангела настолько неоднороден, что его проявления обнаруживаются не только в персонажах, но зачастую и в самих предметах. Благодаря такому представлению, вводится закодированное соотношение человека и новой эпохи – „эпохи Михаила”¹².

На этой основе действует имплицитный Архангел Михаил в одном из семантических пластов *Крещеного китайца*. Следующим раскрытием Архангела Михаила, какое Белый вводит уже в московскую дилогию, является космическое время, основанное на заключительной развязке, пришествии Ангела последнего. Анализ романа *Крещеный китаец* следует начать с самого образа антропософского понятия Архангела Михаила. Этот мотив функционирует, с одной стороны, как космическое понятие, с другой – как апология образа отца, и существует на двух поверхностях проявления: реальной и космической. Михаил Летаев становится для Котика отправной точкой соединения с космическим отцом – Богом. Поэтому воплощение Архангела может быть осуществлено именно в отце. Профессор оказывается в пункте возможных метемпсихозов, его образ сопрягается на протяжении всего романа с разнообразными воплощениями мудрецов, праведников, определяющих суть знания и инициации:

Но Лота он вывел; и снова вернулся к себе: и бросали в него очень тухлые яйца, воняющие пептонами; он же в открытую форточку выставив „гвоздь”, как зарывал, устроив мгновенно им Мертвое море; и перебрался он в Грецию, претерпевая невзгоды (...); там выпивши яд, появился в шестнадцатом веке — заплатанным странником (...), тихо садился за стол, принимался рассказывать так же, как Доте, — „Монадологию” (...)¹³.

Воздействие космоса определяется трансформацией Архангела Михаила в образ отца, а указывают на это как детали, связанные с внешним видом профессора, так и особенности его поведения:

(...) качаясь сутулой спиной, чуть согнутой вправо, пройдет из передней, посасывая губую и шелкая звонко во рту языком, точно он напился; отставленной левой рукой, зацепляющей все, размахался, — а в правой он держит всегда: разрезалочку, карандашик, иль томик (...). (с. 38)

Мотив перочинного ножика или разрезалки, бесконечно подбрасываемых в воздух, замечается на протяжении всего текста. Выделяя определенный предмет многократным повторением, Белый подчеркивает его символическое значение, ведущее к особой интерпретации. Каким образом одно можно сопоставить с другим определяет цитата из Штейнера, содержащая описание Архангела: „(...) z duchowych chmur wyłania się postać Michaela z pozytywnym, skierowanym przed siebie, wskazującym spojrzeniem, z okiem będącym niby wskazówka, wysyłającym z siebie spojrzenie, (...) a ramię Michaela jawi się nam otoczone ze wszystkich stron skrzącymi się żelaznymi meteorami, które niejako stopione przez kosmiczne siły żądzы i ponownie zebrane, formują się w płomienny miecz Michaela”¹⁴.

Михаил предстает перед нами с огненным мечом духовной правды. Его сатирическое отражение видно в отце Котика. Отражение кривого зеркала, каким является человеческое понятие божественного, сотворив в представлении не меч, а перочинный ножик, дает такое же поле зрения на полный образ

представления Архангела в отце. Итак, вместо прекрасного плаща, обшитого сиянием божественного света, о котором пишет Штейнер, Михаил Летаев носит „сюртук — лапсердак”, который почти волочится по полу. Такое, казалось бы, сатирическое представление симвононосных понятий имеет двойную семантическую нагрузку. С одной стороны, — это отражение профессора в зеркале¹⁵, в котором он сам себя не узнает и удивлен такому несоответствующему воображению. Трансформация в телесность происходит путем переоценки проекции представления. Так, как в гностическом мифе о жемчужине¹⁶ посланник облекается в „земной облик” для камуфляжа, так космический Михаэл представляется импликацией Михаила земного, где особенно важна сама категория земного. Человеческий разум не в состоянии принять всего того божественного, что иллюминирует с плеромы, только особый процесс модификации и инициации разума может приблизить данное воображение. Таким образом, прием „кривого зеркала” должен подчеркивать ограниченность и отдаленность земных понятий в сравнении с великолепием невыразимой божественной мысли. Невозможность ее основного проявления связана с нереальностью восприятия ее полной иллюминации сегодняшним отдаленным от космических понятий человеком¹⁷. Таким же образом меняется воплощение самого профессора, которое в зависимости от ситуации может быть глубоко мистическим или же намеренно искаженным. Здесь примером может послужить представление рук профессора. Правая рука, подкидывающая ножик или прижатая к груди, является прямым космическим символом руки Архангела, держащего меч, левая же постоянно машет и задевает стоящие на пути предметы. Вполне карикатурный в романе образ левой руки Михаила Летаева в своем символическом значении оказывается глубоко скрытым антропософским представлением. Левая сторона Месяца является противовесом правой стороны Солнца. Левая сторона земной бытности противо-

весом правой стороны божественного. Такую возможность интерпретации подтверждают также зависящие от смысловой модуляции разноцветные глаза профессора Летаева, которые, с одной стороны, подчеркивают двусторонность натуры, с другой – обращают на себя внимание своей природной редкостью, что символизирует космический резонанс. Михаил Летаев является по существу полем битвы космических и земных сил, его разноцветные глаза временами становятся косыми, а лицо принимает звериный вид. Он проходит различные воплощения как человеческого, так и космического метемпсихоза. Проявление в нем Архангела Михаила играет тройную роль. С одной стороны, действует она на самого профессора. Как пишет Штейнер: „Michael zaś pojawia się jako zewnętrzny wyraz tego, co na zewnątrz działa w Kosmosie, zwalczając mającą cechy zwierzęce naturę pożądanową. Pojawia się on jednak z mieczem, który wskazuje na wyższą naturę człowieka”¹⁸. С другой – космическая сила в облике Архангела необходима для инициации Котика Летаева. Начинается она с момента низвержения „дракона” в голову ребенка. Профессор Михаил вкладывает знание в голову ребенка путем математического объяснения мира, что является противовесом предметному восприятию мира, носителем которого стала мать Котика. Таким образом появляется уже описанный мной символ весов, на которых одну чашу занимают ариманические силы (мать), другую – силы люциферические (отец, дающий знание):

Книжные груды бросают от окон на папочку тень (...)
зеленый дракон, обитающий здесь на шкафах. (с.146)

Импульс имплицитированного Архангела Михаила уравнивает чаши весов и определяет самосознание мальчика. Отец-проводник ведет неопита-Котика к моменту пересечения земной бытности с космической обитаемостью, о чем свидетельствует фрагмент главы *Спутник*:

(...) он – строит „миры”, опускаясь где нужно, на них
и блуждая там „спутником” из Андерсеновой сказки,

не узнанным теми, кого он проводит до цели, –
с огромным зонтом, с котелком, сбитым чьей-то злою
рукою на лоб; повстречался он с нами; и нас доведя,
он покинет, махнувши прощально рукою по воздуху:
– (с. 213)

Кроме искаженной брони, отражающейся в кривом зеркале как котелок и зонт, видно здесь, как существенна роль вожатого не только для самого Котика, но и для остальных обитателей дома. Однако самая важная роль Архангела заключается в воспроизведении мистерии Голгофы, соотносимой с распятием самого Котика. Именно импульс Архангела является залогом начала инициации, как распятия на земном кресте мук. Такую же роль играет импульс Христа в эпоху Михаила. Но прежде, чем обратится к этому одному из основных, с точки зрения антропософии, мотивов в романе *Крещеный китаец*, стоит обратить внимание на времена года, имеющие здесь важное значение.

Продолжение времени в тексте обозначено упоминанием о годовых периодах как в заголовках разделов: *Михайлы* (осень), *Весна*, так и в тексте как таковом. В антропософии год обозначен четырьмя космическими воплощениями. В романе отчетливо даны два временных проявления сферы *sacrum*, остальные подразумеваются при семантическом переносе понятий. „Михайлы”, то есть именины Михаила, по календарю празднуются несколько раз в год. В *Крещеном китаец* обозначено время года – осень (ноябрь)¹⁹. Осень это время проявления теофании в образе Архангела Михаила, приносящего освобождение от губительных сил в человеке. Вторым воплощением является Архангел Рафаил („Бог лечит”), который прямо назван в тексте (с. 217). Весна сопряжена здесь с праздником Воскресенья Христова, победы души над смертью и соединена с космическим деревом рая. Промежуточным временем года является зима, зарисованная снежными сугробами и метелью, время года восходящее к Рождеству Христову, проектирующему образ Марии матери

Божьей и новорожденного Христа, что в тексте обозначено появлением семантической зависимости космического дерева и Марии, а также сопряжено с переходом осени в зиму и стремлением Котика к собственной инициации. Теофания здесь связана с Архангелом Гавриилом („Бог силен”). Осенняя имажинация Михаила отождествляется с поиском вожатого и возможностью осуществления космического воскресения Ко-тика Летаева. Связана она также с огнем („пламенный меч Михаэла”), согласно терминологии Штейнера – огнем-элементом, проникающим и состоящим во всем и все составляющим, т. е. основным элементом-символом космогонии. Весенняя имажинация Рафаила подтверждает такую возможность и включает цикл метемпсихоза. Именно в таком порядке, и в такой знаменательности, введены эти две космические имажинации. Отсюда видно, что эзотерическое перевоплощение, отождествляющееся с временами года, введено Штейнером в антропософию, и соответственно раскрыто Белым в данном романе²⁰.

К мотиву распятия ведут и библейские лейтмотивы, и антропософский процесс самосознания. Конструкция посвящения (именно такая интерпретация связана с распятием), держится на нескольких символах, имеющих определенную проекцию толкования. Первым шагом является очищение, понятие, которое в *Крещеном китайце* получает обособленную расшифровку, близкое по значению к роману *Котик Летаев*. Сам кандидат не способен на такое действие без вожатого, без учителя. Таким образом появляется импликация Архангела Михаила, вводящая, благодаря также земной части натуры профессора Летаева, особые симвононосные понятия. Одним из предметов, имеющих смысловую нагрузку, и несущих в себе предвестие распятия, является гвоздь, которому не только посвящена целая глава *Папа дошел до гвоздя*, но и дается особая возможность словесной метаморфозы. Появляющийся ржавый гвоздь в пространстве *profanum* является лишь способом на усмирение матери Котика. Профессор

Летаев скребет им по металлическим стенкам рукомыльника, а пронзительный скрежет заставляет убежать его жену в другое помещение. Но переноса тот же предмет в сферу *sacrum*, получаем предзнаменование предстоящих событий, а гвоздь становится здесь и предметом муки, и символом Архангела Михаила. Такая кодировка вводится путем внесения в текст следующих определений: „он (папа, – Д. О.) – гвоздебиец”, (с. 204); „и гвозди летали; и воздух квартиры, каким его помню, – «гвоздиный»”, (с. 210); „эту маску лица самурая, взмахнувшего саблей – являет лик папы, припавшего носом к руке, зажимающей... ржавооранжевый гвоздь”, (с. 153). Гвоздь (как пригвождение к кресту), часто оказывается предзнаменованием возможной Голгофы, с другой стороны – это старинная сабля самурая или меч Архангела, оберегающий от теней. Космическое распятие Котика предзнаменуют и библейские символы. В главе *Михайлы*, в которой собираются гости, а отец угощает вином и закусками, внимание обращает то, что вопрос и ответ уравновешены в пространстве и ни к чему не относятся в тексте:

(...) Малиновская спросит:

– Который?

– „Двенадцатый”. (с. 119)

Из контекста не вытекает о чем спрашивает Малиновская (о времени, но ведь гости только собираются, а может о числе посетителей, но их больше). К домыслам стоит отнести и то, почему слово уместено в кавычках. Неясность этого факта подчеркивает символическую интерпретацию понятий и перенесение именин в образ Тайной Вечери.

Смыслоносен и функционален жест отца, неоднократно встречающийся в тексте:

(...) бросив в воздух махавшую левую руку и два оттопыривал пальца. (с. 9)

или:

(...) приподнявши двуперстно над кухонным чадом рукой, как раскольничий поп, Пустосвят, он проходит громами по кухне... (с. 200)

Близок этот образ к иконным изображениям Христа, к двумерности Божьего сына, возносящегося над человеческими головами. Создается здесь полифония библейских мотивов, приближающих неизбежность событий, которые полный и непосредственный свой образ обретают в главе *Ом*. В предыдущих главах появляются Иудея, Галилея²¹, и пространство расширяется на понятие *sacrum*, на предвещание и соотношение с последующим (одним из главных) образом – космического дерева. Текст в главе *Ом* расширяется на особое определение пространства, которое является метапространством как для Земли, так и для самого космоса. Аморфное понятие рая переходит в романе в определение рай-блестянный, и по своему словообразованию ведет к деревне Касьяново, которая в следующей главе *Красный анис* уже непосредственно названа раем. Из понятия рая-блестянного образ переходит в райскую птицу и далее в райское дерево, представления эти переплетаются значениями, а их варибельность интерпретации скрыта как в антропософии, христианстве, так и в буддизме, и иудействе. Само понятие *ом* и его коннотации в словообразовании форм, подражающих звукам, рассматривает Виолетта Мантаевская²².

Мантаевская, указывая плодотворность буддийской мысли из книги Бхагавадгитты²³, определяет значение святого слога *ОМ*, как предмета почитания в школе йоги, который символизирует Бога-Духа, не являющегося ни причиной, ни творцом, а только управляющим миром. Сам архетип космического дерева ведет к многоаспектным интерпретациям, выросшим на основе понятия соединения земли и космоса. Райское дерево, на которое указывает текст *Крещеного китайца* („это было живое проходное Дерево, плодами которого были мы сыты”, с. 219), становится мотивом, воплотившим в себе возможность посвящения. Первоначально Котик видит его во сне, как ассоциацию с антоновками, приносимыми отцом. Возможно, что благодаря именно своему райскому коэффициенту дерево становится крестом распятия. Такая парадигма

строится на закодированных в образе семантически расширенных знаках интерпретации. Надо заметить, что само дерево не имеет классического представления, так как воплощено в двух образах, то есть самого дерева и птицы. Также графическая сторона текста указывает на представление дерева.

Картина конструируется так, чтобы в первом представлении дерево воплотилось в птицу, а птица в дерево, и общая грудь разорвалась огнем. Тем самым огнем-элементом, началом жизни. Космическая птица, будет ли это голубь, или как у Мантаевской – Гаруда²⁴, является представлением Святого Духа. Соответственно дерево становится воплощением человека, что раскрывает, согласно антропософии, процесс вхождения духа, являющегося основным звеном посвящения. Совмещение у Белого человека с деревом основано на антропософском пути развития и осознания себя в космическом переходе, что является мышлением в духе Архангела Михаила. Дерево как элемент растительного мира, совмещено с человеческим миром. Между ними находится животный мир, а каждый из них был стадией развития человека. Как пишет Штейнер в книге *Миссия Архангела Михаила*: „(...) появился тот духовный строй, отзвук которого мы можем найти в халдейском, в египетском мировоззрении и в особенной форме мировоззрения, отблеск которого сохранился в Ветхом Завете (...) В то время природные процессы еще рассматривались как идентичные с божественной волей, с провидением (...) Человек знал, что если он двигает рукой, то это божественное внутри его, пронизывающее его, движет его рукой. Когда дерево раскачивалось ветром, то восприятие этого раскачивающегося дерева не отличалось для него от восприятия его движения руки”²⁵. Таким образом, воплотив в себе полный процесс метемпсихоза, человеческое *Я* обретает познание Духа, что приводит к порогу посвящения и соединения с космосом. Однако, такой процесс, как подчеркивал Штейнер, возможен только при осознании мистерии Голгофы. Белый идет дальше, он описывает возможное воплощение этого про-

цесса в единичной личности. На представление накладываются следующие понятия, Архангел Михаил и Архангел Рафаил — две космические имажинации. Архангел Михаил присутствует благодаря символическим представлениям, как огонь, как комета и меч, но в то же время тот же меч соединяет его с Рафаилом, так как этот второй сопровождает Пасху и воскресение Христа:

— Узнаю, что тот Меч есть — Архангел; зовут Рафаилом его: Рафаил Звук разрыва! (с. 217)

Белый совмещает две имажинации, поскольку без Михаила нет последующего Рафаила. Сам Христос присутствует благодаря введению понятия *матери мира*:

— „Амма — амо — мам — — „О, кормилица, мама!“ любя: ты — мать матери!“ (с. 218)

С одной стороны, христианская Матерь Божья, с другой — гностическая София²⁶ приносят на свет Священный Плод в образе райского дерева. Далее приводятся закодированные символы, подтверждающие божественное присутствие: неопалимая купина („и пламень, как Куст, полыхается световое двуперстие в Свечниках”), о чем вспоминалось выше, астры („как звездочки”) и Астра как морфема астро-, указывающая на связь с космосом, — космический цветок или звезды как космические цветы.

Во всем этом шествии космических соединений находится Михаил Летаев, описанный как „они”. Кто такие „они” вытекает из романа:

(...) я знаю, висел и таинственный „гвоздь”; все деяния папочки напоминали деяния архиерея, в сверкающей митре по середине сверкающих закиностанных пространств — над престолом, скалой Лабрадора; „еношил” он носом и воздевал рукава над фарфоровой чашею: умывального тазика. (с. 222–223)

Появляется здесь обряд обмывания водой, содействующий очищению души и тела перед началом вступления в обряд посвящения. Связаны с этим и появляющиеся на страницах романа животные, такие как: пес, тигр, бык, которые в своей

символоносной разновидности соединяются на основе главного мотива — спутствия жрецам, совершающим обряд²⁷. Сам отец переходит из воплощения в воплощение, и проходит через образ патриарха, иудейского жреца, буддийского философа, в каждой метаморфозе появляется с одной целью: приготовить Котика к жертвоприношению, и сопутствовать ему, принося силу и охрану Архангела Михаила. Не случайно употребляю здесь определение жертвоприношение, а не распятие, так как в конечном итоге появляется мама язычница, „людоеда”, как называет ее Котик:

(...) моею домашней заботой была именно, — жертва: достойно возлечь на огромнейшем камне, чтобы достойно быть закланным: мамою! (с. 223)

Заколотый мамой-язычницей в собственном воображении, Котик ставит это в противовес распятию, как обряду посвящения при помощи папы.

Благодаря совершившемуся обряду, воссоединяется гармония между мужским элементом и женским, между отцом и матерью, между силами Аримана и Люцифера, противостоящих друг другу на протяжении всего романа. Котик, как существо андрогинное („она, как и я; она — девочка”, с. 91), в состоянии способствовать такому воссоединению. Воплотившаяся в жизнь профессора миссия Архангела дала возможность обрести познание — залог соединения с плеромой. Схема самого космического посланника, как видим, пробила сквозь признаки отца и стала модулирующей основой процесса воплощения. Древний змей, свергнутый Архангелом в голову Котика, осуществил раскрытие первой ступени инициации. Столь редкая модуляция Штейнера по отношению к хорошо известному христианскому образу свержения дракона не противодействует данному понятию, поскольку тоже свержение змея как люциферического влияния ломает его силу, уничтожает ее полное воздействие. Архангел, как носитель импульса Христа — залога духовной трансформации, необходим для перевоплощения Котика земного в Котика

космического. Осень в антропософии – время года под руководством Архангела Михаила, как осень жизни вводит следующий этап развития космического посланника, этап Ангела последнего. Отсюда осень в *Крещеном китайце* становится и залогом распятия, и необходимым этапом для перехода в понятие зимы в московской диалогии. Возможный вариант пути трансформации антропософов проложен через роман *Крещеный Китаец*. Идя данным путем сам Белый следовал наставлениям Штейнера – отца и Учителя жизни.

Przypisy

- ¹ Р. Штейнер, *Миссия Архангела Михаила*, Москва 2000, s. 62.
- ² О Московском Антропософском обществе писали: М. Жемчужникова, *Воспоминания о Московском Антропософском обществе (1917–23 гг.)*, [w:] *Минувшее: Исторический альманах*, вып. 6, Москва 1992; R. von Maydell, *Antroposophy in Russia*, [w:] *The occult in Russian and Soviet culture*, ed. B. G. Rosenthal, Ithaca and London 1997, s. 153–167; М. Спивак, *Роман А. Белого „Москва“: экзотика и эзотерика посвящения*, „Литературное обозрение” 1998, № 2, s. 38–46.
- ³ Словесная форма Архангела с большой буквы употребляется в лекциях самим Штейнером.
- ⁴ Статья Майдель подробно описывает зависимость русской и западной мысли в теории Штейнера: „In order to develop its capacities and to fulfill its mission, Steiner said, the Russian people needed contact with the West; the »female East« should be impregnated by the »male West». Intellectuality and technology, the achievement and problem of the fifth epoch of civilization, had led the life force to stagnate in Europe. Meanwhile this life force was at work in Russia, but was so lacking in form that it could fall into chaos. That was why Steiner felt that Russia depended on a Western awareness of form and consciousness”. R. von Maydell, *op. cit.*, s. 156.
- ⁵ М. Спивак, *op. cit.*, s. 40.
- ⁶ См. следующие работы Р. Штейнера: *Антропософские руководящие положения. Путь познания антропософии. Мистерия Михаила*, Москва 1996; *Миссия Архангела Михаила*, Москва 2000.
- ⁷ Ангела последнего восходящего из гнозы, близкого к антропософии, представляли две картины Николая Рериха *Ангел последний* (1912 и 1942).
- ⁸ Р. Штейнер, *Миссия Архангела Михаила...*, s. 70.
- ⁹ Мотив борьбы Архангела Михаила с древним змеем находится также в *Петербурге* А. Белого. См. Л. Силард, *К проблеме многослойных реминисценций. Мотив поединка в „Петербурге” А. Белого*, [w:] *Text, Symbol, Weltmodell*, München 1984, s. 603–623.

- ¹⁰ См. А. Белый, *Материал к биографии (интимный)*, ред. Дж. Мальмстад, *Минувшее...*, вып. 8.
- ¹¹ М. Спивак, *op. cit.*, s. 43–45.
- ¹² Читая лекции, Штейнер употреблял форму Михаэль (Michael), – (Кто как Бог), где окончание -el и есть обозначением божественности. (См. оригинальный текст *Die Sendung Michaels*, лекций прочитанных в Дорнахе с 21 ноября по 15 декабря 1919 года.). Соблюдая грамматические основы русского языка, в работе будет применяться форма Михаил, согласованная однако по семантике с формой иудейской.
- ¹³ А. Белый, *Крещеный Китаец*, Москва 1992, s. 215. Все цитаты, относящиеся к роману, воспроизводятся по этому изданию с указанием страниц.
- ¹⁴ R. Steiner, *Święto Archaniola Michała. Boże Narodzenie. Wielkanoc. Św. Jana. Cztery kosmiczne imaginacje*, Warszawa 2003, s. 87. За неимением версии на русском языке, и не решаясь в связи с важностью определений в тексте на филологический перевод, привожу цитаты на польском языке.
- ¹⁵ О зеркальном отражении, как модификации не только окружающей действительности, но и мира внутри нас, пишет Л. Силард, *Между Богом и грамматикой*, [w:] *eadem*, *Герметизм и герменевтика*, Санкт-Петербург 2002.
- ¹⁶ См. H. Jonas, *Religia gnozy*, Kraków 1994, s. 128–145.
- ¹⁷ О невозможности полного проявления космической мысли в земном восприятии пишет популярный в символизме, неоднократно цитирующийся Р. Штейнера, автор эзотерических исследований Эдуард Шюре: „(...) gdyby dzisiejszy człowiek chciał fizycznymi oczyma ujrzeć bogów, tj. podstawy światła i sił kosmicznych wśród których Atlantydy poruszał się swobodnie ze względu na odmienność ustroju, nie mógłby on znieść tego przerażającego widoku”. См. E. Schure, *Ewolucja Boska*, Nowy Sącz 1998, s. 197.
- ¹⁸ R. Steiner, *op. cit.*, s. 86.
- ¹⁹ Именины Михаила по русскому календарю празднуются в ноябре, однако сам Белый, чтобы подчеркнуть антропософский символ, праздновал этот день 29 сентября, согласно григорианскому, католическому календарю. См. М. Спивак, *op. cit.*, s. 44.
- ²⁰ О эзотерической инициации, и связанных с ней временах года, пишет также популярный в среде символистов Элифас Леви: „Wielka tajemnica życia i jego prób jest symbolizowana w sferze nieba i cyklu pór roku”. É. Lévi, *Historia magii*, Warszawa 2000, s. 100.
- ²¹ О мотиве священной земли пишет I. Fijałkowska-Janiak, *Иерусалим в литературе русского модернизма*, [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, T. Bogdanowicz, Gdańsk 1999, s. 48–59.
- ²² В работе *Mit i archetyp w prozie Andrieja Bielego* Мантаевска пишет: „Rozdział Om analizowanej powieści *Ochrzczony Chińczyk* jest konstytutywny – to literacka wariacja Bielego na traktaty: *Upaniszady*, *Mahabharata*, *Bhagawadgita*”. V. Mantajewska, *Mit i archetyp w prozie Andrieja Bielego*, Katowice 2002, s. 118.
- ²³ *Bhagawadgita*, czyli *Pieśń Pana*, wstęp H. Wałkowska, Wrocław–Warszawa 1988.
- ²⁴ Гаруда – мифическая птица у древних индусов, которую представляли как получеловека, полуптицу, противника змеев – нагов, олицетворение

солнечного жара и бога Вишну. См. V. Mantajewska, *op. cit.*, s. 108–109; J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, Poznań 1998, s. 62.

²⁵ Р. Штейнер, *Миссия Архангела Михаила...*, s. 113–114.

²⁶ См. М. Rzeczycka, *Fenomen Sofii – wiecznej kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich*, Gdańsk 2002.

²⁷ Об анималистических мотивах в литературе русского модернизма пишут: Е. Biernat, *Motywy animalistyczne w poezji rosyjskich symbolistów*, Zeszyty Naukowe Wydziału Filologiczno-Historycznego. Filologia Rosyjska 1993, № 18; J. C. Cooper, *op. cit.*; K. Arciszewska, *Diabelskie bestiariusz. Motywy zwierząt piekielnych w prozie powieściowej rosyjskich symbolistów*, [w:] *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, Gdańsk 2001, s. 79–96.

JULIA ORMIŃSKA



МИХАИЛ ЧЕХОВ – АНТРОПОСОФ.
ПИСЬМА ВИКТОРУ ГРОМОВУ

„...Эвритмия – искусство познаний;
здесь мысль льется в сердце;
а сердце крылами-руками без слов говорит...”

А. Белый, *Глоссолалия*¹

В начале XX века театральное искусство занимало одно из центральных мест в интеллектуальной жизни России. Кажется, никогда прежде искания в области сценического действия не приобрели такого размаха, как именно в эпоху Серебряного века. Родившийся новый театр представлял собой весьма неоднородное явление. Вмещающая в себя множество художественных течений, выросших из разных философских источников, он оказался сферой воплощающей один из начальных лозунгов эпохи – стремление к синтезу искусств. Слияние творческих сил литературы, музыки, живописи, актерского мастерства – как утверждали теоретики и практики сценического искусства – должно было вернуть утраченную духовную и художественную целостность. В манифестах, статьях и сценической практике того времени видны не только поиски нового театрального языка, охватывающего все со-

ставные части сценического действия, но, прежде всего, потребность выхода за пределы театральной действительности и устремленность к достижению высшей гармонии.

Одними из наиболее интересных направлений идеологических и формальных поисков начала XX века, до сих пор почти неразработанных историками русского театра, являются опыты, опорой которых оказалось влияние разных духовных школ эзотерического характера. Источником особо значимым для развития нового европейского театрального мышления является антропософия. Движение, выросшее из теософии Елены Блаватской и Анни Безант, своей популярностью в начале XX века обязано незаурядной личности – Рудольфу Штейнеру. К кругу поклонников эзотерического учения принадлежали представители литературного и художественного мира, ученые и философы, в том числе Андрей Белый, Эллис, Максимилиан Волошин, Маргарита Сабашникова, Василий Кандинский, Трифон Трапезников и многие другие. Среди представителей польского театра, увлекшихся антропософскими идеями, можно отметить Юлиуша Остерву², Францишка и Вигу Седлецких³.

Доктрина Штейнера, подчиняющая почти все области жизни человека (медицину, фармакологию, экономику, педагогику, сельское хозяйство и конечно – искусство) основной задаче: сознательной эволюции духа, обрела ранг своеобразной религии. Одним из театральных деятелей, для которого наука австрийского мыслителя стала подлинным духовным и артистическим откровением является Михаил Чехов (1891–1955). Воспитанник МХАТа, ученик Константина Станиславского, стал основателем системы актерского мастерства, на которую до сегодняшнего дня опираются многие люди театра. Эзотерический характер творческих поисков Чехова, как актера и учителя – одна из причин его отсутствия в советских работах, посвященных истории сценической практики начала двадцатого столетия. В последнее время появляются публикации, посвященные деятельности актера, однако область его

антропософских увлечений до сих пор находится вне научных исследований⁴. Как искатель новых путей в искусстве, Чехов инспирировал и воодушевлял своим творчеством других великих современников. Актер-мистик, стремящийся к познанию и воплощению высших духовных тайн, пытался привить на русской театральной почве антропософскую концепцию сценического искусства, выражая ее в своих творческих начинаниях. Влияние идей Штейнера – особенно его театрального метода (так называемой эвритмии) – открыло Чехову новый путь к искомой Истине. Антропософия являлась сферой, сформировавшей духовное и творческое самосознание актера. Участвуя в ряду спектаклей Чехов пытался перевести на язык сценических интерпретаций законы эвритмии. Воплощение актером новой театральной философии являлось истинным художественным открытием. Элементы системы Штейнера вводились Чеховым также во время студийных занятий с адептами сценического мастерства, воспитывая таким образом наследников нового искусства⁵.

Учение Доктора (как называли Штейнера его ученики) оказало двойственное влияние на личность и мирозерцание Чехова, оставив отпечаток на его артистическом восприятии. К сожалению, существует небольшое количество источников, позволяющих проследить всю историю исповедания Чеховым доктрины Штейнера⁶. Сохранившиеся упоминания зачастую очень лаконичны и поэтому трудно привести точную последовательность некоторых событий. Из-за неких разногласий и недосказанных фактов в показаниях очевидцев, некоторые свидетельства из антропософской биографии актера не установлены и, возможно, никогда не будут раскрыты. С другой стороны, именно энигматический характер сведений вписывается в облик действий, носивших признак некой недоступности, элитарности.

Как можно судить по сохранившимся источникам, путь великого актера к антропософии был многоступенчат, поэтому можно выделить несколько этапов посвящения. Первым

было увлечение философией Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше, а также психоанализом Зигмунда Фрейда. Стремление к всеобъемлющей гармонии и духовной насыщенности творчества и жизни, внутреннее самосовершенствование являлись с юных лет *idee fixe* Чехова. Вопросы, касающиеся возвышенного смысла, бытия, роли искусства, сфер сознания и подсознания, волнующие ум и воображение актера, стали стимулом к ознакомлению с модными тогда психологическо-философско-религиозными системами и течениями. Не менее значительную роль, сыграл душевный кризис актера, многократно описываемый самим Чеховым и вспоминаемый его друзьями, учениками, приверженцами⁷. В поисках Добра, Истины, доказательств существования потустороннего мира, Чехов углублялся в вопросы веры. Ощущение бессмысленности существования, крайний пессимизм, стремление к утерянной духовной и художественной целостности были лейтмотивами внутреннего состояния юного Чехова. Желание прикоснуться к мистическим тайнам, привело художника сцены к теософской литературе и одновременно к поиску учителей, наставников. Актер посещал различного рода тайные общества, надеясь приобрести более углубленные знания. Однако зачастую, по словам Чехова, „мистический туман” оказывался слишком „мутным” а „ведющие” – лишь шарлатанами⁸.

Настоящим „озарением” – как предполагает Владислав Иванов, один из исследователей творчества Чехова – явилось ознакомление актером в 1918 году с книгой основоположника антропософии *Как достигнуть познания высших миров*⁹. Это событие – судя по воспоминаниям самого актера – стало своего рода переломом в его мирозерцании¹⁰. По словам Марии Кнебель, одной из наследниц творчества Чехова, в антропософии он ощущал сферу, воссоединяющую искусство и жизнь¹¹. Кажется именно этот жизнетворческий аспект являлся одним из наиболее существенных элементов антропософских исканий Чехова. С этих пор углубленное изучение духовных

вопросов приобрело форму не только теоретических исследований. Начались попытки поиска единомышленников, а также, практического применения элементов антропософской доктрины – некоторых упражнений, медитаций, имевших место во время антропософских встреч, происходивших в частной актерской студии, открытой Чеховым уже в начале 1918 года. К сожалению отсутствуют сведения, позволяющие приблизить этот аспект начинаний художника сцены. Сохранилось лишь упоминание о присутствии на одной из встреч Михаила Столярова, члена Русского антропософского общества, являющегося несомненным авторитетом для студийцев, принимающих участие в антропософских занятиях¹².

Следующим этапом инициации актера являлась его причастность к кругу розенкрейцеров. В мемуарах Сергея Эйзенштейна содержится описание эзотерических занятий осенью 1920 года (по словам будущего кинорежиссера – приобретающих – теософский уклон), в которых принимал участие – в качестве нового адепта – Михаил Чехов¹³. В некоторых источниках указывается факт посвящения Чехова в Орден тамплиеров, однако причастность художника к этой ложе не нашла однозначного подтверждения у исследователей¹⁴. Значительным периодом в жизни актера являлось его членство в Московском антропософском обществе. В сохранившихся воспоминаниях выступают некие несоответствия относительно даты вступления Чехова в ряды русских антропософов. Некоторые исследователи, ссылаясь на запись в дневнике ученицы Штейнера Маргариты Сабашниковой, утверждают, что к июню 1922 года, т. е. накануне завершения периода легальной деятельности Антропософского общества, наступившего в 1923 году, актер уже являлся его участником¹⁵. В свою очередь Моника Спивак, указывает, что Чехов числился членом группы (выделившейся еще в 1921 году и получившей по совету самого Штейнера наименование Ломоносовской) лишь в 1926 году – на этапе тайного действия общества¹⁶. Не сохранились свидетельства самого „посвященного”,

позволяющие восстановить точную фактографию. Существует лишь краткое упоминание актера о том, что его инициация наступила при рекомендации Трифона Трапезникова, историка искусства, гаранта группы московских антропософов¹⁷. Согласно источникам, в период с 1924 по 1927 год некоторые антропософские „вечера” проходили в квартире Чехова, находившейся в то время на Арбатской площади, служившей также местом занятий его театральной студии. Во время описываемых встреч актер совместно с Белым проводил занятия по эвритмии, кроме того, автором *Петербурга* читались доклады посвященные вопросам поэзии¹⁸.

Участие в эзотерических обществах ставило Чехова в круг „ведающих”, однако следует подчеркнуть, что среди исповедующих учение Доктора, художник был одним из „младших”. В отличие от первых слушателей духовной науки: Сабашниковой, Трифона Трапезникова и других деятелей, в том числе и Белого, актер являлся лишь начинающим учеником.

Наставницей была для Чехова Сабашникова. Начало их знакомства датируется на 4 июня 1922 года. Как вытекает из мемуаров, в которых художница создала психологический портрет актера, эти встречи стали для обоих подлинным духовным откровением¹⁹. Сабашникова утверждала, что самой существенной внутренней чертой Чехова являлась „интенсивность, высшая степень напряжения”²⁰. Судя по воспоминаниям антропософки, вопросы касающиеся науки Штейнера, христианства, задаваемые актером, рождались из его истинных духовных переживаний „(...)от того как он слушал, я впервые поняла, о чем я говорю(...)”²¹. Из-за небольшого количества сохранившихся высказываний Чехова о Докторе одно из них кажется особенно ценным. Под впечатлением портрета Штейнера кисти Сабашниковой, Чехов выразил убеждение, что „это единственное человеческое лицо в полном смысле”²². Произнесенная актером фраза говорит о значимости в его духовной жизни не только учения, но также и самой личности Штейнера.

Учителем и подлинным авторитетом для Чехова в области антропософии несомненно являлся Андрей Белый. Взаимоотношения актера и писателя становятся настолько интересной темой, что могли бы быть предметом отдельных исследований. Стоит отметить, что первая встреча Чехова с Белым имела место на одном из публичных заседаний Волфила (Вольной философской ассоциации) 15 октября 1921 года, хотя их подлинное духовное сближение произошло двумя годами позже, после возвращения писателя из заграничной поездки²³. На внимание заслуживает факт, что именно посредством Белого Чехов вместе с актером и антропософом Владимиром Татариновым²⁴ имел возможность еще в 1924 году (18–20 июня) слушать в Арнхеме лекции Штейнера *Карма антропософского движения*, предназначенные для членов общества и лично встретиться с Доктором 24 июня 1924²⁵. В переписке Белого и Иванова-Разумника содержится краткое сведение поэта, указывающее на предмет разговора Чехова с Доктором – вопросы связанные с будущей постановкой *Гамлета*, имевшей премьеру 20 ноября 1924 года²⁶. К сожалению, в опубликованных письмах актера нет следов этой беседы. О весомости данного события говорит фраза Чехова, запечатленная одним из соучастников Антропософского общества, близким другом Зиновием (Зундель) Мазелем: „После встречи со Штейнером я понял все величие духовной жизни человека”²⁷. Эта – по всей вероятности – необыкновенная встреча воодушевила Чехова к новым исканиям и дальнейшим изучениям мистических вопросов²⁸. Следует также добавить, что Белый ощущал Чехова как „человека, глубокого, мятущегося, „нашего””²⁹, а постановка *Гамлета*, в которой актер исполнял главную роль, была определена писателем как „антропософская мистерия”, поскольку основополагающим элементом чеховской интерпретации драмы Шекспира являлось „действие из духовного импульса”³⁰. На почве общих исканий впоследствии вырос один из наиболее значительных театральных экспериментов в истории российского театра –

постановка пьесы *Петербург* (премьера состоялась 14 ноября 1925 года)³¹, в основу которой легли законы эвритмии. Однако, результат совместной работы (Чехов создал образ сенатора Аблеухова) был отрицательно воспринят не только зрителями и критиками (в том числе антропософами), но также самим Белым, выразившим неудовлетворение сценическим перевоплощением своего прозаического *opus magnum*³².

Представленные этапы антропософского пути Чехова нашли свое продолжение в эмиграционный период творчества актера (начавшийся с 1928 года). Учителями в области сверхчувственного познания в то время – как вспоминал актер – были немецкие антропософы Михаил Бауэр и Христиан Моргенштерн³³. Позже художник самостоятельно развивал идеи Штейнера в создаваемых школах актерского мастерства в Англии и Америке.

Чехов в данный период мог восприниматься как адепт антропософского учения, кажется однако, что трудно опровергнуть углубленность его исканий, о чем может свидетельствовать желание самоотречения. Актера преследовала мысль покинуть театр и посвятить себя миссии служения Богу³⁴. Эта идея сопровождала Чехова и в эмиграции (в 1929 году он хотел вступить в „Христианскую общину“, тесно связанную с антропософским движением)³⁵. Актер однако не только не покинул сцену, но стал учителем актерского искусства, основанного на необыкновенной методологии.

В создании Чеховым нового театрального метода именно духовное учение Штейнера сыграло решающую роль. Об этом свидетельствуют письма, адресованные ученику и близкому другу Виктору Громову (впоследствии антропософу), являющиеся изложением антропософской концепции сценического искусства. Цикл двенадцати лекций Штейнера *Эвритмия – искусство видимой речи* по вопросам речеобразования и рецитации, стал основой для размышлений Чехова на тему нового театрального творчества. Идеи Доктора представлены артистом в семи письмах³⁶. Переписка с Громовым

датируется с 15 июля 1926 по 13 октября 1928 года. Письма отправлялись актером из Лидо, Капри и Рима. Согласно предположению, Чехов „наткнулся“ на упомянутое издание лекций в Берлине, через, который совершал поездку в Италию. На особое внимание заслуживает форма переписки – зашифрованные конспективные записи. Ни в одном письме не упоминается ни фамилия создателя антропософии, ни название источника, на который ссылался Чехов. Основопологающие понятия антропософской науки функционируют в виде сокращений, поскольку, по очевидным причинам, актер опасался последствий, которые могли быть вызваны из-за цитирования на родине запрещенной литературы³⁷.

Чехов изложил эзотерическую концепцию Доктора сквозь призму собственных впечатлений и наблюдений. Письма Громову представляют собой не столь буквальный перевод лекций, а собственное истолкование антропософского искусства. Постулаты Штейнера являлись импульсами к размышлениям, к артистическому восприятию и стимулом к поискам, канвой, на основе которой Чехов создал свою театральную систему. Изложение эвритмической концепции имело место после сценических экспериментов Чехова – применения антропософских идей на театральных подмостках. Актер использовал лишь некоторые элементы эвритмии, часть из них развивая в собственную концепцию сценического искусства и актерской техники. В тексте обнаруживаются некоторые неточности в изложении доктрины Штейнера. Причиной тому было далеко не совершенное знание немецкого языка у Чехова (о чем в письмах актер признается).

Переписка свидетельствует и об увлечении Чехова антропософией, и о его личности, чувстве юмора. Стоит обратить внимание на отношения между отправителем и адресатом, что заметно в форме обращений и употребляемых эпитетах („дорогой и золотой Мицупочка“, „ненаглядная, абсолютная Цезурочка“, „дорогая моя Возвышенность“³⁸). В письмах Чехов выступает в роли учителя, истолковывая близкому другу-

актеру принципы эвритмии и таким образом предоставляя возможность ознакомиться с текстом недоступным в России, но одновременно, как будто, объясняет самому себе элементы штейнеровской системы. Письма содержат подробное описание, затрагивающее зачастую чисто „технические” аспекты актерской игры. Однако вопросы, связанные с развитием определенных средств художественной выразительности, не рассматривались Чеховым лишь в пределах исполнительского ремесла. Искусство актера воспринималось им на более глубоком уровне – соединении художественных и духовных начал. Письма Громову являются попыткой „укрощения” теоретического текста для практических целей. Только такая целостная форма для Чехова представляла собой воплощение единства, к которому стремился в творчестве.

Эвритмия³⁹ является своего рода синтезом искусств слова, ритмики, музыки и цвета, выросшим из философской системы Штейнера. Ее основным инструментом становится художественно-выразительная пластика человеческого тела, которая, отражая законы звукообразования и музыки, придает видимую форму звучанию речи, что означает соответствие каждому звуку определенных жестов и движений. Эвритмические действия выражают собой высшие, всеобъемлющие принципы космических движений и внутренних ритмов человека.

Совокупность концепций нового вида творческих начинаний представляла собой, по Штейнеру, продолжение идеи самосовершенствования человека, его духовного развития, переведенной на язык театральных действий. Сам создатель определял эвритмию как „искусство видимой речи”⁴⁰, которое могло возникнуть лишь на почве духовного учения. Принципы эвритмического искусства, воплощаемые совместно с Марией фон Сиверс, являлись в сознании Штейнера и теоретическими указаниями, и нашли свое практическое применение. Постановки собственных мистерий (*Страж порога* и *Пробуждение души*) осуществлялись Штейнером в 1910–1913 годах.

Основоположник антропософского движения каждый вид искусства соотносил с определенным аспектом человеческого существа: архитектура являлась выразителем *физического тела*, скульптура – *эфирного*, живопись – *астрального*, музыка – *эго (или духа)*, поэзия – *духа личности*, а эвритмия – *Духа жизни/высшего Я*⁴¹. Таким образом театральное творчество в иерархии Штейнера стоит на вершине, ибо представляет собой олицетворение высшего элемента, соединяющего и вдохновляющего все остальные. Целью созданных художественных начал являлось раскрытие и освобождение духовного облика *Я* – высшей степени сознания. Все сферы, вмещающиеся в эвритмию, сливались в новое качество – всеохватывающую целостность.

Возрождение возникшего из священного танца древнего искусства посредством антропософского творчества возвращало театру ритуальный характер, восстанавливая, таким образом, его исконную природу храма и наделяя актера ролью жреца, посвящающего себя на алтаре Диониса. Актер во время творческого процесса становился своего рода посредником (медиумом), через которого проплывали импульсы вселенной. Согласно истолкованию Чехова, миссия носителя художественных начал заключалась в совершенствовании своего телесно-речевого и духовного аппарата.

В центре внимания Чехова находился актер, поэтому проникновение в тайны его натуры и стремление к познанию закономерностей сценического искусства, являлись целью углубленных изучений. Исследуя письма Громову, можно выделить три рода творческих сил: речь, жесты и движение, на которых Чехов опирает теоретические рассуждения. По Штейнеру, эти три начала существуют объективно, появляются извне, независимо от человеческого существа.

Согласно автору эвритмии, речь является исконным первоначалом, символизирующим трехчленную конструкцию физического, эфирного и астрального тел человека („В речи человек постигает свое происхождение”)⁴². Как объясняет

Чехов, истоки звукообразования усматриваются во влияниях Я, модифицирующего астральное тело. Формирование организма речи и одновременно тип возникающих звуков обусловлены различными направлениями импульсов из астрального тела. Таким образом: во время течения вниз к эфирному телу порождаются гласные, соответственно в обратном случае – вверх к Я наступает появление согласных. У Штейнера, однако, разграничение этих двух видов звуков имеет значение не только на языковом, но одновременно на более глубоком уровне. Поскольку гласные скрыты как будто „внутренне” в существе человека – они являются выразителями интимных сфер – восприятий, предощущений, чувств и их протекание наступает бессознательно. Согласные, постигаемые как результат имитации внешнего мира, направлены вовне, вследствие чего они, как будто, описывают окружающий мир, во время их воспроизведения существенна роль сознания⁴³.

По Штейнеру, каждый звук обладает определенным содержанием, „собственной душой”, выражает отдельное чувство. Во время произношения данная эмоция проникает в существо действующего лица. Чехов в письмах подробно анализирует значение гласных и согласных, указывая одновременно на состояния, возникающие во время воспроизведения звуков⁴⁴. Актер приводит и развивает мысль Штейнера о художественном „пранаполе” речи, провозглашая первенство „артистичности” языка над его интеллектуальной функцией. Как пишет Чехов, „человеческая речь возникла не из познавательных сил человека, а из художественных”⁴⁵. Звукообразование, понимаемое не как средство выражения мысли, но как сила окружающая человека и воздействующая на него, согласно антропософской концепции, кажется, способствовало порождению творческих начал.

Речь в своей сущности отражает законы сфер искусств, соединяя все области в одно целое. Чехов описывает звукообразование как „многократное, лучистое пылание (...) его ритмы, его мелодии, пластика, его контуры, архитектоника

его стремящихся сил, звонкие или мягкие метрические шаги, его гордые каденции, линия, которая все это соединяет и освобождает и в вихре пропускает одно через другое, пока наконец все это движение не перейдет в дионисийский танец или (...) не перельется в аполлонический хоровод”⁴⁶.

Рассматривая вопрос *Sprachgestaltung* (речеобразования), актер создает также углубленный анализ органов речи и их местонахождения. Чехов в письмах Громову подробно описывает процесс возникновения определенных звуков, сопровождая объяснение рисунками и схемами. Эта проблематика, соприкасающаяся, казалось бы, лишь с чисто лингвистической областью, приобретает однако весомое значение, поскольку действие формирующих сил, ответственных за звукообразование переходит соответственно в остальные части человеческого существа, через все нутро актера, отражаясь в его переживаниях. Умение сознательного созерцания происходящих процессов позволяет „прочувствовать” всю сущность данной гласной или согласной и одновременно развить голосовой инструмент исполнителя. В восприятии театрального творца, произношение звуков в устойчивом порядке необходимо для упражнения определенных органов речи. Цитированные Чеховым в письмах слоги, а затем целые словосочетания, переходящие во фрагменты стихов, тренируют гортань, грудобрюшную преграду, развивают резонансы.

Для Чехова познание закономерностей звукообразования и проникновение в их естество существенно, так как оно способствует – с одной стороны развитию *Sprachorganismus*’а (организма речи), а с другой – выражению содержащихся эмоций. Развитие художественной речи представляло собой следующие этапы: осознание особенностей в определенных звуках и их скрытого содержания, а затем господство над процессами словообразования. Чехов высказывает мнение о необходимости ознакомления актера с целым процессом возникновения речи на протяжении тысячелетий – с воздействием на человека явлений и сил природы. Целостное ощущение

ние звуков предками – как утверждал актер – являлось стимулом к попыткам воспроизведения, имитации и постепенному формированию речи⁴⁷. Чехов уделял проблеме звукообразования особенное внимание, поскольку, в его актерской системе этот вопрос приобретал наиболее значительную роль.

Художник вслед за Учителем постулировал необходимость создания так называемой *буквенной ритмики* – как очередной ступени развития речи⁴⁸. Антропософская разновидность ритмики рассматривалась актером не как отдельная сфера искусства, а область тесно соприкасающаяся с театральным творчеством. Ее закономерности могли быть перенесены на почву сценической игры. В объяснении Чехова, воплощение надлежащих процессов в звукообразовании актера состояло в запечатлении внутри себя конкретного физического действия: в „переживании мускулов”, которое затем будет сопутствовать исполнителю как своего рода зеркальное отражение⁴⁹ и инстинктивное изображение. Таким образом, использование ритмических средств выразительности происходит на двух уровнях: вводится в сознание, а затем в сферу подсознания.

На особенное внимание заслуживает эвритмическая теория причастности определенных групп согласных звуков четырем стихиям. *Stosslaute* (d, t, g, b, p, m, k, n) соответствуют земле, *Bläserlaute* (h, ch, j, sch, s, f, w) – огню, *Zitterlaute* (r) – воздуху и *Wellenlaute* (l) – воде. По Чехову, внутреннее осознание содержащихся черт, характеризующих отдельное явление природы во время произношения вызывает у говорящего надлежащее качество. Это очередное упражнение, состоящее из многочисленных комбинаций, создаваемых исполнителем произвольно, способствует достижению пластичности⁵⁰.

Следующий этап совершенствования артистической речи в понимании актера заключается во введении в речь жеста – особого рода объективного существа, являющегося внешним проявлением определенного эмоционального состояния. Этот вид действия связан с так называемыми *шестью нюансами речи*, в которых жесты находят свое отражение. Каждая раз-

новидность является, как будто, носителем определенного чувства, выражение которого происходит именно посредством соответствующего жеста, дополняющего произносимое и указывающего характер словообразования. Чехов подробно описывает очередные нюансы речи: „действенно”, „задумчиво”, „речью ощупывая, вперед продвигаться” „антипатия” „симпатия” „в себя уходить”, характеризуя их роль в сценической практике⁵¹.

Следует отметить, что жест является одним из ключевых понятий творчества Чехова. Актер, инспирируемый антропософским учением, совершил открытие весомое для его художественного восприятия – наличие гармонических композиций в окружающих сферах: природе, космосе, отличающихся – по словам Чехова – невидимыми внешними движениями. Эти действия он определял как своего рода творческий процесс сил вселенной, обладающий определенным содержанием – волей и чувствами. В истолковании художника жесты представляют собой форму и направление движений. Посредством их возможно осознание естества природных явлений. Такое понимание жестов Чехов соотносил с произведениями живописи, архитектуры, скульптуры, литературы – и прежде всего с театральным искусством. Восприятие элементов сценического действия, в том числе произносимой речи, мизансцен, декораций, как своеобразных жестов, согласно истолкованию актера позволит достичь всеобъемлющей гармонии в искусстве. На основе эвритмического жеста Чехов создал особую разновидность – так называемый психологический жест.

Достижению высшей степени пластической выразительности (третий этап антропософского усовершенствования речи) – как пишет Чехов – способствуют пять гимнастических упражнений греков, символизирующих космические взаимоотношения. Их суть состоит в извлечении внутренней динамики и ее развитии при помощи определенных движений. Первое упражнение *бегать* – подчеркивающее связь „человек – земля” – раскрывает волю, протекающую из членов тела.

Благодаря исполнению актер приобретает умение ходить „сценически”. В действии *Прыгать* динамика сосредотачивается на ногах, одновременно появляется способность так называемого модифицированного хождения, представляющего собой аналог к произносимой речи. Развитие чувства равновесия в горизонтальном направлении наступает во время следующего упражнения *борьба*, подчеркивающего отношение „земля – другой объект”. В *метании диска* возникает увеличенная концентрация действия в руках, одновременно внимание обращено на мимику, сопровождающую движение. В свою очередь последняя разновидность *метанье копья* выявляет новое качество – динамику направления. Значение пятого упражнения усматривается в освобождении речи от преобладающей функции интеллекта и переход звукообразования в *Sprachorgane* – возврат к первоначалу. Как указывает Чехов, благодаря этому завершающему движению действующее лицо приобретает способность говорить⁵². Упомянутые виды действий являются способом усовершенствования техники, актерского мастерства и одновременно представляют собой конечную цель развития речи. Последняя ступень заключалась в отделении звукообразующей силы от человека – возвращении к ее истокам, к состоянию первоначальной художественности. Аналогично, каждое средство выразительности подвергалось следующему развитию – соединению всех творческих элементов в художественном нутре актера и затем их освобождению как итоговой цели. Следует дополнить, что согласно истолкованию Чехова, существо актера и одновременно творческий процесс в эвритмической системе воспринимается на уровнях символизирующих антропософские тела:

- 1) актер-инструмент – как отражение физического тела,
- 2) наблюдатель со стороны, как будто выходящий за пределы своего бытия, отождествляющий эфирное тело,
- 3) носитель творческих импульсов – лицо воплощающее высшее духовное начало – астральное тело

- 4) выразитель собственной личности – высшее Я (конечный этап сценического действия)⁵³.

По Штейнеру, в эвритмии отражено происхождение человеческого существа – его глубокая взаимосвязь с силами природы, космосом, вселенной. Законы и производимые действия являются отражением космических правил, благодаря такому восприятию эвритмических начинаний возможно раскрытие сути феномена „духовного творчества”.

Письма Чехова Громову содержат также анализ литературных родов, исходя из отличительных черт каждой из разновидностей. Особое внимание уделено драматическому произведению как исходному пункту, некой партитуре театрального деятеля, диалога между автором и актером. Чехов рассматривает и характеризует антропософские роды, среди которых выделена так называемая *Konversations-drama* (разговорная драма) и *Stildrama* (стильная драма), отличие которых заключается в предмете, составляющем их словесно-смысловую основу. В первом виде первоисточником является „материал” драмы (к нему актер относит характеры – понимаемые как устойчивые черты), во втором в свою очередь – сам стиль, художественность существует как первичное построение произведения (стилизации могут подвергаться различные элементы: события, настроения, образы душевных переживаний). Соответственно указанные пьесы требуют от актера иных крайне противоположных средств выразительности. В *Konversations-drama* исполнитель исходит из отдельных характеров и их гармонических сочетаний, вследствие чего в процессе действия стремится к соединению слов и жестов, в свою очередь *Stildrama* воспринимается как целостность, а сценическая игра основана на немой жестикуляции. Однако в обоих типах драматического произведения театральный художник раскрывает их сущность посредством проникновения в мир букв⁵⁴.

Исследуя два основных рода греческой драмы, Чехов описывает их звуковые композиции – линии, сотканые из эмо-

циональных состояний. Итак, согласно схеме Чехова, трагедия развивается следующим образом: от гласной „и” (выражающей ужас, страх) к „е” (сочувствие) и затем к „а” (изумление), в комедии заложены чувства любопытства – „i”, трусоватость – „ц” и удовлетворение – „д”⁵⁵. В своих объяснениях актер ссылается также на самого создателя канонической триады литературных родов, согласно которому трагедия, высвобождающая в воспринимающих лицах состояние страха и сострадания, в итоге приводила к очищению (*katharsis*) как результату многократного сопереживания. По Аристотелю, комедия – как пишет Чехов – представляет собой сомкнутое целое. Благодаря ей у зрителя появляется (как итог художественного воздействия) увеличение заинтересованности окружающим миром. Исходя из исконной природы представленных разновидностей драматических произведений, актер раскрывает соответствующую форму данной пьесы⁵⁶.

Эвритмия представляет собой строго кодифицированную, поистине всеорганизующую систему, которая охватывает каждую из составных частей сценического действия: актера и используемые им средства выразительности, декорации, освещение. Все элементы расположены в соответствующем порядке. Парадоксально, содержащиеся закономерности не противоречат, а способствуют открытию в человеческом существе неисчерпаемого художественного потенциала и развитию творческих сил понимаемых как высшая степень духовности. В эвритмии Чехов видел путь к достижению гнозиса – сверхчувственного познания, выявляющегося в трех формах: имажинации, инспирации и интуиции (качестве являющимся ключевым в его актерской системе)⁵⁷. В практических указаниях, цитируемых Чеховым, предусматривались этапы формирования и развития художественных сил, в том числе творческий процесс роли вплоть до конечного результата, расположение исполнителя в сценическом пространстве, а также взаимоотношение с другими действу-

ющими лицами, функцию режиссера, вопрос зрителей воспринимающих происходящее действие, концепцию цветых оттенков, содержащих определенные эмоциональные настроения.

Антропософское искусство явилось импульсом для создания Чеховым нового сценического языка, собственной театральной философии. Чеховское видение творчества, основанное на доктрине Штейнера не представляло собой чистой формы эвритмического театра. Концепция российского художника являлась истинно актерской интерпретацией. Чехов вводил в сценическую практику и теоретические исследования, а затем, в педагогическую деятельность элементы эзотерической концепции, преобразованной через свое художественное восприятие. Ответ на возникающий вопрос – изменила ли духовная наука игру Чехова – остается не однозначным. Для получения объективного вывода театральный исследователь, не являющийся очевидцем данного актерского воплощения (существующего лишь в пределах конкретного осуществляемого сценического действия), в своем анализе может руководствоваться сохранившимися описаниями творческого результата, высказываниями зрителей. Искусство Чехова под влиянием антропософии приобрело мистическую лучезарность, проникающую сквозь целое его естество и передающуюся воспринимающим лицам. Согласно упоминанию свидетелей игры, Чехов в роли *Гамлета* „все превращал в свет, свет духа просветлял тьму и озарял людей”. Белый увидел в творчестве актера высшую степень посвящения – Чехов предстал „усыновленным Отцом”, где под внешним знаком отца подразумевался сам Штейнер, а внутренний знак истолковывался как „сошествие Манаса, Разума над мятежами нашего времени”⁵⁸. По-моему, восприятие Белого подтверждает факт достижения Чеховым в своих творческих исканиях сверхчувственного познания.

До сегодняшнего дня невозможно раскрыть феномен Чехова, гипнотизирующего своей игрой. Кажется, что его суть

заключена, прежде всего, в духовной силе воздействующей на зрителей. Как вспоминает Сабашникова, „После Шаляпина никто из актеров не был в России так любим, даже обожаем, как Чехов”, по словам художницы, он стал для многих „источником утешения”⁵⁹. Думаю, что именно благодаря антропософии художнику удалось достичь гармонии, к которой стремился на протяжении всего своего творческого и жизненного пути. Учение Штейнера не являлось для актера лишь очередным этапом поисков. Антропософия была для Чехова главным открытием, проповедуемой религией, *lux in tenebris*, указавшим Путь.

Антропософия и эвритмия – как многогранные и многослойные области духовной науки содержат богатство идей и концепций. Одновременно ее очевидная герметичность, с одной стороны, не предоставляет возможности сомкнуть материю антропософского искусства в рамках чисто теоретического анализа, а с другой – является подлинным вызовом для исследователя. Таким образом, настоящая статья, затрагивающая лишь некоторые аспекты, связанные непосредственно со сценической практикой и силами, формирующими художественное существо актера, является исходным пунктом для последующих исследований в области истории театра начала века.

Przypisy

¹ А. Белый, *Глоссолалия. Поэма о звуке*, Berlin 1922. Цит. по: <http://www.rvb.ru/belyi/01text/gloss.htm> (Версия 1.0 от 26 октября 2000 г.)

² Юлиуш Остерва – выдающийся польский театральный деятель стремился к применению концепции эвритмического искусства Штейнера, в созданной им первой в Польше театральной лаборатории, получившей название „Reduta”. Однако замысел актера и педагога впоследствии не был осуществлен.

³ Францишек Седлецки – известный польский график, художник, сценограф и театролог, представитель польского символизма был одним из соучастников постройки „Гетеанума” в Дорнахе в Швейцарии, где руководил

витражной мастерской. Его жена Вига (Ядвига) являлась создательницей эвритмического ансамбля в Варшаве в 1923 году.

⁴ Ср. напр.: В. Громов, *Михаил Чехов*, Москва 1970; А. Морозов, *Трагедия художника*, Москва 1970; Л. Бюклинг, *Михаил Чехов в западном театре и кино*, Москва 2000; К. Osińska, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerzycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003.

⁵ Первоначально Чехов применял элементы концепции Штейнера в театральной студии, открытой в 1918 году в Москве.

⁶ Некоторые сведения содержатся в книге М. Чехов, *Путь актера*, Москва 2000, s. 76–91, а также в сборнике: *Михаил Чехов. Воспоминания, письма*, ред. З. Удальцова, Москва 2001, в который входят мемуары Чехова, его эпистолярное наследие, а также размышления об актерской профессии. См. *ibidem*, s. 150–151, 226–228.

⁷ Ср. М. Чехов, *op. cit.*, s. 119–143; *Михаил Чехов. Воспоминания...*, s. 14, 27–28.

⁸ В книге *Жизнь и встречи*, входящей в цитированный цикл воспоминаний *Михаил Чехов. Воспоминания...*, актер описывает участие в различных „псевдоспиритических” сеансах. Ср. *ibidem*, s. 147–149.

⁹ В. Иванов считает, что Чехов мог ознакомиться с произведением Штейнера именно весной 1918 года – непосредственно после поступления книги в продажу. Исследователь обосновывает свои предположения следующим фактом – как подлинный любитель книг актер регулярно следил за выходившими публикациями и поэтому – по всей вероятности – ознакомился с московским изданием книги антропософа сразу после ее выпуска. Ср. *Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма актера к В. А. Громову*, вступительный текст В. Иванова, публикация С. Казачкова и Т. Стрижак, комментарий С. Казачкова, Т. Стрижак и В. Астаховой, [w:] *Мнемозина, Исторический альманах. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*, вып. 2, ред. В. Иванов, Москва 2000, s. 87.

¹⁰ Ср. *Михаил Чехов. Воспоминания...*, s. 150.

¹¹ *Ibidem*, s. 30.

¹² Ср. *Лекции Рудольфа Штайнера...*, s. 88.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Кажется, что упоминания об этом факте встречаются лишь в двух высказываниях: Зиновия Мазеля и Михаила Сизова. Ср. А. Никитин, *Рядом с Михаилом Чеховым*, [w:] *idem, Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России*, Москва 2000, s. 173–175.

¹⁵ Ср. *Лекции Рудольфа Штайнера...*, s. 132.

¹⁶ Ср. М. Спивак, *Роман А. Белого „Москва”*: эзотерика и эзотерика посвящения, „Литературное обозрение” 1998, № 2, s. 43.

¹⁷ Ср. *Михаил Чехов. Воспоминания...*, s. 199.

¹⁸ Сохранилось воспоминание о трех лекциях Белого, имевших место в упомянутой квартире художника. Ср. М. Жемчужникова, *Воспоминания о Московском Антропософском Обществе 1917–23 гг.*, публ. Дж. Мальмстада, [w:] *Минувшее: Исторический альманах*, вып. 6, Москва 1992, s. 49–50.

¹⁹ Согласно свидетельству Сабашниковой, описываемые встречи имели место также в Германии – в период эмиграции художницы и одновременно

гастролей актера. Ср. М. Волошина (Сабашникова), *Зеленая змея. История одной жизни*, Москва 1993, s. 302.

²⁰ *Ibidem*, s. 301.

²¹ *Ibidem*, s. 404.

²² *Ibidem*.

²³ Об этом факте упоминает Татьяна Николеску (*idem*, *Андрей Белый и театр*, Москва 1995, s. 98), а также Мария Кнебель. См. *Михаил Чехов. Воспоминания...*, s. 30.

²⁴ Владимир Татаринов, антропософ (муж антропософки Марии Скрябиной, дочери композитора Александра Скрябина) являлся одним из сотрудников Чехова.

²⁵ Ср. *Лекции Рудольфа Штайнера...*, s. 90. Встречаются высказывания об этом событии, якобы произошедшем в 1923 году, ср. А. Никитин, *op. cit.*, s. 172.

²⁶ Ср. *Михаил Чехов, Воспоминания...*, s. 601.

²⁷ А. Никитин, *op. cit.*, s. 172.

²⁸ На протяжении своего творческого и жизненного пути Чехов ознакомился с рядом антропософских сочинений, в том числе из области естествознания, медицины, педагогики, истории с целью постижения научных основ сверхчувственного мира.

²⁹ Ср. *Михаил Чехов, Воспоминания...*, s. 602.

³⁰ *Ibidem*, s. 601.

³¹ Постановка *Петербурга* имела место в театральной студии, получившей название МХАТ-2.

³² Ср. Т. Николеску, *Андрей Белый...*, s. 116–118.

³³ Михаил Бауэр являлся многолетним другом Чехова на эмиграции. Ср. *Михаил Чехов, Воспоминания...*, s. 198–200.

³⁴ Ср. М. Волошина (Сабашникова), *op. cit.*, s. 402.

³⁵ Ср. интернет-источник: <http://5ka.ru/>

³⁶ Последнее восьмое письмо Громову, сохранившееся без окончательной части, адресованное также второму близкому другу и сотруднику Владимиру Татаринову, имеет сугубо личный характер, в котором актер описывает свое творческое и жизненное положение. Письмо было отправлено актером уже в эмиграционный период творчества. Письма актера В. Громову, являющиеся предметом настоящего исследования были первоначально опубликованы в цитированном источнике *Лекции Рудольфа Штайнера...* и в одной из частей книги М. Чехов, *op. cit.*, s. 185–265.

³⁷ Стоит подчеркнуть, что именно учение Штейнера стало причиной позднейшей эмиграции Чехова. Эмиграция была вызвана явными нападениями Наркомпроса на художественную программу и соответственно на самого Чехова.

³⁸ Ср. *Лекции Рудольфа Штайнера...*, s. 92–128.

³⁹ Существует несколько разновидностей эвритмии: музыкальная, педагогическая, медицинская. Предметом моих исследований является звуковая эвритмия (*Laut Eurythmie*), созданная в 1912 году Штейнером и Марией фон Сиверс.

⁴⁰ Под таким названием Штейнер опубликовал цикл лекций, посвященный искусству речеобразования и рецитации.

⁴¹ Ср. А. Bancroft, *Współcześni mistycy i mędrcy*, Warszawa 1976, s. 216.

⁴² Ср. М. Чехов, *op. cit.*, s. 187.

⁴³ *Ibidem*, s. 199.

⁴⁴ К примеру гласная *А* заключает в себе ощущение раскрытия, она как будто символизирует грань между двумя сферами: внешней и внутренней, выходит за их пределы. При воспроизведении *А* возникает состояние засыпания. Чехов описывает *А* как „самую согласную из всех гласных”. Противоположность к *А* представляет собой звук *У*, обладающий значением закрытости, сомкнутости и одновременно бодрствования. Между этими двумя звуками размещены остальные гласные. В свою очередь *О* выражает вид полусна, гармоническое соединение двух процессов. Актер указывает на этимологию непрерывного произношения слога *ОМ* приводящего в состояние некоего транса или медитации (наблюдаемое уже у древних и используемое в религиозно-философских системах, например в буддизме, в упражнениях йогов). *Ibidem*, s. 190–191.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 198.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 188.

⁴⁷ Инспирированные идеями Штейнера, размышления Чехова, затрагивающие некоторые аспекты речеобразования, содержатся также в цитированном источнике *Михаил Чехов. Воспоминания...*, s. 186–188. Актер рассматривал элементы эвритмической речи сквозь призму собственных наблюдений. Вопросы *Sprachgestaltung* Чехов соотносил с особенностями немецкой, английской и русской речи, исследуя сходства и отличия языковых единиц и сочетаний. Актер усматривал отсутствие подобия не только в произношении определенного звука, но также в содержащемся в нем значении. Согласно истолкованию артиста, в гласных и согласных, характерных для данного языка, скрыты черты народа как соборного индивидуума – его представление о мире, ценности, духовное самосознание, стремления, идеалы и одновременно пороки.

⁴⁸ В отличие от общепринятого определения буквы как графического выражения звука. Следует дополнить, что Чехов ошибочно отождествлял в своем переводе понятия звук и буква – в изложении актера они являлись синонимами.

⁴⁹ Здесь можно заметить сходство с театральной системой Всеволода Мейерхольда – биомеханикой и употребляемым режиссером термином *самозеркаления*, обозначающим действие наблюдения актера над своей игрой как будто со стороны.

⁵⁰ М. Чехов, *op. cit.*, s. 231–232.

⁵¹ *Ibidem*, s. 191–194.

⁵² *Ibidem*, s. 201–203.

⁵³ *Ibidem*, s. 235–236.

⁵⁴ Ср. *ibidem*, s. 227–228.

⁵⁵ Ср. *ibidem*, s. 229.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 230.

⁵⁷ Объяснение отличий упомянутых видов познания, введенных Штейнером, содержится в лекции Карла Унгера *Что такое антропософия*, входящей в сборник: Р. Штейнер, *Искушение разума, от спиритуальной философии и новейшего естествознания к современной науке о духе*, Санкт

Петербург 2004, включающий публичные выступления и фрагменты произведений основоположника антропософии, а также статьи исследователей его духовного учения. Ср. *ibidem*, s. 179–185.

⁵⁸ Лекции Рудольфа Штайнера..., s. 90.

⁵⁹ М. Волошина (Сабашникова), *Зеленая змея...*, s. 300.

Julia Ormińska

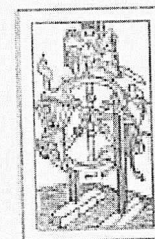
Mikhail Čekhov – Anthroposophist: The Letters to Victor Gromov

This article is an introduction to further research. It presents the figure of Čekhov – one of the creators of the anthroposophist theatre in Russia.

The first part shows the author's esoteric research, the stages of his initiation into Steiner's spiritual teaching, and Čekhov's contacts with other Russian anthroposophists, for example, Bely and Sabasnikova.

The second part is an attempt to analyze the coded letters from Čekhov to Gromov, in which the author presents his own interpretation of eurythmia. His interests are focused on specific elements of eurythmia, those that form the art and technique of the actor, such as speech, gesture and stage movement.

MONIKA RZECZYCKA



OKULTYSTA PIOTR USPIENSKI I JEGO OPOWIEŚĆ »КИНЕМОДРАМА« (НЕ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФА)¹

Piotr Diemianowicz Uspienski (1878–1947) to autor, którego nazwisko bardzo rzadko pojawia się w pracach poświęconych literaturze rosyjskiej początku XX wieku². Znacznie szerzej jest on znany w kręgach teozoficznych jako znakomity uczeń i komentator legendarnego Gieorgija Gurdżijewa³, a także jako filozof i założyciel własnej szkoły ezoterycznej.

Jego popularność do niedawna ograniczała się do Europy Zachodniej i USA. W Związku Radzieckim, w oficjalnym obiegu, przedrewolucyjna twórczość Uspienskiego ze względu na swój ezoteryczny charakter nie miała racji bytu. Co prawda, w latach sześćdziesiątych XX wieku została ona odkryta przez wąskie grono intelektualistów, co spowodowało pojawienie się w samizdacie rosyjskich przekładów rozpraw napisanych przez Uspienskiego już na emigracji, jednak prawdziwy boom wydawniczy rozpoczął się dopiero niedawno – w putinowskiej Rosji, gdy na fali mody na okultyzm wiele wydawnictw sięgnęło po prace tego autora⁴.

Zarówno w ezoterycznych księgarniach, które od połowy lat dziewięćdziesiątych masowo wkroczyły na rosyjski rynek, jak i w ulicznych kioskach księgarskich pojawiły się filozoficzno-

okultystyczne traktaty Uspienskiego⁵. Cieszą się one dużym zainteresowaniem, podobnie jak zwrócone rosyjskiemu czytelnikowi po dziesięcioleciach niebytu książki Jeleny Bławatskiej, Annie Besant, czy antropozoficzne traktaty Rudolfa Steinera.

Przez historyków literatury Uspienski-prozaik dziś jest niemal całkowicie pomijany, choć wydaje się, że jego twórczości literackiej warto poświęcić uwagę, zwłaszcza zważywszy na ideologiczne więzi łączące autora z innymi przedstawicielami Srebrnego Wieku.

Debiut literacki Uspienskiego to utwór *Кинемодрама* (w pełnym brzmieniu: *«Кинемодрама» (не для кинематографа)*), opublikowany po raz pierwszy najprawdopodobniej w 1917⁶ roku w Piotrogradzie (w wydawnictwie „Новое Звено” należącym do mistyka i masona Aleksandra Brianczaninowa⁷). Dwa inne utwory Uspienskiego to opowiadania *Изобретатель* i *Добрый черт*, które ujrzały światło dzienne nieco wcześniej, w 1916 roku, w tym samym wydawnictwie, pod wspólnym tytułem *Разговоры с дьяволом. Оккультные рассказы*.

Ten skromny, na pierwszy rzut oka, dorobek literacki nie powinien zniechęcać do lektury, tym bardziej że autor już od 1909 roku publikował swoje obszerne rozprawy filozoficzno-okultystyczne, które przyniosły mu sławę: *Четвертое измерение. Обзор теорий и попыток исследования области неизмеримого* (Санкт Петербург 1909), *Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. Введение в изучение теософии, мистики и оккультизма* (1912), *Искания новой жизни. Что такое йога* (Санкт Петербург 1913; wydawnictwo «Новый человек»), *Символы Таро. Философия оккультизма в рисунках и числах* (Санкт Петербург 1912) i *Внутренний круг. О «последней черте» или о сверхчеловеке. Две лекции* (Санкт Петербург 1913)⁸. Na emigracji ukazały się po angielsku reportaże z wojny domowej, pod tytułem *Letters from Russia* (w czasopiśmie „New Age”, 4 września, 27 listopada oraz 4, 11, 18 i 25 grudnia 1919 roku), a także traktaty *New Model of the Universe* (Londyn i Nowy Jork, 1931 i 1934) oraz *The Psychology of Man's Possible Evolution* (Lon-

dyn, 1947). Po śmierci Uspienskiego na podstawie jego archiwów wydano *In Search of the Miraculous* (Nowy Jork, 1949; Londyn, 1950), *The Forth Way* (Nowy Jork, 1957), a także *Conscience. The Search for Truth* (Londyn, Boston i Henley, 1979). Wszystkie anglojęzyczne rozprawy doczekały się rosyjskich przekładów i nierzadko kilku wydań na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia.

W Rosji popularność Uspienskiego wciąż rośnie, czy to na fali mody na ezoteryzm, czy też w związku z ponownym odkrywaniem bogatej spuścizny Srebrnego Wieku, do której, niewątpliwie, twórczość myśliciela można zaliczyć. Piotr Uspienski jako autor oryginalnej koncepcji światopoglądowej pojawia się coraz częściej w pracach poświęconych filozofii początku XX stulecia, zwłaszcza w kontekście pisanej na nowo historii sztuki przedrewolucyjnej i rewolucyjnej Rosji. W świetle materiałów z odtajnionych sowieckich archiwów wyraźnie rysuje się problem wpływu idei Uspienskiego na twórczość rosyjskich futurystów, przede wszystkim Michaiła Matiuszyna i Aleksieja Kruczonych, a także suprematysty Kazimierza Malewicza⁹.

Co prawda, artykuł niniejszy poświęcony jest przede wszystkim mało znanej, choć bez wątpienia ciekawej prozie Uspienskiego, a w zasadzie jednej tylko okultystycznej opowieści tego twórcy, jednak jej autobiograficzny charakter, jak i prawie całkowita nieobecność Uspienskiego w pracach poświęconych literaturze rosyjskiej, pociąga za sobą konieczność dość szczegółowego zaprezentowania losów autora *Tertium Organum*.

Badacz twórczości Uspienskiego Arkadij Rowner mówi o trzech okresach życia filozofa. Pierwszy – do 1915 roku – to dzieciństwo i nauka w moskiewskim gimnazjum, fascynacja filozofią Nietzschego, praca dziennikarska i „odkrycie” teozofii, publikacje siedmiu książek, podróż do oddalonych wschodnich zakątków Imperium Rosyjskiego, na Bliski Wschód i do USA, wykłady w Moskwie i Petersburgu. W roku 1915 rozpoczyna się nowy etap życia Uspienskiego, wyznaczony spotkaniem i współtworzeniem z Gieorgijem Gurdżijewem tak zwanego „Systemu”. To

nie tylko osiem lat pobierania nauk u mistrza, lecz także prowadzona równolegle własna działalność dydaktyczna i publicystyczna najpierw w Rosji, a później na emigracji w Anglii. W 1923 roku następuje bolesne zerwanie z nauczycielem i rozpoczęcie intensywnej samodzielnej pracy w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Te dwadzieścia trzy lata Rowner określa mianem trzeciego i ostatniego etapu życia filozofa¹⁰.

Poglądy Uspienskiego kształtowały się pod wpływem różnych systemów filozoficznych i religijnych. Można byloby z całą pewnością nazwać je eklektycznymi, gdyby nie uzyskały one ostatecznie kształtu oryginalnej ezoterycznej szkoły duchowego rozwoju z koncepcją światopoglądową i metodologią, odróżniającą ją od innych ośrodków tego typu. Autor *Tertium Organum* opierał swoje poglądy na powszechnej wśród okultystów koncepcji dwoistej, hierarchicznej struktury rzeczywistości. Zdaniem Uspienskiego istnieją dwa modele wszechświata (две модели вселенной): zwyczajny – jawny (ординарная модель) i wyższy – ukryty (высшая модель). Naukowa wizja świata akceptuje wyłącznie ten pierwszy model i odrzuca drugi. Uspienski przekonuje, że odkrycia XX-wiecznej fizyki (zwłaszcza teoria względności i mechanika kwantowa) potwierdzają istnienie wyższego modelu rzeczywistości, o którym od stuleci mówili mistrzowie i adepci różnych szkół ezoterycznych. Istota duchowej pracy człowieka, zdaniem filozofa, polega na pokonaniu ograniczeń wynikających z „nawykowego zaufania” do pierwszego modelu rzeczywistości i przejście do drugiego.

Niezwykle ważne znaczenie dla tej koncepcji mają zagadnienia pamięci i języka, idea czwartego wymiaru i wiecznego powrotu, tajnych tradycji i ezoterycznego chrześcijaństwa, dwóch równoległych historii i wewnętrznego kręgu ludzkości (to jest grupy wybranych – oświeconych). Ponadto Uspienski mówi o ewolucji w stronę nadczłowieka i nowej kultury, a także podejmuje problem sztuki jako drogi duchowego rozwoju, prowadzącej ku nowej świadomości. Nieprzypadkowo te hasła w kontekście epoki przełomu XIX i XX wieku brzmią znajomo. Uspienski

nie ukrywał źródeł kształtujących jego poglądy. Mówił o lekturze traktatów teozoficznych¹¹ Bławatskiej, a także Besant i Steinera oraz rozpraw Eliphasa Leviego¹², Alfreda P. Sinnetta, Stanisława de Guaïta¹³, które inspirowały wiele umysłów Srebrnego Wieku.

Znaczącą rolę w rozwoju Uspienskiego odegrał klimat „otwartego” domu rodzinnego. We wspomnieniach znalazła się między innymi relacja ze spotkania rodziców z Bławatską w Paryżu. Rozmowa z nią toczyła się w jakimś tajemnym języku, którego nigdy później nie udało się Uspienskiemu zidentyfikować. To daje pewne wyobrażenie o atmosferze, w której rósł przyszły filozof i nauczyciel.

Często pisze się o nim jako o buntowniku i anarchiście, co wiąże się jego z burzliwą młodością. Ciekawy opis tego okresu przynoszą nie tylko wspomnienia Uspienskiego, zawarte w różnych traktatach oraz relacje jego uczniów¹⁴, lecz także interesująca nas *Кинемодрама*, gdzie autor ukrył się pod maską głównej postaci utworu – Iwana Osokina.

Przedwczesna śmierć ojca, Diemiana Uspienskiego, urzędnika z zawodu – i co ważne – matematyka i okultysty z zamiłowania, postawiła wrażliwego gimnazjalistę przed koniecznością życia w internacie. Wywołało to bunt przeciw bezmyślnej dyscyplinie panującej w II Gimnazjum Moskiewskim. Ta rzekomo nowoczesna i światła placówka dydaktyczna okazała się niemal więzieniem, w którym tępiło się każdy przejaw wolnej myśli, a promowało oportunistę i lizusostwo. Na zajęciach Uspienski najczęściej uciekał więc w krainę marzeń, zupełnie nie zwracając uwagi na nauczycieli i ich lekcje. Wyjątek stanowiły ćwiczenia z języka francuskiego i angielskiego, czyli jedynej dziedziny, w której odnosił sukcesy. Taka postawa doprowadziła dość szybko do wydalenia ze szkoły, pozbawiając Uspienskiego możliwości dalszej nauki uniwersyteckiej.

Przyszły filozof obiecuje sobie nigdy nie zdawać żadnego egzaminu. Decyduje się na poszukiwanie własnej drogi i samodzielne zdobywanie wiedzy w obszarach, które go interesują (przede wszystkim matematyki, fizyki, biologii i filozofii).

Konieczność zarabiania na życie stawia Uspienskiego przed wyborem jedynej profesji, która, jego zdaniem, pozwala na zachowanie jako takiej wolności – dziennikarstwa. Współpraca z gazetami nie ogranicza tak jak inne zajęcia i daje możliwość podróżowania. Uspienski odkrywa wówczas literaturę okultystyczną, przede wszystkim teozoficzne traktaty Bławatskiej i pod ich wpływem postanawia samodzielnie szukać na Wschodzie śladów dawnej tradycji ezoterycznej. Owładnięty wizją szkół oferujących „inne poznanie” kontaktuje się z nauczycielami sufizmu i joginami. W Konstantynopolu odnajduje szkołę Mewlewi – Zakon Wirujących Derwiszy. W ich transowych tańcach wyczuwa prawdę, choć nie potrafi odczytać tajemnego przekazu tancerzy. Postanawia szukać dalej. Wówczas powraca idea, którą pasjonował się ojciec – teoria czwartego wymiaru. Autorem tej koncepcji jest Charles H. Hinton¹⁵. Piotr Uspienski rozwija jego myśl, rozbudowując ją o własne spostrzeżenia, a następnie występuje z wykładami w Rosji. Wśród sceptyków zyskuje ironiczny przydomek *Успенский – четвертое измерение*. Ma on odróżnić okultystę od dwóch sławnych Uspienskich, pisarzy Nikołaja (1837–1889) i Gleba (1843–1902).

Nie ma wątpliwości, że koniec pierwszej i początek drugiej dekady XX stulecia to dla Piotra Uspienskiego bardzo istotny i płodny okres. Filozof przenosi się do Petersburga i w 1909 roku wstępuje do Towarzystwa Teozoficznego. Oprócz wykładów o mistyce i okultyzmie¹⁶ publikuje pierwsze traktaty filozoficzne i relacje z podróży. Nadal poszukuje wskazówek w pracach zachodnich ezoteryków: Papusa (Gerarda Encausse’a), Aleksandra de Saint Yves d’Alveydre’a, amerykańskiego trancendentalisty Ralpha Waldo Emersona i Williama Jamesa¹⁷, u wiktoriańskich spirytualistów, a także u innych autorów poruszających problemy kosmicznej świadomości i doświadczeń mistycznych w różnych systemach religijnych. Uspienski studiuje także traktaty Jeana Taulera, Jakoba Boehme’a, Mistra Eckharta i Johanna Gichtla. Podobnie jak wielu intelektualistów tych czasów, fascynuje się tematem misterium neoplatonickich i wczesnochrześcijańskiej gnozy.

Sięga do rozpraw ojców kościoła. Odkrywa także mistyczną tradycję rosyjskiego prawosławia. Zatem, można powiedzieć, że jest to droga, podobna do tej, którą przemierzają rosyjscy symboliści. Trzeba zaznaczyć wszakże, że mamy do czynienia z tym samym środowiskiem, choć Uspienski zdecydowanie nie należy do grona stałych bywalców salonów artystycznych i pozostaje poza głównym nurtem literackim Srebrnego Wieku. Jednak w różnych źródłach znajdujemy relacje dotyczące jego powiązań ze środowiskiem. Po pierwsze, filozofa łączy przyjaźń z bardzo ważną postacią w kręgach intelektualnych – Akimem Wołyńskim¹⁸. Przez pewien czas utrzymuje kontakty z Michaiłem Kuzminem¹⁹, który poszukuje ezoterycznych inspiracji do swojej powieści o Cagliostro. Nic więc dziwnego, że uwaga Uspienskiego zostaje skierowana także na rodzimych mistyków i filozofów: Władimira Sołowjowa, Dmitrija Mierieżkowskiego, Wasylija Rozanowa i Pawła Fłorińskiego.

W roku 1911 Uspienski rozpoczyna eksperymenty ze zmiennymi stanami świadomości, korzystając z oddechowych technik jogi, a także z różnych farmakologicznych stymulatorów. Swoje doświadczenia opisuje następująco: „Устрашающее и захватывающее чувство! Все становится живым! Нет ничего мертвого, ничего неодушевленного. Я улавливаю удары пульса жизни. Я «вижу» Бесконечность”²⁰.

Publikacja traktatu *Tertium organum* w 1912 roku przynosi jego czytelnikom przetworzoną nietzscheańską ideę o nowej, powstającej właśnie (a raczej uświadamiającej sobie własną odmienność) rasie nadludzi. Uspienski przepowiada nadejście wielkiej zmiany dziejowej, która nastąpi dzięki transformacji ludzkości (zaznaczymy: tylko pewnej grupy do tego zdolnej).

W 1913 roku redakcje trzech gazet, z którymi Uspienski współpracuje, finansują jego kolejną wyprawę na Wschód. Filozof jedzie do Indii przez Londyn, Paryż i Genuę. Odwiedza Kair, Cejlon, Madras, Bombaj i Delhi. Zwiedza Taj Mahal. Motywem przewodnim jest w dalszym ciągu poszukiwanie ezoterycznych szkół, w których przetrwały ślady ukrytej tradycji. Podróż przerywa wieść o wybuchu wojny.

Uspienski wraca wówczas do Rosji. W Petersburgu, mimo wojny, zastaje atmosferę zadziwiająco sprzyjającą rozwojowi sztuki. Zostaje bywalcem słynnego petersburskiego kabaretu „Бродячая собака”, gdzie panuje niezwykle ożywiony intelektualny klimat. W tym samym czasie czyta dwa cykle wykładów *В поисках чудесного* i *Проблема смерти*, które przyciągają ogromne rzesze słuchaczy (każdy ponad tysiąc osób).

Niektóre źródła podają²¹, że to właśnie wtedy (w roku 1915), na fali popularności wykładowcy, pojawia się po raz pierwszy w druku utwór *«Кинемодрама»* (nie для кинематографа). Jednak, jeśli wierzyć Uspienskiemu, pierwsza wersja opowieści została napisana znacznie wcześniej, już w 1905 roku. Jej autor miał wówczas dwadzieścia siedem lat i nie opublikował jeszcze żadnego tekstu filozoficznego ani literackiego. Można więc uznać to za jego debiut literacki. W zasadzie nie wiadomo czy był to jedynie szkic, czy też w pełni ukończony utwór. Można przypuszczać, że wraz z rozwojem poglądów Uspienskiego w latach 1909–1915, na który wpłynęła lektura bardzo obszernej literatury ezoterycznej i podróże, pierwotny kształt tego utworu do 1915 roku ulegał zmianom. Znaczący podtytuł wydania z 1917 roku: *Окультная повесть из цикла идей «вечного возвращения»* potwierdza wpływ myśli Nietzschego na poglądy autora.

Utwór składa się z trzech części, a każda z nich z ponumerowanych podrozdziałów, których, razem z nienumerowanym zakończeniem, jest dwadzieścia osiem. Tytuły poszczególnych części i podrozdziałów układają się w łańcuch zdarzeń z życia bohatera, a niektóre z nich bezpośrednio nawiązują do okultystycznych koncepcji, których głosicielem był Uspienski. Oto one: Часть I. Иван Осокин (1. Прощание, 2. Три письма, 3. Человек в синем пальто, 4. Конец романа, 5. У волшебника); Часть II. Жизнь /Линга Шарипа²²/ (1. Утро, 2. Мысли, 3. Прошлое, 4. Сон, 5. Гимназист, 6. Мать, 7. Понедельник, 8. Действительность и сказка, 9. Наказанный, 10. Скука, 11. Зевс, 12. В больнице, 13. Дома, 14. Таничка, 15. Дядя, 16. Чертова механика, 17. Париж, 18. Зинаида, 19. Неизбежное, 20. Зим-

ний день); Часть III. Старое и новое (1. Колесо жизни, 2. У порога), Заключение.

Warto zwrócić uwagę na ilustrację znajdującą się pod tytułem wydania z 1917 roku i autokomentarz, umieszczony na kolejnej stronie książki. Rysunek przedstawia kartę tarota „Koło fortuny”²³. Uspienski wyjaśnia jej pochodzenie i symbolikę:

Рисунок на обложке – десятая карта «Больших Арканов» (Grandes Arcanes) колоды Марсельского Таро, «Колесо счастья». В книге Tarot des Bohumiens Папьюс говорит об этой карте: – «Колесо счастья, висящее на своей оси. Направо Анубис – гений добра, восходящий поднимающийся вверх; налево Тифон – гений зла, нисходящий падающий вниз. Наверху Сфинкс, держащийся в равно – весии и сжимающий в своих львиных лапах меч. В рисунке можно прочесть две идеи. Первая выражается в троичности. Анубис – положительное начало, Тифон – отрицательное, Сфинкс в равновесии – правитель. Вторая идея выражается колесом (кругом) – линией без начала и без конца, представляющей символ вечности».²⁴

W tym komentarzu znacząca jest obecność słów bardzo popularnego na przełomie wieków okultysty Papusa i wielu motywów, które spotkamy w całej twórczości Uspienskiego, zarówno w utworach literackich, jak i w traktatach filozoficznych. Najważniejsze z nich to Czas–Wieczność–Prawo Wiecznego Powrotu, które stanowią główny motyw utworu *«Кинемодрама»*. Choć Uspienski podkreślał autobiograficzny charakter opowieści, to motto drugiej części – cytat z traktatu *Tertium Organum*²⁵, oraz część trzecia, rozpoczynająca się od słów z dzieła Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*²⁶, wielokrotnie przywoływanego w rozprawach, wskazują, że opowieść należy czytać w kontekście teoretycznych poglądów autora.

Warto dodać, że w 1947 roku, niedługo przed śmiercią Uspienskiego pojawia się druga wersja opowieści *«Кинемодрама»*, wydana w języku angielskim (Stourton, Londyn). Anglojęzyczny wariant, gotowy podobno od 1920 roku, nosi tytuł *Strange Life of*

Ivan Osokin, i – co ważne – ma inne zakończenie niż rosyjska wersja z 1917 roku. W grę wchodzi niewątpliwie dalsza ewolucja poglądów autora pod wpływem Gurdżijewa. To drugie wydanie ma miejsce już po rozstaniu z mistrzem, lecz wprowadzone w zakończeniu zmiany wyraźnie mówią o wyjątkowej roli nauczyciela w życiu adepta poszukującego prawdy. Aby pojąć znaczenie zmian wprowadzonych do utworu, konieczne jest krótkie przedstawienie jego fabuły.

Bohaterem opowieści jest przegrany dwudziestopięcioletek – tytułowy Iwan Osokin, który dzięki pomocy pewnego tajemniczego maga powraca do czasów gimnazjalnych, zachowując jednak pamięć przyszłych wydarzeń. Powrót odbywa się na prośbę młodzieńca, który chce naprawić wszystkie popełnione w szesnastu latach błędy. One bowiem, zdaniem bohatera, doprowadziły go do życiowej katastrofy. Czarodziej ostrzega Osokina, że powrót – choć możliwy – nie przyniesie żadnych zmian, będzie jedynie powtórzeniem tych samych cierpień. Sugeruje też, że nie jest to pierwsza taka próba w życiu bohatera. Osokin jednak nie słucha, będąc przekonany o słuszności swojej decyzji. Mag więc spełnia jego prośbę. Przeniesiony do szkolnej rzeczywistości Osokin ma wrażenie, że wszystko, co się wydarza, jest sennym koszmarem, z którego nie może się przebudzić. Nie wierzy, że oto znów jest chłopcem w gimnazjum i musi podporządkować się jego rygorowi. Zgodnie z zapowiedzią maga, pomimo zachowanej pamięci minionych wydarzeń, od samego początku powtarza wszystkie swe niefortunne kroki. Nie jest w stanie zmienić najdrobniejszego szczegółu. Z upływem lat wypiera z pamięci wspomnienie czarodzieja i jego daru, gdyż świadomość własnej niemocy i ponoszonych klęsk jest dla niego zbyt bolesna.

Opowieść pokazuje nam bohatera na przestrzeni kilkunastu lat, w decydujących sytuacjach życiowych. Najpierw w szkole, z której, tak jak Uspienski, zostaje karnie usunięty za niesubordynację i brak postępów w nauce. Następnie, w majątku zamożnego wuja, z którym popada w konflikt. Później, w trakcie karcianego wieczoru, gdzie decydują się jego dalsze losy w oficerskiej

szkole i w Paryżu, gdzie przegrywa w karty cały odziedziczony niewielki kapitał. W końcu, śledzimy jego zachowanie podczas sceny rozstania z ukochaną. W tym miejscu koło się zamyka, ta właśnie scena bowiem rozpoczyna opowieść Uspienskiego. Bohater znów pojawia się u maga i znów prosi o to samo – o powrót do przeszłości. Czarodziej dobrotliwie się uśmiecha i Osokin z przerażeniem przypomina sobie, że wszystko już kiedyś zdarzyło się.

I tu dochodzimy do dwóch zakończeń opowieści. W pierwszej wersji Osokin wysłuchuje z niepokojem słów maga, który mówi o kołowym życiu. Młodzieniec więc pyta o możliwość wyjścia z pułapki. Wówczas nauczyciel przekonuje go o konieczności nieustannych poszukiwań sensu życia, ciągłego zadawania pytań i przede wszystkim uświadomienia i zrozumienia swoich prawdziwych potrzeb. Nie życie trzeba zmieniać, zaznacza, lecz siebie. Mag oferuje Osokinowi dwie możliwości: powrót do czasów szkolnych, a nawet do momentu narodzin, który jednak – jego zdaniem – nie ma sensu, gdyż prowadzi do tego samego punktu. Jest też inna możliwość: dalsze świadome życie i ciągła walka ze sobą i swoimi przyzwyczajeniami. Osokin postanawia żyć świadomie, choć nie wie, co to oznacza. Czarodziej obiecuje mu pomoc i zaprasza do siebie, gdy pojawią się nowe pytania. Osokin wychodzi dręczony wątpliwościami. Nie jest pewny intencji maga. W końcu podejmuje decyzję: postanawia sam szukać odpowiedzi na pytania o sens życia. Uświadamia sobie wówczas, że jeśli pójdzie trudną drogą, nauczyciel go wesprze. Czytelnik jednak nie dowiadyuje się, co kryje się w obietnicy maga.

W późniejszej, „gurdżijewowskiej” wersji utworu czarodziej na prośbę Osokina wskazuje mu bardziej konkretną drogę ucieczki z pułapki koła życia. Żąda ofiary, którą jest oddanie piętnastu lub dwudziestu kolejnych lat życia Osokina. Samotna droga ku prawdzie jest bowiem – zdaniem nauczyciela – niemożliwa. Zbieżność z historią relacji między Uspienskim i jego mistrzem Gurdżijewem jest tu aż nazbyt czytelna. Warunek maga przypomina znany literacki motyw podpisywania cyrografu, ale

prowadzić ma do zgoła odmiennych rezultatów. Pozostanie pod absolutną jurysdykcją nauczyciela ma przynieść bohaterowi oświecenie. Mag stoi wyraźnie po stronie dobra, chociaż Uspien-ski w pierwszej wersji opowieści charakteryzuje go, posługując się arsenalem typowych czarnoksięskich rekwizytów:

Волшебник — сгорбленный старичок, ходит с палочкой. Очень острый и пронизательный взгляд. Одет во все черное и в маленькой черной шапочке.

Большая комната заставлена книжными шкафами и странными аппаратами — ретортами, колбами всевозможных форм и величин, скелетами редких животных. На столе песочные часы. На спинке кресла волшебника спит большой черный кот. (s. 18)

W angielskim wariancie opowieści, jakby dla zaakcentowania wschodnich źródeł wiedzy czarodzieja, autor zmienia wystrój pomieszczenia, do którego trafia Osokin. Szlachetne materie, dywany i posążki bóstw upodabniają pokój maga do wnętrza, w których przyjmował swych uczniów i gości Gurdżijewa.

Та же большая, странно обставленная комната с коврами, парчой, этажерками и бронзовыми фигурами индийских богов. В нише — статуя богини Гуань-Инь, на красной лакированной стойке — большой звездный глобус, песочные часы на маленьком столике словеной кости рядом с сиденьем волшебника и большой черный сибирский кот, спящий на спинке сиденья. (s. 173)²⁷

Pozytywne intencje maga wobec ludzi można odczytać przede wszystkim dzięki obecności posagu Guanyin, współczującej buddyjskiej bogini-matki²⁸. Wydaje się, że wprowadzonych do opisu zmian nie można traktować jako kosmetycznych poprawek, uatrakcyjnających wizerunek nauczyciela. Jest to raczej wynik podróŜniczych doświadczeń autora i światopoglądowej ewolucji, jaka się dokonała pomiędzy pierwszą a drugą wersją utworu. Hipotetyczny nauczyciel, którego Uspien-ski poszukiwał w swoich młodzieńczych wędrówkach przekształca się w postać zdecydowanie bardziej konkretną, obdarzoną cechami rzeczywistego mistrza — Gieorgija Gurdżijewa.

W obydwu wariantach wizerunku maga i jego otoczenia kluczowym rekwizytem jest klepsydra. Wraz z innymi wskazówkami, związanymi z kompozycją utworu, kieruje ona uwagę czytelnika na problem czasu. Głoszona przez Uspien-skiego koncepcja czasu jako czwartego wymiaru, który sam także jest wielowymiarowy i — co najważniejsze — nieliniowy, lecz spiralny, stanowi podstawę fabularnego pomysłu opowieści »Кинемодрама«.

W interpretacji idei wiecznego powrotu, a więc czasu płynącego w pętli (крыговая волна) Uspien-ski odwołuje się do poematu Roberta Stevensona *The Song of the Morrow*, który w opowieści został zacytowany w całości. Odgrywa on w utworze bardzo ważną rolę. Pojawiając się w opowieści kilkakrotnie, zarówno w postaci oderwanych fraz, jak i w pełnym brzmieniu, staje się kluczem do prawdy o życiu bohatera. Osokin-gimnazjalista zna ten utwór w oryginale, choć nigdy nie uczył się ani tego poematu, ani języka angielskiego. W różnych momentach przypomina sobie fragmenty tekstu i jest to trop, który prowadzi go do odkrycia tajemnicy czasu, a więc życia. Pamięć poematu uwiarygodnia minione wydarzenia, których doświadczał dorosły Osokin, a które chłopcu wydają się niekiedy snem. Skoro bowiem mówi po angielsku i zna ten utwór, a nie uczył się go nigdy, to musiało istnieć jakieś inne, wcześniejsze życie, w którym posiadał tę wiedzę.

Poemat Stevensona jest związany z opowieścią Uspien-skiego także pod względem kompozycyjnym. Jest to baśń, w której główną rolę odgrywa zapętlający się czas. Paralelizm kompozycyjny, który wzmacnia przesłanie opowieści Uspien-skiego, polega na nałożeniu się dwóch fabuł, pozornie różnych, choć w rzeczywistości podobnych ze względu na finalny powrót do sytuacji początkowej. Można postawić tezę, że poemat stworzony przez Stevensona u schyłku XIX wieku zainspirował Uspien-skiego do napisania opowieści »Кинемодрама«. W obydwu utworach odnajdujemy te same motywy: prawo wiecznego powrotu, wyzwolenie z ograniczeń umysłu, dążenie do władzy nad czasem, a raczej do zrozumienia jego natury, a także wątek tajemniczego nieznanego, który przynosi wiedzę.

Na ile utwór szkockiego pisarza jest ważny dla całej koncepcji filozoficznej Uspienskiego, możemy przekonać się na stronach traktatu *New Model of the Universe*. Objasniając swoją wizję nowego modelu wszechświata, rosyjski filozof zwraca uwagę na różne literackie realizacje motywu czasu jako wiecznego powrotu. Wśród twórców na pierwszym miejscu pojawia się właśnie autor *The Song of the Morrow*. Uspienski pisze: „(...) необходимо упомянуть замечательную «фантастическую сказку» Р. Л. Стивенсона «Песнь о завтрашнем дне» (1895 г.), рассказ Ч. Х. Хинтона «Неоконченное сообщение» во второй книге его «Научной фантастики». Dalej Uspienski sięga także do literatury rosyjskiej «Есть два интересных стихотворения на эту тему. Первое написано Алексеем Толстым (...) Второе стихотворение написано Д. Г. Россетти»²⁹. Uspienski analizuje także twórczość Michaiła Lermontowa, znajdując w jego utworach wiele aluzji, świadczących o wyjątkowej wrażliwości tego autora na powtarzalność wydarzeń. W tym kontekście podtytuł omawianej opowieści – *Оккультная повесть из цикла идей «вечного возвращения»* (podkreślenie M.R.) – sugeruje, że Uspienski utworem tym dołącza do grona wtajemniczonych.

Między uwagami o literackich realizacjach motywu czasu zataczającego kręgi kryje się przekonanie, że uzdolnienia, o których mówi Uspienski, nie są dane wszystkim ludziom, lecz tylko jednostkom wybitnym³⁰. Nietzscheańska idea wiecznego powrotu łączy się tu z koncepcją nadczłowieka. Protagonista opowieści »Кинемодрама«, a także bohaterowie opowiadań *Изобретатель* i *Добрый черт* to postacie wyjątkowe. Łączy je zespół cech, odróżniających od zwykłych ludzi.

Wizja człowieka przyszłości zawarta w tych utworach opiera się na przeciwstawieniu dwóch odmiennych stanów ludzkiej świadomości. Różnica jest zasadnicza i wiąże się ściśle z dwoma modelami rzeczywistości: zwyczajnym i wyższym. Człowiek „statystyczny”, którego bada nauka, zostaje przeciwstawiony człowiekowi „wyższego typu”, indywidualiście o specyficznych cechach osobowości. Ten pierwszy odbiera przestrzeń w trzech wymiarach, na mia-

re swego intelektu kultywuje logiczne myślenie, wyznaje dogmatyczne religie lub dualistyczny spirytualizm. Dzieli rzeczywistość na sferę ducha i materii. Głosi mechanistyczną wizję wszechświata i metaforycznie pojmuję idee kosmiczne. Filozoficzna samoświadomość opiera się u niego na podziale na „ja” i „nie ja”. Wierzy w moc ludzkiego rozumu, w system moralności i nauki pozytywne (teorię ewolucji), a także w konieczność podporządkowania jednostki społeczeństwu i prawu. Śmierć uważa za koniec istnienia jednostki ludzkiej. Jest to typ człowieka, który – według teorii Uspienskiego – nie może rozwijać się we właściwym kierunku.

W koncepcji pisarza przyszłość należy do człowieka „wyższego typu”, który jest swego rodzaju etapem przejściowym pomiędzy „pozytywistą” a „nadczłowiekiem”. To outsider, poszukiwacz prawdy, zaczynający dopiero odczuwać czterowymiarowość świata. Ma on inne wyobrażenie czasu, a wraz z nim rosnącą intuicję nieskończoności. Doświadcza wybuchów kosmicznej świadomości, to znaczy: pojmuję wszechświat jako jeden żywy organizm. Wierzy w ludzką nieśmiertelność. Rodzi się w nim świadoma wola. Należy do wybranych, przed którymi otwiera się nowa droga rozwoju.

Jedną z cech człowieka „wyższego typu”, którą znajdujemy zarówno w traktatach Uspienskiego, jak i w omawianym utworze jest nieprzemijające wrażenie nierealności świata, wyrażające się buntem przeciw rzeczywistości. Tak właśnie postrzega świat Iwan Osokin. Wydarzeniom przygląda się jak widz w kinie. Życie jest dla niego doskonałą iluzją, co więcej, powtarzającą stale od nowa te same motywy, przewijające się jak klatki taśmy filmowej połączonej w pętlę. Osokin boleśnie doświadcza iluzoryczności świata, czuje, że jest to pułapka, z której sam nie jest w stanie się wydostać. Jego bunt przeciw bezmyślnym, schematycznym działaniom otaczających go ludzi rodzi nieustanne konflikty. Dopiero spotkanie mistrza przynosi mu ulgę, choć zapowiada długą i niełatwą drogę do oświecenia.

Koncepcja bohatera utworów Uspienskiego jest syntezą poglądów teozoficznych i teorii Nietzschego. Pisarz zdecydowanie

odrzuca jednak egalitarystyczne idee teozofki Besant na rzecz kastowego porządku głoszonych przez Maniego i Nietzschego. Najpełniej te poglądy zostały zaprezentowane w opowiadaniu *Добрый черт*, gdzie autor wywodzi pochodzenie „wybranych” od istoty boskiej, natomiast zwykłych ludzi nazywa potomkami zwierząt. Ta koncepcja o wyraźnie gnostyckich korzeniach wpisuje się także w ideę „bogocześnictwa” głoszoną w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku przez Władimira Sołowjowa, a nieco później przez jego uczniów – symbolistów. Jednak jest o wiele bardziej radykalna; nie tylko wskazuje na wyższość pewnych jednostek, lecz otwarcie deklaruje ich prawo do stania poza moralnością, mierzoną w kategoriach ziemskiej jurysdykcji.

Osokin wyraźnie różni się od bohaterów okultystycznych powieści Walerija Briusowa, Fiodora Sołoguba, Dmitrija Mierieżkowskiego i innych rosyjskich twórców przełomu XIX i XX wieku, sięgających po ezoteryczne motywy (na przykład Wsiewołoda Sołowjowa, Aleksieja Skaldina czy Gieorgija Czulkowa). Protagonści powieści: *Творимая легенда*, *Огненный ангел*, *Юпитер поверженный*, *Волхвы*, *Странствия и приключения Никодима Старшего* to racjonalisci, czyli według podziału dokonanego przez Uspieskiego, reprezentanci niższego modelu. Reprezentują oni zwykle analityczne, „naukowe” podejście do zjawisk nadprzyrodzonych (np. Gieorgij Trirodow z powieści Sołoguba, Ruprecht i Juniusz z utworów Briusowa). Nawet, jeśli dysponują ponadprzeciętną inteligencją i wyjątkowym arsenałem środków pozwalających przeniknąć do sfery niepoznawalnego, to nie ma wątpliwości, że należą do grupy wyznawców dualistycznego spirytualizmu, o których wspominał autor *New Model of the Universe*.

Konstrukcja psychiczna Osokina zbliża go do bohaterów powieści Andrieja Biełego z ich oniryczną, kosmiczną świadomością. Przyczyn można szukać w podobieństwie losów ich autorów. Zarówno Uspieski, jak i Bieły byli najbardziej zaangażowanymi adeptami ezoterycznej wiedzy tamtych czasów. Nie ma znaczenia, że działali oni w różnych kregach (Uspieski u Gurdżije-

wa a Bieły u Steinera³¹), ponieważ wiele elementów nauki ich mentorów miało podobne korzenie filozoficzne. Ważne jest, że za sprawą swoich mistrzów z pełnym przekonaniem otwierali się na inną wizję rzeczywistości i byli jej wiernymi apologetami. Podobnie jak ich bohaterowie, przyjmowali rolę apostołów świadomych swojej wyjątkowej roli i czekających przed nimi zadań.

Paralele w sferze ideologicznej nie pociągają za sobą podobieństw formalnych. *«Кинемодрама»* Uspieskiego nie wychodzi poza konwencję prozy realistycznej, łącząc cechy powiastki filozoficznej, powieści psychologicznej, biograficznej i w dużej mierze dydaktycznej, ale nie w pozytywistycznym, XIX-wiecznym rozumieniu dydaktyzmu w służbie nauki. Utwór propaguje wiedzę innego typu – ezoteryczny światopogląd, który wraz z wykładami i okultystycznymi traktatami Uspieskiego ma stanowić wskazówkę dla słuchaczy jego wykładów i uczniów.

Nie można utworowi Uspieskiego odmówić wielu zalet. Przede wszystkim świetnego pomysłu fabularnego, wartkiej akcji z elementami poetyki snu, a także obecności literackich odniesień i cytatów oraz wykorzystania oryginalnego i zupełnie nowego na początku XX wieku zabiegu formalnego, polegającego na wprowadzeniu techniki filmowej. Maria Rubins twierdzi nawet, że pierwotnie *«Кинемодрама»* była najprawdopodobniej scenariuszem³². Przemawiać mogą za tą tezę fragmenty, w których narrator zmienia się w scenarzystę:

На экране кинематографа – сцена на вокзале. Группа знакомых провожает Зинаиду Крутицкую и ее мать в Крым. Среди других провожающих Иван Осокин, молодой человек лет двадцати пяти. (s. 9)

lub

На экране кинематографа проходит ряд картин из жизни гимназии. Осокина зовут к инспектору. (s. 37)
На экране кинематографа – сцена на вокзале. Яркий апрельский день. Идут пассажиры, носильщики. (s. 143)

Niektóre sformułowania narratora, w których brak jawnych odwołań do kina, mogą dzięki swej lakoniczności sprawiać wrażenie fragmentów scenariusza. Szczególnie pierwsze zdania roz-

działów (najczęściej równoważniki zdań) są tego dobrym przykładem:

Через три месяца у Ивана Осокина. Большая комната, которая сдается «с мебелью. Довольно убогая Обстановка. (s. 12)

Вечер. Осокин у себя. Он пишет письмо Зинаиде Крутицкой, но листок за листком рвет и начинает новое. (s. 17)

Спальня в гимназическом пансионе. Ряды кроватей, спящие фигуры, закутанные одеялами. За аркой другое отделение спальни. Шесть часов утра, за окнами темная ночь. Горят лампы. Бьют часы. (s. 27)

Через полтора года. Мать Осокина умерла. Он живет в имении у дяди, богатого человека. Терраса большого дома, выходящая в сад. От террасы идет длинная липовая аллея. Осокин в сапогах и с хлыстом ходит по террасе. (s. 87)

O celowej stylizacji na scenariusz może świadczyć dwuczęściowy tytuł opowieści: *»Кинемодрама«* (не для кинематографа). Świadomy ze strony pisarza chwyt nowatorskiej strategii narracyjnej przekonywająco realizuje metaforę życia jako powtarzającej się wciąż od nowa sekwencji zdarzeń. Za taką interpretacją przemawia autokomentarz do ilustracji znajdującej się na stronie tytułowej, w którym motyw koła funkcjonuje jako symbol wieczności.

Nie można wykluczyć innej możliwości. Jeśli rzeczywiście pierwotnie utwór był scenariuszem, który później autor zdecydował się przerobić, nie ingerując zbyt mocno w stylistykę tekstu, to dzięki temu mogły pozostać oryginalne fragmenty scenariusza, a dodany później podtytuł mógł pełnić rolę maskującą pierwszy zamysł autora. Efekt okazał się ciekawy, choć trudno mówić tu o symptomach prawdziwej formalnej rewolucji, charakterystycznej dla prozy rosyjskiej początku XX stulecia.

O ile problem czasu jest dla utworu Uspienskiego kluczowy, to nie znajdujemy w nim typowych dla modernistycznej prozy manipulacji czasem powieściowym. Kolejność zdarzeń jest dla czytelnika przejrzysta. Poszczególne epizody z życia Osokina

układają się liniowo. Jedynie momenty, w których bohater ma wrażenie, że „już to kiedyś przeżył” (a zwłaszcza, gdy znajduje się w tym samym miejscu, w tych samych okolicznościach i doświadcza takich samych uczuć jak na początku opowieści), ujawniają nie liniową, lecz spiralną właściwość czasu. Stosując ten chwyt, ilustrujący w nieskomplikowany sposób nietzscheańskie prawo wiecznego powrotu, Uspienski nie wchodzi zbyt daleko w obszar modernistycznych eksperymentów literackich.

Opowieść Uspienskiego niewątpliwie jest przykładem oryginalnej realizacji syndromu okultystycznego, jakiemu uległo wielu rosyjskich twórców początku XX wieku. *»Кинемодрама«*, pozbawiona prawie zupełnie fantastycznego sztafażu (niewielki wyjątek stanowi postać maga i przestrzeń z nim związana), zaskakuje czytelnika nie tylko ciekawą fabułą, odwołującą się do aktualnych wówczas badań psychiatrów i fizyków nad pamięcią³. Sięgając po wspólne dla większości śmiertelników, niepokojące doświadczenie *Déjà vu*, Uspienski zmusza do głębszych refleksji nad fenomenem czasu.

W kontekście działalności dydaktyczno-okultystycznej Uspienskiego *Кинемодрама* jest także przykładem bezpośredniej ilustracji poglądów przekazywanych uczniom w traktatach i podczas wykładów, co nie było czymś niezwykłym wśród duchowych nauczycieli tamtej epoki. Zarówno Bławatska, Władimir Sołowjow, Steiner, Nikołaj Roerich, jak i sam mistrz Uspienskiego – Gurdżijew byli autorami utworów literackich, które stanowią interesujący materiał, nie tylko z punktu widzenia badacza szkół ezoterycznych przełomu wieków, lecz także z perspektywy historycznoliterackiej.

Przypisy

¹ Niniejszy artykuł powstał dzięki badaniom autorki sfinansowanym przez Fundację na Rzecz Nauki Polskiej.

² O Uspienskim wspomina m.in. Nikołaj Bogomołow. Zob. Н. Богомолов, *Русская литература начала XX века и оккультизм, Исследования и мате-*

рианы, Москва 2000, a także zachodni historycy literatury, np. M. Carlson, „No Religion Higher Than Truth”. *A History of the Theosophical Movement in Russia 1875–1922*, Princeton 1993; I. Gutkin, *The Magic of Words. Symbolism, Futurism, Socialism and Soviet Culture*, ed. B. G. Rosenthal, Ithaca and London 1997, s. 225–246; M. Hagemeister, *Russian Cosmism in the 1920s and Today*, [w:] *ibidem*, s. 185–203.

³ Zob. np. A. Bancroft, *Współcześni mistycy i mędrcy*, Warszawa 2002.

⁴ Np. wydawnictwa: „Б.С.Г. Пресс” (Moskwa), „Гранд-Фаир” (Moskwa), „Издательство Чернышева” (Санкт Петербург), a także „Весь” i „Энеаграмма”.

⁵ Uspieński-filozof budzi zainteresowanie i w naszym kraju. W 1991 roku warszawskie wydawnictwo „Pusty Obłok” wydało *Fragmenty nieznanego nauczania. W poszukiwaniu cudownego*, a w 2001 roku w gdańskim wydawnictwie „Słowo. Obraz. Terytoria” ukazała się książka Uspieńskiego *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niemierzalnego*.

⁶ Badacz twórczości Uspieńskiego, Arkadij Rowner, a także uczeń Uspieńskiego, John Pentland (Henry John Sinclair) podają, że opowieść ukazała się w 1915 roku w Sankt Petersburgu, jednak nie uściślają, w jakim wydawnictwie ani nie zdradzają żadnych szczegółów dotyczących tego wydania. Zob. A. Ровнер, *Гурджиев и Успенский*, Москва-Киев 2002, a także Gurdjieff *Electronic Publishing*: <http://www.gurdjieff.org/pentland1.htm>. Z kolei anonimowy redaktor współczesnej edycji tego utworu z 1995 roku zapewnia, że opowieść została wydana po raz pierwszy w Sankt Petersburgu w 1910. Zob. *От редакции «Четвертый путь»*, [w:] П. Успенский, *Странная жизнь Ивана Осокина: Оккультная повесть из цикла идей «Вечного возвращения»*, Санкт Петербург 1995, s. 5. Nie udało mi się dotrzeć do informacji o tej, być może, pierwszej publikacji z 1910 roku. Nie znalazłam także „fizycznego dowodu” na istnienie wydania z 1915 roku. Natomiast wariantem z 1917 roku dysponuje Państwowa Biblioteka im. Lenina w Moskwie i ten tekst analizuję w niniejszym artykule. Na podstawie tej właśnie wersji, a także wydania angielskiego, rosyjski edytor przygotował wspomniane współczesne wydanie opowieści (z 1995 roku). Można więc przypuszczać, że albo wersje z 1910 i 1915 zaginęły w wojenno-rewolucyjnej zawierusze, albo wydanie z 1917 roku było jednak pierwszą edycją utworu.

⁷ To wydanie zawiera aprobatę cenzury, która pozwala na dokładne ustalenie czasu publikacji utworu w 1917 roku: „Дозволено военной цензурой 14 февраля 1917 года. Типография Акц. Общ. Тип. Дела в Петрограде (7-я Рота, 26)”.

⁸ Głównym źródłem informacji na temat twórczości i działalności Uspieńskiego jest obszerna praca Arkadija Rownera, wydana nakładem wydawnictwa „София”. Zob. A. Ровнер, *op. cit.*

⁹ Zob. np. I. Gutkin, *op. cit.*, s. 234, a także L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983 oraz eadem, *Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension*, [w:] *The spiritual in art: abstract painting 1890–1985: (Exhibition schedule: Los Angeles County Museum of Art; Museum of Contemporary Art, Chicago; and Haags Gemeentemuseum, the Hague)*, ed. E. Weisberger, Los Angeles–New York 1986.

¹⁰ Los Uspieńskiego nieodparcie kojarzy się z drogą życia wielu innych rosyjskich „poszukujących”: Jeleny Bławatskiej, Władimira Sołowjowa, symbolisty Andrieja Biełego, malarki Margarity Sabasznikowej (żony poety Maksymiliana Wołoszyna), akmeisty Nikołaja Gumilowa i wielu innych. Wspólne im są:

młodzieńcza fascynacja filozofią i literaturą, podróże na Wschód, mistyczne wizje, doświadczenia rozszerzania świadomości, spotkanie z mistrzem i odnalezienie własnej drogi.

¹¹ Zob. P. Ouspensky, *The Psychology of Man's Possible Evolution*, New York 1974, s. 124.

¹² Np. *Dogme et rituel de la haute magie* (1856).

¹³ Np. *Le Temple de Satan* (1891).

¹⁴ Zob. J. Reyner, *The Unsung Genius*, London 1981; J. Webb, *The Harmonious Circle. The Lives and Work of G. I. Gurdjieff*, P. D. Ouspensky and Their Followers, New York 1980.

¹⁵ C. W. Hinton, *The Fourth Dimension*, London 1904 oraz idem, *A New Era of Thought*, London 1888.

¹⁶ W 1912 roku w gazecie „Биржевые ведомости” pojawia się szereg artykułów Uspieńskiego poświęconych mistyce, okultyzmowi i masonerii. Por. H. A. Богомолов, *op. cit.*, s. 513 (przypis 3).

¹⁷ W. James, *The Variety of Religious Experience*, Edinburgh 1902.

¹⁸ Przyjaźń z popadającym w ciągłe konflikty z symbolistami Wołyńskim przyczyniła się najprawdopodobniej do nieobecności Uspieńskiego w memuarach tego okresu.

¹⁹ Zob. np. H. Богомолов, *op. cit.*, s. 160.

²⁰ Cyt. za: A. Ровнер, *op. cit.*

²¹ Zob. przypis 5.

²² Według Jeleny Bławatskiej „Линга Шарира” (sanskrit. to ciało, lub „etyczny symbol ciała”. Ten termin, zdaniem teozofki, można rozumieć także jako „astralne ciało” człowieka lub zwierzęcia. Rodzi się ono wcześniej i umiera wraz ze zniknięciem ostatniego atomu ciała fizycznego. Zob. E. Блаватская, *Теософский словарь*, Москва 1994.

²³ Kopia tego rysunku została umieszczona na tytułowej stronie tego artykułu.

²⁴ П. Успенский, *«Кинемодрама» (не для кинематографа). Оккультная повесть из цикла идей «Вечного возвращения»*, Петроград 1917. W cytacie zachowano zapis kursywą. Ortografia została uwspółcześniona. Pozostałe cytaty pochodzą z tego właśnie wydania. Numer strony, z której zaczerpnięto cytaty umieszczono w nawiasie.

²⁵ „Пространство четвертого измерения — время, действительно, есть расстояние между формами, состояниями и положениями одного и того же тела и разных тел (то есть кажущихся нам разными). Оно отделяет эти формы, состояния и положения друг от друга и оно же связывает их в какое-то непонятное нам целое. Это непонятное нам целое может образоваться во времени из одного физического тела — и может образовываться из разных. (*Tertium Organum*)”. (s. 25)

²⁶ „Смотри, мы знаем, чему учишь ты: что все вещи возвращаются и с ними мы сами и что мы существовали уже вечное число раз, и все вещи с нами. Ты учитель вечного возвращения. (*Заратустра*)”. (s. 141)

²⁷ Cytat został zaczerpnięty z wydania współczesnego, w którym znalazły się dwa zakończenia: z wersji rosyjskiej i angielskiej. П. Успенский, *Странная жизнь...*

²⁸ Zob. A. Cotterell, *Słownik mitów świata*, Katowice 1999, s. 123.

²⁹ П. Успенский, *Новая модель вселенной* (перевод с англ. Н. фон Бока), Санкт Петербург 1993. Cyt. za elektronicznym wydaniem sporządzonym przez K. Kiwanowa (<http://lib.hsgm.ru>). Uspienski cytuje oba wiersze. Najpierw utwór Aleksieja Tolstoja: „По гребле, неровной и тесной/Вдоль мокрых рыбацких сетей/ Дорожная едет коляска/ Сижу я задумчиво в ней/ Сижу и смотрю я дорогой/ На серый и пасмурный день/ На озера берег отлогий/ На дальний дымок деревень/ По гребле, со взглядом угрюмым/ Проходит оборванный жид/ Из озера с пеной и шумом/ Вода через греблю бежит/ Там мальчик играет на дудке/ Забравшись в зеленый тростник/ В испуге взлетевшие утки/ Над озером подняли крик/ Близ мельницы, старой и шаткой/ Сидят на траве мужики/ Телега с разбитой лошадкой/ Лениво подвозит мешки.../ Мне кажется все так знакомо/ Хотя не был я здесь никогда/ И крыша далекого дома/ И мальчик, и лес, и вода/ И мельницы говор унылый/ И ветхое в поле гумно/ Все это когда-то уж было/ Но мною забыто давно/ Так точно ступала лошадка/ Такие же тащила мешки/ Такие ж у мельницы шаткой/ Сидели в траве мужики/ И так же шел жид бородатый/ И так же шумела вода – /Все это уж было когда-то/ Но только не помню когда.../”.

Cytując wiersz Dante Gabriela Rossettiego, Uspienski zwraca uwagę na dwa zakończenia utworu: „Внезапный свет/ Я был здесь раньше/ Но когда и как это было – сказать не могу/ Я знаю траву за дверьми/ Ес приятный и резкий запах/ Дыхание моря, огни на берегу, –/ Вы все были прежде монми/ И не могу понять, как давно это было/ Но в тот самый миг, когда пролетала ласточка/ Упала завеса, – и вспомнил я:/ Все это знал я давным-давно/ И вот теперь, может быть, узнал снова!.../ Встряхни кудрями перед моим взором.../ Разве не спим мы, как прежде/ Только ради любви?/ Мы спим и просыпаемся/ Но никогда не имеем сил/ Чтобы разбить эту цепь//”.

Tu filozof dodaje: „У последней строфы есть другой вариант: Разве этого не было раньше?/ Разве плывущее время/ Не восстановит вместе с нашей жизнью/ И нашу былую любовь?/ И разве, наперекор смерти/ не принесут нам дни и ночи/ Еще раз то же самое наслаждение?//”.

³⁰ Zdaniem Uspienskigo Napoleon Bonaparte także posiadał ten dar.

³¹ Por. artykuły Elżbiety Biernat i Diany Obolenskiej zamieszczone w tym tomie.

³² Zob. М. Рубинс, *Русско-французская проза Андрея Макина*, «НЛО» 2004, № 66.

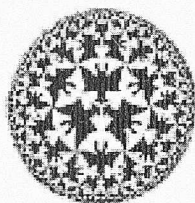
³³ Koniec XIX i początek XX wieku przynosi zainteresowanie zjawiskami związanymi z pamięcią. Wśród ówczesnych badaczy fenomenu pamięci warto wymienić Jamesa Sully i Emila Kraepplina, a także Andre Lalande'a, Ludvica Dugasa, Jacquesa Le Lorraina.

Monika Rzczycka

The Occultist Petr Ouspensky and His Tale «*Kinemodrama*»

The literary work of Ouspensky (the disciple and biographer of Gurdzjev) is today almost completely forgotten. His longest and most interesting work «*Kinemodrama*» (translated into English as *The Strange Life of Ivan Osokin*), is part of the rich tradition of Russian esoteric prose of the Silver Age. Ouspensky tale deserves attention for many reasons. The author embodied in it an original esoteric concept, one that found many supporters in Russia, and later in Britain and the USA. An interesting narrative concept, based on the style of a film script, made it possible to illustrate “the law of the eternal return” which fascinated the author.

KATARZYNA ARCISZEWSKA



NIEBO I PIEKŁO W DRAMACIE
ТРИ ЗАПИ ПИМИЕНА КАРПОВА

Do popularnych wątków ezoterycznych, przywoływanych przez twórców rosyjskich przełomu XIX i XX wieku, należą te, które wiążą się z zagadnieniem istnienia dwóch najważniejszych kategorii moralnych: dobra i zła, zwykle przedstawianych konwencjonalnie jako pary przeciwstawnych zjawisk: niebo i piekło, *sacrum* i *profanum*, światło i ciemność, rozwój i stagnacja, które funkcjonują jako dwa bieguny egzystencjalnej i metafizycznej pełni.

Temat współzależności dobra i zła pojawia się także w utworach Pimiena Karpowa (1887–1963), zapomnianego przedstawiciela Srebrnego Wieku. Jego zdolności pisarskie, jak i osobowość, budziły w środowisku literackim odczucia co najmniej ambiwalentne¹. Jako autor utworów o wymowie antyinteligenckiej został on obwołany jednym z piewców krwawej rewolucji chłopskiej oraz rzecznikiem i znawcą prawdziwej duchowości i mistycyzmu ludowego. Jednocześnie, niejako na przekór swoim przekonaniom, Karpow usilnie zabiegał o kontakty z przedstawicielami ówczesnej elity artystycznej i intelektualnej, korespondował z największymi twórcami symbolistycznymi: Aleksandrem Błokiem, Andriejem Biełym, Walerijem Briusowem,

Wiaczesławem Iwanowem, bywał w salonie Mierieżkowskich, brał udział w zebraniach Towarzystwa Religijno-Filozoficznego, a jego warsztat literacki kształtował się pod znacznym wpływem stylistyki rosyjskiego renesansu duchowo-religijnego². W wydanym w 1922 roku dramacie *Три запы*, którego analiza stanowi obszar badawczy niniejszego artykułu, Karpow nawiązuje do symbolistycznej poetyki i motywiki, mimo odwołań do problematyki walki klasowej, charakterystycznej dla okresu „popaździernikowego”.

Autor nadaje swemu utworowi podtytuł *жизнепредставление в пяти исходах*, rezygnując z tradycyjnego miana dramatu. Wykorzystanie tego dwuznacznego określenia pozwala na interpretację dzieła w kategoriach uniwersalnych, tym bardziej że zaproponowany przez Karpowa model utworu nawiązuje do formy misterium i moralitetu, odwołując się jednocześnie do modernistycznej tradycji dramatycznej. Zgodnie z jej założeniami prezentowani przez pisarza drugoplanowi bohaterowie dramatu są często upostaciowaniem cech, które sugerują ich imiona, np.: Włóczęga (Бродяга), Ślepiec (Слепой), Kaleka (Калека), Żebrak (Верзила Хищий), Wizjonerzy (Прозорливцы). Także postaci pierwszoplanowe otrzymują imiona z wyraźnie odcisniętą sygnaturą, która poszerza ich kontekst znaczeniowy. Główną postać kobiecą, Annę, przedstawicielkę sekciarskich bogarodzie, Karpow kształtuje na wzór Sofii-Wiecznej Kobiecości. Z jednej strony autor umieszcza bohaterkę w określonym kontekście religijnym i utożsamia ją z postacią św. Anny, z drugiej zaś stosuje modernistyczny chwyt lustrzanego odbicia (charakterystyczna budowa imienia Anna), który ujawnia podwójną naturę kobiecej duszy. Jednym z dwóch głównych adwersarzy dramatu jest przywódca sekty wyznawców światła (светозарцы)³, Joil (Иоиль). Pisarz nadaje mu imię biblijnego proroka Joela (w rosyjskiej wersji Starego Testamentu: Иоиль), którego słowa znajdują odzwierciedlenie w nauczaniu karpowowskiego bohatera⁴. Imię protagonisty kojarzy się też z rosyjską nazwą miesiąca lipca (zostaje ono kilkakrotnie zastąpione właśnie nazwą Июль), która wywołuje asocjacje z sielskim nastrojem letniej aury i nadaje postaci Joila

wymiar anielskiej subtelności. Jako wyraźną opozycję do Joila Karpow wprowadza postać rywala, którego nazwisko – Schein, pochodzi od niemieckiego słowa „der Schein”, co oznacza: promień; pozór, przywidzenie; banknot. Połączenie trzech znaczeń symbolizujących światło (które w tradycji kulturowej ma również konotacje lucyferyczne), ulotność i materializm z obcym brzmieniem słowa⁵ jednoznacznie przypisuje bohatera sferze infernalnej. Karpow nadaje antyduchowy wymiar tej postaci poprzez zaakcentowanie jej pochodzenia. Schein jako przedstawiciel inteligencji, jest przez pisarza postrzegany jako element obcy, czyli zły, fałszywy, wrogi. Alegoryczność imion bohaterów dramatu zyskuje głębszy, symboliczny sens dzięki zamieszczonej przez autora uwadze: *из мглы жизни исходят загадками*⁶. Pisarz nawiązuje do symbolistycznej tezy o nieodgadnionej tajemnicy bytu oraz ludzkiego wnętrza. *Тпу запу* stają się próbą odpowiedzi na pytania nurtujące pisarzy przełomu XIX i XX wieku, dotyczące kondycji człowieka, sensu egzystencji, zawieszenia pomiędzy metafizycznymi potęgami dobra i zła.

Autor dramatu ukazuje współistnienie i walkę dwóch wymiarów rzeczywistości: nieba i piekła przez pryzmat rywalizacji głównych postaci, Joila i Scheina, personifikujących sfery niebiańską i piekielną. Należy zwrócić uwagę na fakt, że protagoniści są braćmi, których rozdzielono w dzieciństwie i wychowywano w odmiennych warunkach. Pisarz obdarzył bohaterów wspólnym przeświadczeniem o ich wyjątkowej misji głosicieli miłości i prawdy. Tworząc adwersarzy reprezentujących dwa skrajne bieguny transcendentalnej pełni oraz wybierających krańcowo różne sposoby realizacji posłannictwa Karpow akcentuje współistnienie dobra–światłości i zła–ciemności⁷. W konstruowaniu tych postaci oraz przestrzeni uranicznej i chtonicznej pisarz korzysta z symboliki Srebrnego Wieku, sięga po doświadczenia rosyjskiego sekciarstwa (sam uznając się za wybitnego znawcę tematu), wprowadza kontekst biblijny, stosuje zasadę opozycji, dzięki której jego wizja nieba i piekła zyskuje wymiar ambiwalentny, uniemożliwiający jednoznaczną ocenę żadnej ze stron konfliktu.

Sceny i postacie związane ze sferą nieba Karpow umieszcza zazwyczaj w przestrzeni odsyłającej do literackich i malarskich wyobrażeń Edenu. Już na początku pierwszej odsłony widzimy parę bohaterów – Joila i Annę – w starym sadzie położonym na wzgórzu. Pojawieniu się Joila i jego wyznawców towarzyszą dźwięki dzwonów, odgłosy ptaków należących do niebiańskiego zwierzyńca (słowiki, łabędzie), śpiew. Atrybuty te wprowadzają podniosły nastrój radości, święta, przedstawiają świat w pełni rozkwitu:

...под песни девичьего хоровода Анна и Иоиль, встретившись, улыбаются друг другу из за цветов; ...девушки, перевитые венками, встречают хороводом зеленую Троицу, зарную радость, юность, цветы заозерные, лазоревые и любовь. И песни... Отовсюду плывут волны вешнего, предутреннего птичьего гама, первозданной радости... (s. 7–8)

...А с вершин страстные падали в розовой цветень безумные песни соловьиные. Пели оне иступленно любовь! (s. 8)

...буйствуют зари, лесные звоны поют (s. 9)

...плывет откуда то; должно быть из заозерного монастыря, праздничный малиновый звон (s. 10)

Оттуда плывут струйные волны величавой весенней песни, победные клики радости. Шелест сада, клики лебедей, солвыиные песни. (s. 11)

Z dźwiękami korespondują zapachy jabłoni, róż, czeremchy oraz polnych dzwonek i rumianków, kwiatów oznaczających czystość, niewinność, świętość, a także łagodne barwy występujące w opisach pejzażu, jak również wyglądu Joila i jego akolitów, wyznawców światła. W kreacji postaci i krajobrazów Karpow odwołuje się do poetyki i kolorystyki ikon oraz poezji symbolistycznej. Do pejzaży charakterystycznych dla modernistycznych wyobrażeń przestrzeni niebiańskiej (sad, ogród, wzgórze, las, jeziora) wprowadza złoto, róż, лазur, zieleń, błękit, biel, barwę lila i purpurę, uznaną w religijnych obrządkach za symbol zwycięstwa Chrystusa. Ponadto zapożycza z dzieł Bielego i Błoka typowe dla ich utworów motywy – zorzę poranną, rozgwieżdżone niebo, wschodzące lub zachodzące słońce:

Звездное утро. В белорозовом яблоне-вом саду – на горе огни Иоилевой хибарки. Поют светославцы. А их покрывают песни девушек – полуночниц. Дальняя звезда. Курган, заросший черемухой. Качается, разливая ароматы роз и цветов древний сад. (s. 7)

Благоствуют зори и звезды. В обители мелого-род над священным озером вспыхивают огни. Поет толпа. (s. 47)

Mystyczny pejzaż tworzą symbole przynależne do sfery infernalnej bądź ziemskiej, które argumentują tezę o współistnieniu w jednej przestrzeni wielu płaszczyzn rzeczywistości. W scenie spotkania pary mistycznych oblubieńców, Joila i Anny, pojawiają się nieoczekiwanie jako metafora zorzy wieczornej czerwone węzowe głowy:

С лесной горы, из за цветов, залитый лазурным светом сходит светлоликий благодный Иоиль, окруженный светославцами. Толпа замирает в священном ужасе. Молча и трепетно, склонив голову, идет навстречу к нему с цветами Анна. У срыва, забрызганного красными змеинными головами. (s. 26)

W scenie przedstawiającej widok Świetlistego Grodu (Светлый Град) pisarz posługuje się poetyką kontrastu (opozycja: góra – dół, światło – ciemność, śpiew wyznawców światła – krzyki tłumu) i na zasadzie dysonansu wprowadza niekorespondujące z opisem miejsca elementy, które mogą wywołać skojarzenia z malarskimi wyobrażeniami piekła:

Над горами обитель Светлого Града. Утренняя заря. Светозарцы поют за диким уединенным нагорьем. В темном лесном доле шум и крики толпы. Встречают Иоиля. В ущелье цветет лесное озеро. (s. 47)

Postacią kluczową wśród reprezentantów przestrzeni uranicznej jest przywódca sekty wyznawców światła. Postać Joila Karpow kształtuje, opierając się na popularnych wyobrażeniach Chrystusa. Bohater jest pięknym mężczyzną o świetlistym, łagodnym obliczu, które czyni z niego istotę „nie z tego świata”. W innym miejscu dramatu sekciarski prorok łączy w sobie cechy boskie i ludzkie, które nadają bohaterowi wymiar solarnego bóstwa, nie

uwalniając go jednak od ludzkiego cierpienia. Towarzyszącym idolowi wyznawcom światła autor przydzielił atrybuty angelologiczne: białe szaty, wianki z rumianków i dzwonek, zapalone świece w dłoniach. Rezultatem tego zabiegu jest stworzenie sugestywnej ikony zbawiciela i jego hufców anielskich:

Восторженные крики, песни, плески рук. Проходят светославцы в белых одеждах. Глаза их безумным горят и странным огнем. Многие – в венках из ромашек и колокольчиков. У некоторых в руках зажженные свечи.

Толпу ведет Иоиль. Благостью и радостью озарены его светлые, зазвездные глаза. Голова, цветами венчанная, раскрыта и наклонена блаженно, светом овевана и снами... Весь – благодать, весь – солнце, все же грустит он о невозможном, болью человеческой страдает о человеческом. (s. 15)

W dramacie często padają określenia, upodabniające Joila do Chrystusa: „светлоликий”, „белокрылый”, „прозорливый”, „тень от солнца”, „дух”, „свет”, „первенец”, „сын возлюбленный”, „сын солнца”. Karpow posługuje się wyraźnymi stylizacjami na język biblijny, jak w scenie, w której sektanci obwieszają przybycie swego przywódcy:

– Се жених грядет во полуночи!... Осанна!...
– Пробуждается от сна!... Заря любви вошла!
– Слава живоносному источнику!... (s. 16)

Za prawie dosłowne cytaty motywów ewangelicznych można uznać uzdrowienie kalekich nędzarzy, jakiego Joil dokonuje poprzez położenie na nich rąk („Бери огонь жизни и любви!... И види! И цвети!”, s. 52), pocałunek w stopy – symbol uznania wielkości sektanckiego proroka, kojarzący się z obmyciem i ucałowaniem stóp Jezusa przez Marię Magdalę. Podobieństwo do biblijnego tekstu uwidacznia się w scenie agonii Joila, której towarzyszą grzmoty, błyskawice i głos z nieba. W chwili śmierci Mesjasza wyznawców światła, rozpętuje się burza. Jeden z jego towarzyszy interpretuje ten fakt jako walkę sił infernalnych z duchem proroka, ostatecznego zwycięzcy tego zmagania. Zebrani na cmentarzu ludzie stają się świadkami zmartwychwstania: wi-

dążą otoczoną światłem białą postać Joila, a następnie powstałych z martwych członków sekty. Scena ta wydaje się być inspirowana *Snem Jakuba*, dziełem angielskiego wizjonera, Williama Blake'a:

Светославцы восходят и нисходят с цветами в руках по голубой лестнице света от горы к долу и от дола к горе. (s. 64)

Podobieństwo do Jezusa daje się zauważyć w posłannictwie Joila. Celem bohatera jest niesienie miłości („Любовь – бремя, любовь – огонь снес я на землю!”, s. 67), która uwolni prawdę od strachu, nienawiści i przemocy, pragnienie połączenia przeciwieństw (tego, co ziemskie z tym, co niebiańskie, ciała z duchem, miłości z nienawiścią), a tym samym umożliwienie odczucia boskiej pełni w ziemskim wymiarze. Misja przywódcy wyznawców światła zawiera elementy wizji paruzji Emanuela Swedenborga⁸. W tym świetle postać Joila można interpretować jako proroka, zapowiadającego przemianę świata, wcielenie ducha, wysłannika prawdziwego bóstwa. Potwierdzenie tego sposobu interpretacji znajdujemy w słowach, które bohater wygłasza jako świadek swego ziemskiego pochodzenia: („...меня, простеца опалили огненные знаки... одели меня в мантию из молний... возложили на голову мою корону из звезд...”, s. 47) oraz w prorocестве o nadrzędnym siłach metafizycznych:

За бездонными пропастью пребываешь ты, – огонь надмирный! И воистину ужас – дума о тебе... Ибо ты то, от чего помрачается ум, слепнет зрение и гаснет слух... Бесчисленные звезды солнца – это одинокие костры – сердца в провале-пустыне. В Мировой Душе... Настанет час и Надмирный Огонь до последнего луча выпьет свет из них... (s. 43–44)

Modelując postać Joila, Karpow nawiązuje do zjawiska charakterystycznego dla rosyjskich sekt religijnych, których prorocy byli nazywani „żywymi Jezusami”. Wiercono, że Zbawiciel może odrodzić się w ludzkim ciele i obdarzyć wybrańca swoją mocą. Badacz obrzędowości sekciarskiej, Andriej Pieczerski pisał: „К «тайным сектам» относится так называемая *хлыстовщина*, со всеми ее видоизменениями и отслаями. Слово *хлыстов-*

щина есть искаженное христовщина – название встречаемое в сочинениях первой четверти прошлого столетия (XVIII w. – прзур. К.А) св. Дмитрия Ростовского (...) Так названа эта секта потому, что в среде ее постоянно являлись люди, слышавшие за одаренных высшими дарами благодати, которых они считали христами”⁹.

Postawa przywódcy sekty wyznawców światła nie spotyka się ze zrozumieniem tłumu. Zwątpienie i brak wiary prześladowa go nawet w gronie najbliższych towarzyszy. Zostaje on uznany za szaleńca, a nawet porównany do kusiciela lub biesa, a przez to zrównany z rywalem w walce o ludzkie dusze, Scheinem. Sam Joil również dostrzega zależności między nim i adwersarzem. Obaj bohaterowie mają świadomość, że jako przeciwieństwa stanowią dwa bieguny pełni. Na pytanie Scheina: „Подумай, разве отверженный дух не брат пречистого света?...” (s. 43), Joil odpowiada twierdząco, wykonując symboliczny gest uściśnięcia dłoni wroga: „Мы – ипостаси Единой Души...” (s. 43).

Kreując przestrzeń infernalną, Karpow korzysta z bogatego arsenału środków proponowanych przez rosyjską i europejską literaturę oraz sztuki plastyczne. Podczas gdy niebiańskie sacrum przejawia się zazwyczaj w otoczeniu natury, wśród łagodnych dźwięków i barw, wyznacznikiem piekła i profanum są ruiny starych budowli, podziemia, odgłosy tłumu żebraków (krzyki, jęki), barwy ciemne i ponure. Pisarz odwołuje się przy tym m.in. do pejzażu rodem z powieści gotyckich, co ilustrują następujące fragmenty:

Глядит Анна вдаль очарованным синим взором, не то клянет кого-то страстным шепотом, не то благословляет... Млельный день погружает в отреченный взор ее голубые свои бездны, веет ей в лицо тайнами... Древние холмы с развалинами башен над озером окутаны синим ладаном, с золотых волн песни долетают девичьи страстные. А солнце бурные шлет лобзания земле, колдует и священно действует над жизнью... (s. 15)

Монастырь. Развалины замка. В подземелье грохот раскопок. У заржавленных железных ворот мо-

настыря шумят толпы богомольцев, калек, бродяг, нищих. (...)

...не раскопки это, а пещеры. А в пещерах мошши (...) (s. 19)

Шенин скрывается в подземелье. Толпа, хлынув за ним, жадно ловит гул заступов и крики раскопщиков в шахте. Бродяга и Верзила Нищий свирепо мечтают – ждут золотого чуда. (s. 26)

Wykopaliska archeologiczne, o których mowa w cytatach, wskazują na konotacje ich przestrzeni z infernum. Już od czasów średniowiecza zwykło się bowiem utożsamiać rozwój nauki z oddziaływaniem Szatana, nazywanego często ojcem ludzkiego rozumu, obarczanego odpowiedzialnością za wszelkie odkrycia i wynalazki¹⁰. Poszukiwania prowadzone przez Scheina mają na celu znalezienie ukrytego skarbu. Zważywszy na symbolikę złota, można mówić o lucyferycznym wymiarze przedsięwzięcia. Łączy się on w dramacie *Три запу* z demonizmem nieprometejskim, a postać głównego przedstawiciela piekła otrzymuje cechy zbliżone do wizerunku diabła – kusiciela, wykorzystującego najniższe ludzkie instynkty. Schein chce przy pomocy złota przekupić tłum gapiów: kalekich starców, żebraków, włóczęgów, omanąć złotymi monetami i odwrócić ich uwagę od nauk swego przeciwnika, sekciarskiego Chrystusa, Joila, koncentrującego swe działanie wyłącznie na duchowej sferze egzystencji.

Należy podkreślić, że autor bardzo sugestywnie kreśli masowe sceny, nadając im kształt zbliżony do wizji piekła z płócien Hieronima Bōscha i innych średniowiecznych twórców. Ludzie zatracają w nich swój zwykły wygląd, upodabniają się do demonów czy „żywych trupów”. Jednocześnie widać w tych scenach podobieństwa do pejzaży infernalnych z objawień Swedenborga. Szwedzki wizjoner pisał: „W łagodniejszych piekłach dostrzec można coś, co przypomina pospolite chaty, ustawione czasem jedna przy drugiej, jak w mieście z alejami i ulicami; w owych domach mieszkają duchy piekielne, które nieustannie się przepoczwarzają, wyławdują swą złość, walczą ze sobą i próbują zerwać się na strzępy; tymczasem na ulicach i alejach szaleje roz-

bój. W niektórych piekłach są ohydne dla oka lupanary, wypełnione różnego rodzaju odchodami i plugastwem”¹¹.

Karpow zdaje się jednak modyfikować tezę filozofa o rozdzielności świata duchowego i materialnego, tworząc obraz, w którym łączy trzy wymiary: niebo, piekło i ziemię w jednej przestrzeni. Pisarz uwypukla demoniczną stronę ludzkiej natury, pokazuje zezwierzęcenie, upodlenie człowieka, odejście od wartości metafizycznych. Na taką specyfikę ujęcia tematu i wizję Karpowa miała niewątpliwie wpływ rzeczywistość rosyjska po rewolucji i wojnie domowej. Wydany w 1922 roku dramat *Три запу* zawiera wiele aluzji do wydarzeń historycznych i obserwacji autora¹².

Дикая осторвенелая толпа с визгом бросается на рассыпанное золото, скребет землю закорузлыми пальцами, захватывает червонцы, ловит их на лету, верещит, скрежещет зубами. (s. 30)

Отовсюду, из за деревьев, из под обрывов лезут, грозя и размахивая ножами, порибайлы, бродяги, живорезы, силплые, окровавленные, испитые... У одного разворочена чем-то тупым и грязным голова; у другого узкие впалые глаза заплыли гноем и сукровицей... А дальше свирепые дикие рожи с багровыми фонарями у глаз и синими распухшими носами. Все это наемные убийцы. (s. 50)

Postać, która w dramacie symbolizuje rozwój piekła na ziemi jest wspomniany już Schein, profesor nadzorujący prace archeologiczne. Bohater Karpowa z kilku powodów wpisuje się w kanon artystycznych wizerunków władcy infernum. Autor nadaje mu dostojny wygląd, nie zapominając o ważnym detalu w romantycznych i symbolistycznych wyobrażeniach Szatana – smutnym spojrzeniu, które wyrażało współczucie i zadumę nad losem człowieka.

В глубоком раздумье, среди толпы проходит медленной, царственной поступью Шенин, бледный, загадочный, острые, впалые глаза сужены, глядят в неведомую даль. (s. 22)

Входит Шенин печальный, замкнутый. Из вежливости расточает он направо и налево улыбки, но глаза его мрачны и нерадостны. (s. 36)

Odwołaniem do światowej literatury przywołującej motyw demoniczny jest u Karpowa wątek Scheina i jego pomocnika, Nieczwołodowa. Tworzą oni parę, wzorowaną na relacji Fausta i Mefistofelesa z dramatu Goethego. W związku profesora i asystenta wyraźnie zaznaczona zostaje hierarchia: uczony spełnia rolę nadrzędną, zaś Nieczwołodow wypełnia zadania sługi, który zna swoje miejsce i dosadnie nazywa swój status¹³: „И теперь вот на побегушках ... Абракадабра!.. У Шейна. Вроде собаки” (s. 11). Widać tu wyraźne nawiązanie do powieści *Огненный ангел*, gdzie Briusow prezentuje uczonego maga Agryppę i towarzyszącego mu demona, występującego w postaci psa. Związane z Nieczwołodowem określenia, jakie najczęściej pojawiają się w tekście, także wygłaszane przez samego bohatera to: artysta (художник), oszust (жулик), połykacz szpad (шпагоглотатель). W jego wypowiedziach, złożonych z krótkich, często niedokończonych zdań, powtarzają się wielokrotnie słowa: czort, diabeł, abrakadabra, nadając im formę nieporadnego zaklęcia. Charakterystyczne dla bohatera są pewne zachowania, przypisujące mu dodatkowo rolę błazna. Niemal w każdej scenie z udziałem Nieczwołodowa widzimy go w komicznych pozach: podskakującego, ukrywającego się za drzewami lub krzakami, kłaniającego się dwornie z kapeluszem w dłoni. Nieustannie towarzyszy mu chichot, szczególnie kategoria śmiechu¹⁴. Jednak przez warstwę jarmarcznej błazenady przebija tragiczny wymiar tej postaci. Nieczwołodow cierpi z powodu utraty ukochanej kobiety i, podobnie jak Faust, który z miłości do Małgorzaty zawarł pakt z diabłem, tak on z tęsknoty za Niną związał się z człowiekiem, który ją uwiódł. Skłonność bohatera do szaleństwa, pojmowanie życia jako diabelskiej gry, zamiłowanie do ryzyka stanowią jedynie zasłonę jego prawdziwego, tragicznego oblicza.

Obsadzony przez Karpowa w demonicznej roli Schein odbiega jednak od typowego wizerunku średniowiecznego diabła. Postać ta wyrasta raczej z tradycji modernistycznej. W omawianym dramacie demonizm bohatera jest nośnikiem energii, buntu wobec istniejącego stanu rzeczy i przez to ma wypełniać rolę słu-

żebną w planie odnowy oblicza świata i warunków ludzkiego życia. Swoją misję widzi Schein w walce o usankcjonowanie życia cielesnego, materialnego, zniszczenie przestarzałego porządku świata i „duchowego koszmaru”, zniewalającego ludzkość, przekazanie człowiekowi wiedzy.

Дорогу жизни, говорю я! Телесной полнозвучной жизни из крови и нервов!.. Пора освободить мир от духовного кошмара!.. От лжи, от убожеств!.. Даю клятву – я этого добьюсь!.. Я хочу, чтобы люди любили тело, землю, борьбу... (s. 14)

W powyższym fragmencie, zawierającym *credo* profesora, jak również w innych miejscach w tekście dramatu, bohater podkreśla znaczenie walki, a tym samym dynamiki, zmienności. W niej dostrzega on siłę napędową wszelkiego działania i twórczości.

А ведь борьба – это Эликсир жизни, нерв деятельности, даже творчества... (s. 25)

Schein czuje się odpowiedzialny za przywrócenie godności i wolności najbardziej zagrożonym grupom społecznym, co także można uznać za dowód pokrewieństwa z diabłem. Bowiem, jak pisze Maximilian Rudwin, „orędownicy prostego ludu widzieli w Szatanie obrońcę uciskanych oraz opiekuna biednych i bezbronnych wobec możnych tego świata. Mówi się, że Diabeł, który zawsze był demokratą, opowiadał się po stronie chłopów pańszczyźnianych, czyli poddanych, a przeciwko panom feudalnym. Szatan pojawia się w folklorze wszystkich krajów Europy jako obrońca oskarżonej niewinności i jako wzór uczciwości i wierności”¹⁵.

Utopijne marzenia orędownika ludu o powszechnym buncie i stworzeniu nowego porządku świata legły jednak w gruzach, niezrozumiane przez pozbawione ideałów masy. Zamiast szczytnej rewolucji dochodzi do bezwzględnego mordy, do którego doprowadziły najniższe instynkty: chciwość i zwierzęca żądza krwi, w wyniku którego Schein ginie.

W postawie głosicieli dwóch prawd, Joila i Scheina, dostrzec można wiele podobieństw. Różnymi drogami i za pomocą innych środków dążyli do tego samego prometejskiego celu – poprawy

ludzkiego bytu. Zagadkę zbieżności ich losów wyjaśnia jeden z sektantów, ojciec obu bohaterów, który wyznaje:

Только вот... сыны мои... убиты... Иоиль пророк... надежда мира... А Александр... думаешь... мне его не жалко... Все-ж человек правды искал... по своему, по сатанинскому – а искал!.. Шеинская кровь в нем... сказалась... Погибель!.. Погибель духа!.. Любил я сына моего... Иоиля... Царя славы... Да и Александра любил... Дети мои, дети мои! (s. 58)

Reprezentantami dobra i zła Karpow czyni braci, przez co potwierdza wypowiedzianą zarówno przez Scheina, jak i Joila, tezę o wspólnym rodowodzie *sacrum* i *profanum*, będącymi lustrzanymi odbiciami nadrzędnego pierwiastka transcendentnego. Zakończenie dramatu świadczy o tym, że żaden z braci, ani reprezentujący wartości ludowego mistycyzmu Joil, ani preferujący intelektualny model rozwoju i postępu Schein, nie jest obdarzony odpowiednią mocą, by urzeczywistnić swoją misję, obaj ponoszą śmierć i, choć Joil zmartwychwstaje, Karpow nie daje przesłanek do interpretacji tego zdarzenia jako zwycięstwa nad złem. Pisarz ukazuje zatem świat w stanie uśpienia i ludzi jako marionetki, masy pozbawione umiejętności podejmowania decyzji i dokonywania wyboru.

Konflikt przedstawiony przez Karpowa staje się pretekstem do powtórzenia starego, nierozwiązanego dylematu wszystkich symbolistów – pytania o właściwą drogę kształtowania oblicza Rosji. W większości ujęć tego tematu zwycięża terror, któremu nie są w stanie przeciwdziałać ani intelektualny aspekt Zachodu, ani duchowy wymiar Wschodu. Autor dramatu *Три запы*, epigon symbolizmu, dochodzi ostatecznie do tego samego wniosku. Nadzieje związane z rewolucją – czynnikiem przeobrażającym dotychczasowy porządek świata nie przyniosły spodziewanych rezultatów, na jej stosach spłonęły wszelkie prawdy i normy moralne, zaś rywalizujące ze sobą do tej pory mistycyzm i racjonalizm ustąpiły przed terrorem i okrucieństwem.

Karpowowska wizja współistnienia dobra i zła, odwołująca się zarówno do rosyjskiej i zachodniej tradycji literackiej, jak

i doświadczeń rosyjskiego sekciarstwa wpisuje się w krąg tematów ezoterycznych, niezwykle popularnych w okresie Srebrnego Wieku. Wybrane przez pisarza wątki, przedstawione w dramacie, a także sposób ich prezentacji, korzystanie z właściwej dla przełomu wieków motywiki i poetyki potwierdza wpływ twórczości symbolistów na warsztat artystyczny Karpowa. Utwory tego i innych autorów (spośród których warto wspomnieć Aleksandra Amfiteatrowa, Aleksieja Skaldina, Wsiewołoda Sołowjowa, Wierę Kryżanowską czy Piotra Uspienskiego)¹⁶, inspirowane wątkami ezoterycznymi, są dowodem na siłę oddziaływania symbolizmu i mogą stanowić ważny punkt odniesienia dla badaczy literatury przełomu XIX i XX wieku.

Przypisy

¹ Zob. M. Rzeczycka, *Dwie wizje sekciarskiej Rosji: „Серебряный голубь” Andrieja Bielego i „Пламень” Pimiena Karpowa*, [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, red. J. Sałajczykowa i L. Kalita, Gdańsk 2005.

² Zob. *ibidem*, a także *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*, red. П. Николаев и др., т. IV, Москва 1993; *Блок и П. И. Кarpов*, вст. ст., публ. и комм. К. Азадовского, [w:] *Александр Блок. Исследования и материалы*, Ленинград 1991, s. 237–239.

³ Sposób, w jaki Karpow opisuje wyznawców światła i ich przywódcę świadczy o doskonałej orientacji w tematyce rosyjskich ruchów religijnych. O historii i realiach rosyjskiego sekciarstwa zob. А. Панченко, *Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект*, Москва 2004; А. Эткинд, *Хлыст (Секты, литература и революция)*, Москва 1998.

⁴ *Księga Joela* zawiera m.in. zapowiedź zesłania przez Boga jego Ducha oraz daru prorokowania: „A potem wyleję mojego Ducha na wszelkie ciało i wasi synowie i wasze córki prorokować będą, wasi starcy będą śnili, a wasi młodzieńcy będą mieli widzenia, także na sługi i służebnice wyleję w owych dniach mojego Ducha. I ukażę znaki na niebie i na ziemi, krew, ogień i słupy dymu. Słońce przemieni się w ciemność, a księżyc w krew, zanim przyjdzie ów wielki, straszny dzień Pana”. (3, 1–4). Zob. *Biblia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Warszawa 1975, s. 972–975.

⁵ W wierzeniach ludowych wizerunek diabła niejednokrotnie kształtował się zgodnie z wyobrażeniami wroga, osoby obcej, która w jakiś sposób mogła zagrozić ustalonemu porządkowi egzystencji. Stąd częste utożsamianie z nim całych grup etnicznych bądź narodowościowych np. Żydów, Cyganów czy Niemców (zwłaszcza na terenach słowiańskich). Zob. A. di Nola, *Diabeł*, Kraków

1997, s. 309–312. Maximilian Rudwin pisze: „Inni wierzą, że Diabeł chętniej zamieszkiwał w Niemczech, na dowód czego wskazują dużą liczbę miejsc i budowli w tym kraju nazwanych jego imieniem. Polacy utożsamiają Diabła z Niemcem, używając w odniesieniu do nich obu jednego terminu – Niemiec lub Niemiaszek”. Zob. M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*, Kraków 1999, s. 75.

⁶ П. Карпов, *Три зари*, Москва 1922, s. 5. Pozostałe cytaty pochodzące z tego źródła zostały w tekście opatrzone numerem strony.

⁷ Motyw rywali-braci nawiązuje do wielu mitów ukazujących współistnienie przeciwieństw jako warunek osiągnięcia metafizycznej pełni. Jednym z nich jest staroirański mit o walce pomiędzy bliźniaczymi braćmi, Ormuzdem i Arymanem, z którego rozwinął się zaraturianizm i manicheizm. Zob. G. Messadieu, *Diabeł. Historia powszechna*, Warszawa 1998, s. 112–140.

⁸ Zdaniem Swedenborga „paruzja oznacza odrodzenie ludzkości w duchu, ogromny prąd wyzwolenia, który przeniknie świat, gdy nadejdzie po temu pora. Chrystus zstąpi na ziemię z pomocą ducha (...) nie zaś postaci, jaką znali apostołowie. Znaki zaś na niebie, chwała anielskich tręb oznaczają w języku symboli przemianę ludzkości pod wpływem fali światła, która wniknie do umysłów i serc. Chrystus nawiedzi zatem świat, lecz będzie to jakby rozdarcie się kurtyny”. Zob. J. Piechowski, *Swedenborg. Życie i wizja*, Warszawa, 1997, s. 87–88.

⁹ П. Мельников (А. Печерский), *Тайные секты*, [w:] idem, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 8, Москва 1976, s. 66.

¹⁰ Zob. M. Rudwin, *Diabeł w legendzie...*, s. 272–278.

¹¹ Cyt. za A. Turner, *Historia piekła*, Gdańsk 1996, s. 176.

¹² Okres ten często był w literaturze przedstawiany jako motyw walki infernum z niebem, czego najbardziej reprezentatywnym przykładem jest *Пемербург* Bielego, do twórczości którego Karpow wielokrotnie nawiązywał.

¹³ Porównanie Nieczwołodowa do psa zdaje się nie być przypadkowe, w literaturze demonologicznej znane są wcielenia demona w postać tego zwierzęcia. Mefistofeles przybiera ją w czasie spotkania z Faustem, podobnie jak diabelski towarzysz filozofa i maga Corneliusa Agrippy. Zob. M. Rudwin, *op. cit.*, s. 52–53.

¹⁴ U Karpowa chichot pojawia się, analogicznie jak w powieści Fiodora Sołoguba *Мелкий бес*, jako cecha demofery diabła. O tego typu ujęciu kategorii śmiechu zob. С. Ильев, *Русский символистский роман*, Киев 1991, s. 27–35.

¹⁵ M. Rudwin, *op. cit.*, s. 290–293.

¹⁶ Zob. M. Rzeczycka, *Dwie wizje...*, a także А. Никитин, *Rosa Mystica. Поэзия и проза российских тамплиеров*, Москва 2002.

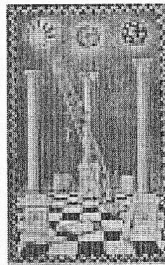
Katarzyna Arciszewska

Heaven and Hell in Pimen Karpov's Drama *Tri zari*

This article presents the work of one of those forgotten Russian writers who continued the Symbolist literary tradition. It analyzes the motif of the co-existence and struggle of two dimensions of reality – good/heaven and evil/hell – shown in the rivalry of the protagonists, who personify uranic and chthonic spheres.

res. The text shows the adversaries of the drama, their attributes and the space in which they usually appear. It also shows those characteristic features of Karpov's work that refer to the symbolism of the Silver Age, the experiences of Russian Sectarism, Biblical images, and also well known Russian and world literary works. The article emphasizes the fact that the drama *Tri zari* expresses the writer's position in the discussion of the correct way to shape the face of Russia.

IRENA FIJAŁKOWSKA-JANIAK



LITERACKIE WIZJE WOLNOMULARSKICH PRZESTRZENI

Literatura rosyjska pierwszych dziesięcioleci XX wieku zagłębiła się w poszukiwaniu prawdy absolutnej, co metaforycznie określane było jako poszukiwanie Światła, Góry Athos, czwartego wymiaru, drogi na Wschód i do Świątyni Jerozolimskiej. Dominujące stały się motywy mistyczne i ezoteryczne. Były one bliskie założeniom światopoglądowym masonerii, zjawiska niezmiennie złożonego w rosyjskich realiach.

W systemie filozoficznym wolnomularstwa, w jego symbolice, wśród znaków i znaczeń, ważne miejsce zajmowała przestrzeń. „Najbardziej ogólne, społeczne, religijne, polityczne lub etyczne modele świata, za pomocą których na różnych etapach swej historii intelektualnej ujmuję człowiek otaczające go życie, są niezmiennie obciążone właściwościami przestrzennymi”¹ – pisał Jurij Łotman. Należąc do sfery uniwersum, przestrzeń masonów była znakiem wielofunkcyjnym i pojemnym: obok terenów geograficznych, topograficznych znajdowały się miejsca magiczne, metafizyczne i symboliczne, obok obszarów otwartych – zamknięte, obok jasnych – ciemne. Dół i góra wyznaczały pionowy i poziomy porządek Świata. Najważniejszy był jednak stan ponad przestrzenią.

W masońskiej mitologii, powstałej na tradycji judeochrześcijańskiej i islamskiej, miejscem kultowym, sakralnym była świątynia Salomona, a Jerozolima funkcjonowała jako *axis mundi*. Czasy panowania Salomona i wznoszenia Przybytku Bożego rozumiane były jako stan idealny, stan przymierza ze Słowem. Na placu świątynnym, na gruzach budowli mieściła się siedziba templariuszy, „przodków” wolnomularzy. Świat w wymiarze makro sprowadzał się do symbolu, do przestrzeni Łoży, czyli do „miejscu uświęconego Światłem Wschodu”².

Ważną rolę odgrywał Egipt, gdzie na bezkresnych pustyniach wznosiły się trójkątne piramidy, w ich podziemnych korytarzach, jak głosiła masońska legenda, odbywały się uroczyste obrzędy inicjacyjne. W czasie takiej ceremonii Cagliostro stał się Wielkim Koptą³. W dylogii Wsiewołoda Sołowjowa *Волхвы* i *Великий Розенкрейцер* Cagliostro opowiadał o wtajemniczeniu w dolinie Nilu, o mistycznym misterium w piramidzie Cheopsa, której budowniczym był największy mędrzec świata, twórca Słowa, Liczby i Muzyki, Hermes Trismegistos, Thotem tu zwany⁴. Na piaskach pustyni, w obecności piramid zaczął też się proces przemiany Nikołaja Ableuchowa, bohatera powieści Andrieja Bielego *Петербург*. Siergiej Karpaczow, autor przewodnika po tajemnicach masonerii, wyjaśniał, że „пирамида – символ духовности, совершенства, поиска, стремления человека к истине и свету, освобождения от материального, преодоления себя, выхода за собственные пределы, стремления к недоступной и непостижимой вершине”⁵. W aspekcie ezoterycznych znaczeń świat Egiptu, piramid, Sfinksa, pustyni, rozlewających się wód Nilu fascynował Nikołaja Gumilowa. W jego liryce topika chrześcijańska współistniała z hermetyczną, dziennik podróży geograficznych z diariuszem duchowej pielgrzymki. Mistyczne doznania, wizje, spotkanie z wieczną przyjaciółką, Sofią, ujrzanie światła Taboru towarzyszyły egipskim podróżom Władimira Sołowjowa. Jego poetyckie relacje wywarły znaczny wpływ na sposób widzenia kraju faraonów w Rosji, nawet przez Wasilija Rozanowa i bliskich mu, *notabene*, masonów.

W kontekście geograficznych przestrzeni wolnomularzy koniecznie wspomnieć należy o Londynie, w którym wzniesiona została przez Christofera Wrena, mistrza sztuki królewskiej, katedra św. Pawła⁶. Nad Tamizą w gospodzie „Pod Gęsią i Rusztem” korporacja budowniczych przekształciła się w stowarzyszenie o charakterze spekulatywnym i powstała Wielka Loża Londynu. Budowniczowie świątyń stali się budowniczymi systemów. W stolicy Anglii znajdowała się pełna wolnomularskiej symboliki katedra westminsterska i kościół templariuszy *The Temple*, ostatnio przypomniany przez Dana Browna. To tu Langdon wyjaśniał Zofii tajemnicze znaki i podkreślał, że budowlę wzniesiono ku pamięci świątyni Salomona⁷.

Francja z kolei posiadała Chartres, Rouen, Reims, Paryż – wspaniałe i znaczące dzieła muratorów, twórców gotyckich świątyń, z którymi identyfikowali się wolnomularze⁸.

Miejsca te, jak też masońska obrzędowość, stroje, insygnia, sama działalność tajnego, zamkniętego przysięgą zachowania tajemnicy i posłuszeństwa męskiego bractwa, owiane były aurą tajemniczości, hermetyzmu, a nawet grozy, pobudzały więc wyobraźnię, ciekawość, prowokowały do „zerwania zasłony Izdy”, do poznania zaszyfrowanego języka. Literatura piękna wychodziła naprzeciw tym pragnieniom i tworzyła artystyczną wizję rzeczywistości alternatywnej masonów. Znacznie rozszerzała i uatrakcyjniała jej obraz, odczytywała ukryte treści filozoficzne, lub sama nadawała realiom ezoteryczny wymiar. Często ośmieszała, a nawet oskarżała organizację o knowania z Diabłem lub spisek przeciw całej ludzkości⁹. W ten sposób powstawała literacka interpretacja znaków i sensów wolnomularskiej doktryny. Miała ona duży wpływ na *opinio communes*. W literaturze rosyjskiej charakterystyczna pod tym względem była twórczość Wsiewołoda Sołowjowa i Jelizawiey Szabielskiej, zapomnianej dzisiaj pisarki początków XX stulecia. Sławę zdobyła ona trylogią *Сатанисты XX века*¹⁰, w której rozwijała popularny w Rosji od czasu wydania *Протоколов сионских мудрецов*¹¹ motyw żydomasońskiego spisku¹².

Dla literatury, która wprowadzała wątek wolnomularski, zasadą, wręcz wyznacznikiem, stało się dzielenie świata na dwa obszary: masonów i niemasonów, braci i profanów. Tak podzielona została rzeczywistość przedstawiona w powieści Aleksieja Pisiemskiego *Масоны* z 1880 roku, Michaiła Osorgina *Вольный каменщик* z roku 1937, *Заговор* Marka Ałdanowa z 1927 roku¹³. Ślady obecności takiego podziału ujawniają się w *Popiołach* (1904) Stefana Żeromskiego i w *Цародзieskiej górze* (1924) Tomasza Manna, chociaż podstawową zasadą było tu dzielenie świata na opozycje: góra – dół, Wschód – Zachód¹⁴. Żywoć Piera Biezuchowa, bohatera powieści *Война и мир* Lwa Tołstoja, również rozbił się na te dwie przestrzenie i wtedy, gdy wstąpił do loży, i wtedy gdy przed życiowym zamętem schronił się w mieszkaniu zmarłego Mistrza Bazdiejewa, przeszedł ze sfery Chaosu w sferę Kosmosu. *Ordo ex Chao* – tak nazywali ten stan masoni:

Пьер ушел из своего дома только для того, чтоб избавиться от сложной путаницы требований жизни, охватывавшей его и которую он, в тогдaшнем состоянии, не в силах был распутать. Он поехал на квартиру Иосифа Алексеевича под предлогом разобрать книги и бумаги покойного только потому, что он искал успокоения от жизненной тревоги¹⁵.

Pisarze spostrzegli, że dla masonów miejscem szczególnym, przestrzenią sakralną, świątynną była Loża. Doszli do wniosku, że taką samą funkcję pełniła Biblioteka i Alchemiczna Pracownia. Bardzo chętnie umiejscawiali więc braci w fartuszkach w Laboratoriach, każąc im poszukiwać kamienia filozoficznego, wytwarzać złoto, destylować eliksir życia, szukać drogi na Wschód w księgach Loży lub w zakurzonych antykwariatach. Dlatego te przestrzenie stały się przedmiotem niniejszej pracy. Zagadnienie ukazane zostało na przykładzie twórczości rosyjskich modernistów i szeroko pojętej europejskiej literatury o masonach.

Literatura rosyjska początku XX wieku przejawiała szczególnie zainteresowanie masonerią, jej symboliką i filozofią. Wynikało to chociażby z faktu, że właśnie na ten okres przypadło odrodzenie się uśpionego w 1822 roku dekretem Aleksandra I wolnomu-

larstwa, zjawiska niezmiennie w Rosji złożonego, niejednorodnego, „nieortodoksyjnego”. Już w XVIII wieku powiązane było ono z różnymi systemami, rytami, z masonerią angielską, francuską, szwedzką, z różokrzyżowcami, iluminatami, martynistami. Prawdziwy chaos organizacyjny, systemowy, światopoglądowy i programowy zapanował na początku XX stulecia. Pewien ład próbował wprowadzić Wielki Wschód Francji, który przysyłał do Rosji swoich emisariuszy, wtajemniczonych w Paryżu rosyjskich intelektualistów, pisarzy, polityków. Nie bardzo im się to jednak udało. Francuskie wolnomularstwo było bowiem liberalne, agnostyczne, antyklerykalne, a Rosja przeżywała akurat okres neochrześcijaństwa, reformy prawosławia, poszukiwań Boga, oczekiwań Apokalipsy i gnostycznych, transracjonalnych doznań, gdy „spod maski Hume’a czy Locke’a wyglądał Agryppa”¹⁶. Był to czas polifonii idei, pomieszania myśli i poglądów, form poznania. Masoneria zlewała się z ugrupowaniami okultystycznymi, teozoficznymi, z antropozoficznymi, poszukiwaczami Wschodu, buddystami, chłystami. Maksimilian Wołoszyn, poeta, malarz, mason, stan ten nazwał „błędzeniem ducha”. Sam bardzo silnie go przeżył, o czym pisał we wszystkich swoich autobiografiach¹⁷.

W Moskwie czy Petersburgu Łoże powstawały poza Obediencjami, nie posiadały papierów założycielskich, działały, według określenia wolnomularzy, „na dzikim kamieniu”¹⁸. Co prawda, „nie istnieje coś takiego jak międzynarodówka wolnomularska, pisał Jerzy Siewierski, nie wytworzyły się ponadnarodowe ośrodki decyzyjne”¹⁹, niemniej zasady powoływania łóż, konstytucja, obrzędowość, symbolika, rytualistyka były takie same. Sytuacja w Rosji odbiegała od normy, w zasadzie istniały tam organizacje i doktryny paramasońskie, działało wolnomularstwo *sensu largo*. Miało to wpływ na twórców i ich dzieła. Trudno więc wśród gmatwaniny duchowych poszukiwań epoki jednoznacznie wyodrębnić elementy masońskie, tym bardziej że wolnomularstwo, jak już było powiedziane, korzystało z uniwersalnych archetypów, symboli i znaków. Bardzo dobrym przykładem może być eklektyczna twórczość Jeleny Bławatskiej²⁰. Roberto Gervaso ujął to

w ten sposób: „Helena Pietrowna – prawdziwa masonka, choć outsiderka – dzielnie głosiła ewangelię Hirama światu (...)”²¹. W tym kontekście wspomnieć należy działalność Anny Minclowej i twórczość, z założenia okultystyczną i antymasońską, popularnej niegdyś Wiery Kryżanowskiej-Rochester²². W powieściach wykorzystywała ona elementy wolnomularskiej obrzędowości, rytualistyki, trójdzielną hierarchię organizacyjną, ideę samodoskonalenia. Tadeusz Klimowicz zauważył, że „w zamierzeniu Kryżanowskiej, jej powieści – powstałe na pograniczu utopii i antyutopii – miały propagować idee okultyzmu. W rezultacie jednak powstała wielotomowa baśń o supermanach-magach (półbogach w zasadzie) walczących ze Złem, zrealizowana przy tym w konwencji prawdziwie komiksowej i stanowiąca typowy produkt »literatury ucieczki«”²³.

Do momentu wstąpienia do paryskiej loży „Kosmos”, niejednoznaczne było stanowisko Aleksandra Amfiteiatrowa, korespondenta, pisarza, autora pracy o Diable w kulturze średniowiecza²⁴, przyjaciela Wołoszyna. Swoje powieści nazywał on antyokultystycznymi, bohaterów stawiał wobec pozytywistycznych i antypozytywistycznych dylematów. W masonerii reprezentował bowiem nurt ateistyczny, sejentystyczny. W jednoznacznie masońskim kodzie trudno też odczytać teksty Nikołaja Gumilowa, Dmitrija Mierieżkowskiego, Andrieja Biełego, Ellisa, Walerija Briusowa, choć czynione były takie próby²⁵.

Łoża

– Где стоит Ложа?
– На святом месте, – или на самом высоком холме,
или глубочайшей долине, или в долине Иосафатовой,
или в другом тайном месте²⁶.

Łoża – to *axis mundi* wolnomularskiego świata. To miejsce, gdzie spotykali się bracia, raz w miesiącu po zachodzie słońca, pracowali, praktykowali ryty, uczestniczyli w misteriach inicjacyjnych do stopnia ucznia, czeladnika i mistrza. Łoża pełniła też

funkcję wolnomularskiej świątyni. Stanisław Wotowski informował przedwojennych polskich czytelników, że „świątynia – to wielka sala, czworoscienna, podłużna, boki jej noszą nazwy czterech stron świata – gdyż według pojęć masońskich, obszar loży – to obszar Świata”²⁷.

W filozofii wolnomularskiej Loża stała się symbolem świątyni Salomona, znakiem pamięci o jej budowniczym – Hiramie Abif; miejscem metaforycznej podróży na Wschód w poszukiwaniu utraconego Słowa. Dało to powód do sformułowania wniosku, że organizacja „pracuje nad powrotem do ziemi judzkiej i planuje odbudowę świątyni Jerozolimskiej”²⁸. A przecież wznoszenie świątyni rozumiane było jako budowanie niematerialnej świątyni ludzkości, czyli nowego, idealnego społeczeństwa. W rosyjskiej kulturze wybór Jerozolimskiej świątyni uzasadniano w ten sposób: „Ложи свою масоны часто называют Соломоновым Храмом, считая его идеалом всего храма, ибо Соломон, воздвигая свой храм, это чудо по великолению и красоте, предназначал его не только для последователей закона Моисея, но и для людей всякого вероисповедания, для всех, кто только пожелал бы посетить храм, чтобы послужить Богу. Вступать в Соломонов Храм стремились те, которые чувствовали »духовный глад«, которые, поняв, что их окружает слепая тьма, искали свет”²⁹.

Świątynia Jerozolimska uchodziła za budowlę najwspanialszą, najdoskonalszą, zapewniała, poprzez obecność Arki Przymierza, maksymalne zbliżenie do istoty Boskiej. Nic więc dziwnego, że obszar o tak bogatej semantyce i ikonografii wolnomularskiej stał się ulubionym miejscem pisarzy, najczęściej przedstawianą w literaturze przestrzenią masońską. Należy zaznaczyć, że opisanie Łóż, widowiskowej inicjacji i psychicznych doznań profana rzadko ukazywali pisarze-masoni, a jeśli już, to w zaszyfrowany sposób, obowiązywała ich bowiem przysięga milczenia i dochowania tajemnicy. Być może dlatego historycy literatury nie zauważali istnienia motywów masońskich w twórczości Johanna Goethego, Adama Mickiewicza, Briusowa, Wołoszyna, Amfitiatrowa, Rudyarda Kiplinga, Andrzeja Struga, Marka Ałdanowa.

Powieść europejska, poczynając od XVIII stulecia, wypracowała poetykę przedstawiania Łóż w utworze literackim. Wprowadzenie motywu masońskiego do tekstu zaczynało się zawsze od opisu miejsca, gdzie znajdowała się siedziba tajnego stowarzyszenia, w którym działał jeden z bohaterów. Obraz ten poprzedzał przedstawioną w tekście inicjację – wydarzenie przełomowe w życiu kreowanej postaci. Pokonywanie drogi do Łoży było pierwszym stopniem procesu wtajemniczenia. Literatura XIX wieku, mając jeszcze w pamięci powieść gotycką, opowieści niesamowite Edgara Allana Poe, masońską informację, że Łoże znajdują się w miejscach tajemnych, jak też obiegującą opinię, umieszczała wolnomularską świątynię w pejzażach grozy: na odludnych terenach, w trudno dostępnych miejscach, w ciemnych lasach, w średniowiecznych zamkach, lub w byłych warowniach templariuszy. Duży wpływ na kształt „masońskich krajobrazów” wywarła powieść Aleksandra Dumasa *Józef Balsamo* (1846–1847). Przedstawiona przez niego Łoża ukryta była na budzącym lęk i respekt głuchym pustkowiu, wśród szczytów górskich, a najwyższy z nich nazywał się Górą Gromu:

Kiedy mrok gęstnieje wieczorem wśród dębów, kiedy ostatnie słabe promienie słońca złocą wysokie nagie szczyty owej rodziny olbrzymów, można by rzec, że cisza zstępuje powoli z wyniosłych stopni nieba aż na równinę, a jakaś potężna a niewidzialna ręka rozpościera z ich zboczy długi niebieski woal, wśród którego lśnią gwiazdy, ponad światem znużonym hałasem i pracą dnia³⁰.

Atmosfera tajemniczości, niesamowitości, strachu, trwogi towarzyszyła też prezentacji starego zamku:

W środku polany otoczonej starymi, wyłysiałymi brzoziami wznosił się parter jednego z tych zamków w ruinie, jakie feudalni możnowładcy rozsiali ongiś po Europie, wróciwszy z wypraw krzyżowych. Na tle bladego nieba odcinały się ostrołukami wyszczerbione przez wałęsę się mury portale, rzeźbione w delikatne ornamenty. Każde wgłębienie, zamiast posągu okaleczonego i strąconego na murawę, wypełniała kępa paproci lub dzikich kwiatów³¹.

W podobnym krajobrazie mieściła się Loża Niewidzialnego Bractwa w twórczości George Sand, zaś drogę do siedziby pokonywała tytułowa bohaterka powieści – piękna Consuelo³². W powieściowej rzeczywistości przedstawionej umiejscowienie Łóż na szczytach gór miało jeszcze jedno, archetypowe uzasadnienie. Przestrzeń sięgająca nieba należała do sfery *sacrum*, na której najczęściej budowano świątynie. Pierwowzór Łoży również wzniesiony został na miejscu wysoko położonym, na wzgórzu Ofel, górował nad Jerozolimą i nad światem.

W literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku na uwagę zasługują ezoteryczne przestrzenie Wsiewołoda Sołowjowa, wykreowane w dylogii *Волхвы* i *Великий Розенкрейцер* (1889–1890). Autor tych powieści wyrósł w intelektualnym środowisku rodziny Sołowjowów, historyków, teologów, filozofów, prozaików i poetów. Każde z dzieci dziejopisarza Siergieja Sołowjowa było utalentowane, aczkolwiek trwałą sławę zyskało tylko jedno z nich – Władimir. Najstarszy syn Wsiewołod posiadał uzdolnienia literackie, wykorzystał je do tworzenia powieści historycznych. Nie były one wysoko oceniane przez współczesnych. „Wsiewołod Siergiejewicz mógłby zostać pisarzem dużej miary, gdyby lepiej zrozumiał naturę swego talentu i nie kusił się o tanie laury, którymi wieńczyli go czytelnicy »Niwy«. Do jego ulubionych pisarzy należeli Dostojewski i Dickens, a jego marzeniem było zostać rosyjskim Dickensem i Walterem Scottem” – pisał o nim Siergiej Sołowjow³³. W kontekście literatury masońskiej warto przypomnieć, że wczesna twórczość Sołowjowa kształtowała się pod wpływem Aleksieja Pisiemskiego, przyjaciela rodziny, autora słynnych niegdyś powieści antynihilistycznych, który w 1880 roku wydał swój ostatni utwór – powieść *Масоны*. Pokazywał w nim działalność Wielkiej Łoży Prowincjonalnej, a właściwie jej dogorywanie na rosyjskiej prowincji. Powieść ta wywarła wyraźny wpływ na odradzanie się wolnomularstwa w Rosji pod koniec XIX wieku i na szersze zainteresowanie się tym zjawiskiem, rezultatem czego było pojawianie się dużej ilości publikacji na ten temat. Nie bez znaczenia była też upowszechniana pogłoska,

że drugi rozdział powieści *Масоны*, poświęcony rosyjskiej romantycznej mistyce, napisał Władimir Sołowjow³⁴.

Aleksiej Pisiemski wyznaczał Wsiewołodowi Sołowjowowi zakres lektur, omawiał z nim toczące się wydarzenia polityczne, kulturalne, problemy filozoficzne. Uważa się więc go za nauczyciela młodego twórcy. Warto też wspomnieć o tym, że stary pisarz darzył swojego wychowanka ojcowiskim uczuciem. Parę lat wcześniej stracił bowiem własnych synów, jeden popełnił samobójstwo, drugi utracił kontakt ze światem.

Powieści Sołowjowa były utrzymane w zupełnie innej konwencji artystycznej niż Pisiemskiego, odmienny był też stosunek obu pisarzy do różokrzyżowców i wolnomularzy. Utwór dojrzalego pisarza był w zasadzie zbeletryzowaną wykładnią systemu filozoficznego, religijnego i etycznego masonerii, wyrażanego przy pomocy bogatej uniwersalnej symboliki. Omówione zostały tak istotne problemy, jak: masoneria a judaizm i chrześcijaństwo, masoneria a sekciarstwo, wolterianstwo. Pisiemski nie ukrywał, że było to zjawisko złożone, różnorodne, w ostatecznym rozrachunku pozytywne. Dylogia młodego twórcy powstawała wszakże i pod silnym wpływem ojca pisarza – słynnego historyka, wiernego kościoła prawosławnego, o którego uczucie bezskuteczne zabiegał najstarszy syn, Wsiewołod. Powieść jego stała się więc utworem o wyższości prawosławia, wiary, miłości nad rozumem, wiedzą i religią alternatywną. Różokrzyżowiec najwyższego stopnia, nosiciel gorejącej gwiazdy, siłą woli przenikający w istotę wszechrzeczy, został pokonany przez popa z małej prowincjonalnej cerkiewki, ojca Nikołaja.

W twórczości Sołowjowa, zgodnie z tradycją literacką, miejsce spotkań i życia braci Różanego Krzyża znajdowało się na bezludziu, w wysokich górach na południu Niemiec. Dookoła rozpościerały się tylko ciemne lasy. Niewidoczną, porośłą trawą drogę do Łoży znali nieliczni, tylko wtajemniczeni:

Все так же тихо, пустынно и уединенно вокруг Нельштейна. Он увидел на одном из лесных поворотов перед собою чрезвычайно оригинальную и краси-

вую картину старого замка, со всех сторон обросшего елями и густыми кустарниками, высеченного в скале, и то там, то здесь выглядывающего то древней бойницы, то округлостью колонны, то готическими узорами, будто кружевными окнами³⁵.

Poruszać się po dzikim terenie pomagał widoczny z daleka ogień w oknach zamczyska. Płonął on, niczym w siedzibie czarnoksiężnika, w Pracowni Alchemicznej właściciela. Obecność ognia w Łoży i w Laboratorium stała się jednym z wyznaczników tego typu powieści. W tym konkretnym przypadku ów wieloznaczny symbol był znakiem miejsca szczególnego, gdzie dokonują się przemiany, oczyszczenie, narodziny w innej postaci. Dla wtajemniczonych ogień był znakiem właściwie wybranej drogi, latarnią, innych napawał lękiem i grozą, jak na przykład bohaterów powieści Wiktora Hugo, mieszkańców Paryża, którzy nocą spoglądali w stronę Katedry Marii Panny i widzieli ogień w siedzibie archidiacona-alchemika Klaudiusza Frollo.

Stałym i znaczącym elementem kreowanej przez literaturę Łoży były również drzwi, ciężkie, często żelazne, zawsze bardzo stare, pokryte inskrypcjami, które broniły dostępu do siedziby tajnej organizacji, a otwierały się tylko na umówiony znak. W powieści Sołowjowa w tej konwencji przedstawiona została Łoża Sain-Germaina, stałego, obok Cagliostro, bohatera tekstów o masonach. Mieściła się ona w niedostępnym „cudownym” zamczysku, do którego można było dostać się tylko przez opuszczany most i ciężkie, okute drzwi.

W literaturze rosyjskiej ustaloną już tradycję kontynuowała Kryżanowska-Rochester, przy czym Sołowjowowskich różokrzyżowców zastąpiła bohaterami zbliżonymi do rycerzy okrągłego stołu, a na miejsce wtajemniczenia wybrała Szkocję, obszar bogaty w arturiańskie i masońskie konotacje. Jej powieść *Magowie* zaczyna się od opisu krajobrazu północnej krainy:

Brzeg jest tam wysoki, skalisty, poszarpany głębokimi zatokami. W miejscu tym morskie fale szumią nieustannie, pniąc się burzliwie, wśród ostrych skał podwodnych, które znowu tworzą groźny i zdradliwy łańcuch

trudnych do przebycia dla marynarzy. Na szczycie najwyższej skały wznosi się starożytny zamek, którego wygląd ponury i surowy był harmonijnym uzupełnieniem dookólnego obrazu pustki i melancholii³⁶.

Z kolei literatura trzymająca się realiów i historii masonerii, umiejscawiała Łoże w urbanistycznych przestrzeniach, w Londynie, Paryżu, Petersburgu, Moskwie, Strasburgu, Awinionie i Norymberdze – w miejscach ważnych dla wolnomularstwa i jego odłamów. Obowiązywał ten sam sposób przedstawienia miejsc spotkań masonów. Łoże mieściły się w bocznych uliczkach, w ustronnych i starych dzielnicach, w głębi posiadłości, w cieniu drzew. Na odludziu znajdowała się siedziba Corneliusa Agrippy z Nettesheimu, do której przybył Ruprecht, główny bohater powieści *Огненный ангел*. Sam budynek musiał też być tajemniczy. Rozdział *Łoża ucznia* w *Popiołach* Stefana Żeromskiego inicjowało takie zdanie:

W mroźny wieczór marcowy Rafał jechał z księciem saniami na ulicę Mazowiecką do pełnego tajemnic czerwonego domu³⁷.

W Rosji były to siedziby arystokratów, pałace utytułowanych możnych, których zainteresował proces transmutacji metali w złoto, słynnych władców, decydujących o losach Rosji, pragnących odzyskać młodość i pozyskać miłość ukochanej kobiety. Często przedstawiana była Łoża w domu Potiomkina, który przyjaźnił się z Cagliostrem, a dokładnie z jego żoną Serafiną, Łoża Spieranskiego, Tałyzina.

Za murami zamków, miejskich pałacików, starych domostw mieściły się Łoże. Oddzielone były od świata, tak jak siedziby ulokowane w interiorach, wiekowymi żelaznymi wrotami albo małymi drzwiami, czy też porośniętą dzikim winem furtą. Ukryte drzwi, furtki w murze, wejścia na zaplecze domostw, kościołów, klasztorów, zaczarowanych ogrodów, teatrów magicznych – to *loci communes* literatury powszechnej. To metaforyczny znak przejścia z jednej płaszczyzny do drugiej, z jednego stanu w drugi, ze świata do jego centrum. Takie same znaczenie posiadało wejście i w tekstach o wolnomularzach, o tajnych, konspiracyj-

nych organizacjach. Wrota, mosty opuszczane, zwodzone, furtki, drzwi, szyfry, tajemne znaki tworzyły granicę, dzieliły świat na dwie przestrzenie, na dwie kategorie: dla wszystkich i dla wybranych, swoich i obcych, przyjaciół i wrogów, masonów i profanów.

Do strefy granicy, stanu przejścia należały również schody. Pojawiały się one przed wszystkimi bohaterami, którym udało się sforsować drzwi, bramy i furtki, odpowiednio zagwizdać lub zastukać i dostać się na drugą stronę. W powieści „modelowej” Aleksandra Dumasa przybyły do zamku w górach podróżny „stwierdzał, że znajduje się przed wilgotnymi, omszałymi stopniami głównego portalu: na pierwszym stopniu stał upiór o kościstej dłoni, który go tu przyprowadził (...) zjawa powoli, bezszelestnie wchodziła ze stopnia na stopień, aż zagłębiła się w ruinach”³⁸. Iden-tyczny obraz, z wpisaną weń postacią starca, który otwiera drzwi, można znaleźć w tekście Sołowjowa:

Послышался лягз и скрип отворявшейся железной двери. На пороге этой двери появился с фонарем в руке сгорбленный старик с длинной седой бородой. (...) Он поднялся по (...) узкой каменной лестнице³⁹.

W powieści Briusowa Ruprecht wchodzi do siedziby Agrypy również po schodach.

Obraz siedziby masonskiej ze stopniami prowadzącymi do Łoży występował już w utworze *Война и мир*:

Въехав в ворота большого дома, где было помещение логи, и пройдя по темной лестнице, они вошли в освещенную, небольшую прихожую⁴⁰.

Tołstoja, tworzącego obraz rosyjskiej masonerii czasów wojny z Napoleonem, interesowały zagadnienia głębsze, filozoficzne i etyczne problemy sztuki królewskiej, tym bardziej że odnajdywał w nich bliską mu ideę samodoskonalenia, a być może od nich ją przejął. Pierre Biezuchow w trakcie oglądania nagromadzonych w Łoży kultowych akcesoriów, świeczników na czarnym stole, czaszki, szkieletu, Biblii doszedł do wniosku, że spodziewał się czegoś więcej. Jedynie schody, po których go prowadzali w czasie obrzędu były czymś znaczącym – symbolem transcencji.

Schody, na które zwrócili uwagę pisarze, były *de facto* stałym elementem masonskiej Łoży. Schody znajdowały się obok innych, najważniejszych symboli – kolumn Boaz i Jakim, Biblii, narzędzi muratorskich, delty, świecznika – na kobiercu, który rozkładano w czasie ceremonii inicjacji.

Eliade zauważył, że „schody są nośnikiem niezwykle bogatego, a zarazem doskonale spójnego symbolizmu: mówią one w sposób obrazowy o szczelinie umożliwiającej „przejście na tamtą stronę”, do innego sposobu bytowania; lub, mówiąc z perspektywy kosmologicznej, nawiązanie łączności między Niebem, Ziemią a Piekłem. Dlatego właśnie schody i wspinanie się odgrywają tak doniosłą rolę zarówno w rytuałach i mitach inicjacyjnych, jak i w obrzędach pogrzebowych (...)”⁴¹. W wolnomularskiej filozofii schody były symbolem wędrówki na Wschód, do innego wyższego wymiaru rzeczywistości, Jakubową drabiną, znakiem pokonywania kolejnych szczebli wtajemniczenia i zdobywania cnót (zaufania, szczerości, miłosierdzia, posłuszeństwa, łagodności, odwagi, milczenia). W powieści *Magowie* Kryżnowskiej-Rochester znajdowało się takie zdanie:

Wszystkie tajemnice świata niewidzialnego, które oglądałem, zachwycają mnie, lecz jednocześnie przejmują grozą. Przestrasza mnie leniwego prostaka olbrzymi trud, jaki mam jeszcze podjąć. Znajduję się u podnóża wysokiej drabiny, po której szczeblach mam iść do góry, dziwię się, jak inni mogli wejść tak wysoko, nie czując zawrotu głowy⁴².

W omawianych tekstach, przede wszystkim w literaturze rosyjskiej początków XX wieku, schody prowadziły do łoży symbolizującej świątynię Jerozolimską. Wygląd Łoży był najczęściej pokazywany z perspektywy inicjowanego, wstępującego na drabinę, to jest z perspektywy Cagliostro, Biezuchowa, Zuzanny Marfinej, Zacharjewo-Owinowa, Tietiochina, bohatera lirycznego poezji Wołoszyna, czy Wawy Tatarskiego, postaci z powieści Wiktora Pielewina *Generation, P’*. Na uwagę zasługuje ceremonia wtajemniczenia bohaterki powieści *Масоны* Pisiemskiego – Zuzanny. Po pierwsze, dlatego, że do Łoży, niepodporządkowa-

nej Wielkiemu Wschodowi, przyjęta została kobieta. Po drugie, że inicjacja odbywała się w moskiewskiej cerkwi, przed ikonostasem, a wprowadzającym był pop-mason. Scena ta pełniła w tekście ważną semantyczną funkcję, pokazywała rosyjską masonerię jako organizację chrześcijańską, wierną Bogu, cerkwi i carowi.

W odmienny sposób pokazana została Loża w powieść Andrieja Biełego *Пемербур* i w jawnie korespondującej z nią powieści Marka Ałdanowa *Зазовор*. Bieły nie opisywał Łóż, inicjacji, wolnomularskiej symboliki wprost, lecz pośrednio, w podtekście. Motyw masoński, filozofia przestrzeni istniały w strukturze tekstu, w warstwie fabuły i w warstwie sensu. Na przykład w satyrycznym czy wręcz groteskowym ujęciu funkcjonuje w tekście i podtekście upowszechniana w tym czasie idea żydo-masońskiego spisku, o której mówiło się „dookoła”, na ulicy, w domach, na balu u Cukatówów. Na tej samej zasadzie w powieści często wspomina się Leo Taxila, kontrowersyjnego masona, mistyfikatora, autora książek o kulcie szatana, jaki rzekomo praktykowali wolnomularze. Na przełomie XIX i XX wieku pełnił on tę samą rolę co Cagliostro i Casanova w XVIII stuleciu. W utworze *Пемербур* ważną semantyczną funkcję odgrywały również masońskie i różokrzyżowe znaki, emblematy i symbole⁴³.

Do powieści wprowadzony został motyw zabójstwa Pawła I, które przypisywano masonom. Jest to podstawowa, kulminacyjna i sensotwórcza sekwencja utworu Biełego. To klucz do właściwego rozumienia tekstu. Letni ogród, ciemna wietrzna noc, kraczące wrony, postać wyglądająca z okien pokoju Pawła w Michajłowskim zamku – to krajobraz semantycznie nacechowany, znaczący w dziejach Rosji, porównywalny do Placu Siennego i Senackiego. Przypominał on wydarzenia, które minęły i prorokował te, co nastąpią. Spisek, w którym uczestniczył Nikołaj Ableuchow, był tej samej natury co spisek Aleksandra, przyszłego cara Aleksandra I – był ojcobójstwem, a w konsekwencji, zapowiedzią zmian w Imperium i w życiu synów-zabójców. W powieści *Пемербур* motyw ten kończył się mistycznym

oczyszczeniom, metaforyczną inicjacją. Wstąpienie na drogę samodoskonalenia zobrazowane zostało przejściem Nikołaja Ableuchowa od Immanuela Kanta do Grigorija Skoworody. Metamorfiza nastąpiła pod wpływem odczytania sensu egipskich piramid, znaczeń Nazaretu, piękna rosyjskich pól i roli cerkwi.

Warto przypomnieć, że podobna sytuacja miała miejsce w życiu Aleksandra I, który, mimo upływu czasu, toczących się wojen, politycznych gier, wydarzeń historycznych, pochłaniających jego uwagę, nie mógł zapomnieć marcowej nocy. Dramatyczny akt dojścia do władzy, kształtowanie Historii poprzez zbrodnie i przemoc, wywarł na Aleksandrze I wstrząsające wrażenie. Dręczyło go poczucie winy i potrzeba rozgrzeszenia. Wydał więc dekret o zamknięciu Łóż, stał się stałym bywalcem cerkwi, marzył o klasztorze, zaczął czytać literaturę mistyczną.

W semantyce powieści informacja o tym, że Ableuchow zaczął czytać książkę Skoworody była bardzo znacząca. W analogicznej sytuacji Raskolnikow zwrócił się do Ewangelii. Przywołanie „pierwszego rosyjskiego filozofa”⁴⁴ i zakończenie powieści informacją o pogrążeniu się Nikoleńki w lekturze Skoworody można interpretować w różny sposób. Najprostszym wyjaśnieniem byłoby wskazanie na wydanie w tym samym czasie, gdy powstawał *Пемербур*, dzieł zebranych Skoworody i książki przyjaciela Biełego, Władimira Erna, *Грузопий Саввич Сковорода. Жизнь и учение*⁴⁵. Dla Biełego ważnym wydawał się być fakt, że filozofia Skoworody, analogicznie do sofiologicznych idei, formułowała się w kręgu prawosławia, a zarazem w atmosferze wolnomularskiego mistycyzmu końca XVIII wieku. Jej etyczne założenia bliskie były masońskiemu antropocentryzmowi, swoje myśli wyrażał on językiem Michaiła Chieraskowa czy Iwana Łopuchina:

Истина полноценна только тогда, когда она содействует добродетели, моральному совершенствованию⁴⁶.

Ulubionym symbolem Skoworody był kamień, znak mocy i trwałości, Chrystusa i Kościoła. Podobnie w systemie filozo-

ficznym wolnomularstwa kamień był najważniejszym znakiem *sacrum*, był bowiem elementem świątyni, ociosany stawał się menhirem, wieńczył budowlę, wyrażał środek świata, miejsce wertykalnej transcendencji, połączenia Ziemi z Niebem. W wolnomularstwie całość nauk moralnych znalazła uwieńczenie w symbolu kamienia ociosanego, gotowego zająć miejsce w murze boskiej świątyni⁴⁷. Najczęściej jednak kamień określał wartość człowieka: dziki, nieociosany oznaczał surowiec, materiał na człowieka, ociosany – masona, to jest człowieka „obrobionego”, szlachetnego, uduchowionego, doskonałego, wartościowego.

O masonerii, o jej roli w dziejach Rosji, o działalności Łóz, o schizmie wewnątrz organizacji, a zarazem o ojcobóstwie, pośrednio – o dylematach Bielego, pisał Mark Ałdanow, emigracyjny pisarz, publikujący w Paryżu, mason, człowiek o dużej erudycji, chemik, fizyk, historyk⁴⁸. W jego powieści *Зазовор*, wchodzącej w skład tetralogii *Мыслитель*, Łoża pokazana została z perspektywy młodego człowieka, członka organizacji, zaskoczonego, że spotkanie z 11 na 12 marca 1801 roku nie odbywa się w stałej siedzibie, w domu sędziego Baratajewa, otoczonego księgami, rękopisami, retortami i alembikami, a w mieszkaniu generała Piotra Tałyzina, dowódcy Priebrażenskigo Pułku. Przybywający tu zaproszeni bracia zastanawiali się, gdzie właściwie mieści się w tym mieszkaniu Łoża, szukali tajemniczych, ukrytych drzwi do miejsca spotkań i znanych im frankomasonów⁴⁹. Miast nich byli tu hrabia Piotr Pahlen, generał-gubernator Petersburga, generał Bennigsen, Platon Zubow i dwaj jego bracia, przedstawiciele sfer dworskich i gwardii. Podawano dużo alkoholu. Wszyscy czekali na północ, by wyruszyć na saniach do pałacu Michajłowskiego i uwolnić Rosję od cara-szaleńca, Pawła I. W powieści Ałdanowa powtarza się prawie na zasadzie cytatu z *Petersburga* krajobraz zbrodni, łącznie z wietrzną nocą, śniegiem i kraczącymi wronami. Inna była jednak ostateczna wymowa zabójstwa, a w konsekwencji – tekstu. W powieści *Зазовор* mord zinterpretowany został jako akt bratobójczy, albowiem Paweł I był również masonem, bratem. Przeciwni spiskowi i zbrodni byli starzy

wolnomularze – Baratajew i La mort, przedstawiciele masonerii tradycyjnej, konstytucyjnej, apolitycznej, pacyfistycznej, poszukującej wyższej prawdy (истины). Metaforyczne znaczenie miała scena śmierci Baratajewa w chwili zabójstwa Pawła I – wraz ze zbrodnią umiera stara masoneria. Łoża, w której odbywały się inicjacje, zostaje zamknięta, wręcz zlikwidowana⁵⁰. Rosjanie utracili możliwość uczestniczenia w poznaniu tajemnicy, w odnalezieniu Słowa Hirma Abifa.

Samo przyjęcie do masonerii, czy to błękitnej, czy czerwonej, rytu szkockiego, egipskiego, szwedzkiego, było zawsze widowiskiem barwnym, teatralnym, inspirowało twórców, wzbudzało zainteresowanie, a czasami bawiło. W przekonaniu historyków masonerii rytuał inicjacyjny z całą znajomością rzeczy odtworzony został tylko w *Popiołach* Stefana Żeromskiego, gdzie autentyczna była nawet rota przysięgi⁵¹. W *Czarodziejskiej górze* Manna jezuita Naphta starał się przekonać Castorpa, „że ceremonia masonów musiał się tak czy inaczej dostosować się do trzeźwego, mieszczańskiego ducha naszej epoki. Wstydziliby się dawnego rytuału jako kuglarstwa odbiegającego od przyjętych zwyczajów, i to nie bez słuszności, bo nie ma sensu, naprawdę, z ateistycznego republikanizmu robić misterium”⁵². Ludwik Hass, wyjaśniając obrzęd z masonskiego punktu widzenia, pisał, że „procedura inicjacji, mniej lub bardziej obrzędowej, miała na celu wywołać u przyjmowanego do organizacji trwałe przeżycia duchowe, które łączyłyby go odtąd z sztuką królewską”⁵³. Doskonałą ilustracją tak rozumianej inicjacji może być wtajemniczenie głównego bohatera powieści *Вольный каменщик* pisarza-masona Michaiła Osorgina, silnie powiązanego z rosyjskim modernizmem. Inicjacja była tu podstawowym nosicielem sensu utworu. Główny bohater, Tietiochin tak silnie przeżył obrzęd przyjęcia do Łoży, że stracił poczucie rzeczywistości, a nawet rozum, żył jak Don Kichot, w dwóch światach, które nakładały się na siebie, tworząc komiczne sytuacje i efekty:

Шеф сидит в храме на престоле. Над его креслом
священный треугольник, символ сознательного бытия,

со всевидящим оком и буквами: иод, хе, вау, хе, которые приблизительно означают: Я есть тот, кто есть. В руках шефа пламенный меч, острие которого сейчас направится на вошедшего⁵⁴.

Czytanie dzieł „masonskich” było formą inicjacji, uczestnictwem w tajemnicy. Psychiczna przemiana odbywała się w Łoży, umysłowa transformacja w Bibliotece. Kult Księgi wpisany był w światopogląd doktryny wolnomularskiej. W każdej Łoży, na tak zwanym ołtarzu, leżała Święta Księga, najczęściej Biblia albo Koran.

Biblioteka

W przestrzeni Łóż opisywanych przez rosyjską i europejską literaturę piękną, realistyczną i modernistyczną, intelektualną i masową, promasonską i antymasonską zawsze mieściła się Biblioteka z nieodłączną jej zawartością: księgami, książkami, foliałami, starymi rękopisami, tajemniczymi drukami. Nawet w Pracowni Alchemicznej obok butelek, menzurek, eliksirów znajdowały się starodruki, inkunabuły, najlepiej różokrzyżowców, magów, kabalistów. Książka – wyznacznik tekstu o masonach, pełniła rolę znaku szczególnego nawet w tych powieściach, w których motyw ten zajmuje drugorzędne miejsce w tekście⁵⁵. Był to znak głębokiego odczytywania myśli wolnomularskiej, mówił o Słowie, tradycji, wiedzy, poznaniu.

W literaturze pięknej utrwalił się wizerunek masona jako człowieka z książką, w otoczeniu woluminów i zwojów. Obraz ten w znacznej mierze ukształtował się pod wpływem techniki postaciowania wolnomularza w powieści *Бойна и мур* Lwa Tołstoja, gdzie znajdował się bardzo charakterystyczny epizod spotkania Pierra Biezuchowa, udającego się po zerwaniu z żoną do Petersburga, ze starym, pełnym powagi i dostojeństwa człowiekiem czekającym na konie w zajeździe na rozstaju dróg. W jego spojrzeniu było coś głębokiego i porażającego, na jego palcu lśnił pierścień z wizerunkiem głowy Adama, znak przynależności do masonerii, w rękę trzymał książkę, którą czytał z dużą uwagą.

Строгое, умное и пронизательное выражение этого взгляда поразило Пьера. Ему захотелось поговорить с проезжающим, но когда он собрался обратиться к нему с вопросом о дороге, проезжающий уже закрыл глаза и, сложив сморщенные старые руки, на пальце одной из которых был большой чугунный перстень с изображением Адамовой головы, неподвижно сидел, или отдыхая, или о чем-то глубокомысленно и спокойно размышляя, как показалось Пьеру⁵⁶.

Można przywołać jeszcze jeden przykład utrwalonego w kulturze wizerunku masona, tym razem wzięty z dokumentu lożowego. Na drukowanym blankiecie dyplomu wydanego przez Wielki Wschód Francji 5–18 kwietnia 1906 roku na nazwisko Wasilija Makłakowa figurowały masonskie symbole i postacie dwóch mężczyzn znajdujących się na przeciwległych bokach druku. Jeden z nich trzymał młotek, dłuto i kamień, drugi był zatopiony w lekturze. Księga, którą czytał, była bardzo duża⁵⁷. Według tej ilustracji mason to *homo faber* i *homo libris*. Literaturę szczególnie zainteresował wolnomularz z Księgą, czytelnik, bibliofil, skryba (kniжник) obracający się w przestrzeni Biblioteki, w obszarze Słowa. Taki był Cagliostro Michaiła Zagoskina, Natan mędrzec Gottholda Lessinga, Wilhelm Meistner Goethego, wspomniany Bazdiejew Tołstoja, Iwan Karamazow Dostojewskiego, Marfin Pisiemskiego, Siergiej Garbatow i Zacharjew-Owinow Wsiewołoda Sołowjowa, książkę Gintuł Żeromskiego, Settembrini Man-na, bohaterowie liryki Wołoszyna, Wsiewołoda Iwanowa, mistycy z góry Athos *Кwartetu Aleksandryjskiego* Lawrence Durrella, masoni Osorgina, Ałdanowa, Umberta Eco i Dana Browna⁵⁸.

Książka to symbol *sacrum*: religii objawianej, wiedzy, mądrości, uczonego. Księga to symbol świata. Wszystkie te archetypy obecne były w systemie filozoficzno-religijnym wolnomularstwa. Sami masoni uważali przecież siebie za kontynuatorów myśli judejskiej, grecko-egipskiej wiedzy ezoterycznej, za poszukiwaczy prawdy absolutnej, prawdy życia, „istiny”, jak powiadali Rosjanie. Szerzyli kult mędrca, uczonego, myśliciela, alchemika, badacza rzeczy ostatecznych, literaci dodawali – czarnoksiężni-

ka. Przywoływali Paracelsusa, Nostradamusa, Corneliusa Agryppe z Nettesheimu, Bacona, Fludda, doktora Dee, Fausta, powoływali się na Hermesa Trismegistosa, Platona, Newtona. Nic więc dziwnego, że pisarze, wielcy i pomniejsi, poddawali się magii wielkich dzieł i łacińskich tytułów: *Mysterium magnum*, *De occulta philosophia*, *De verbo mirifico*, *Coelesto Arcana*, *De harmonia mundi*. Dodać jeszcze należy, że wolnomularze sami byli często pisarzami, w Słowie utrwalali swoje idee, doświadczania świata i Boga. Byli twórcami książek i czytelnikami Księgi, mieszkańcami Biblioteki. Pisał Giuseppe Cagliostro, Giovanni Casanova, Łopuchin, Nikołaj Nowikow, Chieraskow, Siemion Gamaleja, Ippolit Bogdanowicz, Francois Maria Wolter, Goethe, Aleksandr Puszkina, Lessing, Johann Herder, Piotr Czaadajew, Adam Mickiewicz, Jean-Claude de Saint-Martin, Kipling, Strug, Aleister Crowley, Jerzy Stempowski, Piotr Kuncewicz i wielu innych. W XVIII stuleciu w okresie instalowania się Łóż masoni szerzyli kult Księgi w dosłownym słowa tego znaczeniu, byli wydawcami (Nowikow), założycielami całych przedsięwzięć i organizacji typograficznych⁵⁹, zakładali biblioteki⁶⁰, które w myśl zasad epoki niosły oświatę i oświecenie. Masońskie dzieła wraz z tomami Jakoba Boehmego, Eckharta Meistera, Johanna Junga trafiały nawet na daleką rosyjską prowincję, do lasów i gór. Paweł Mielnikow-Pieczerski w dylogii *В зорях* i *В лесах* opowiadał o rozpowszechnieniu się mistycznej literatury wśród skrywających się w górach staroobrzędowców, chłystów i masońskiej sekty „Сионская церковь”, o tym, jak jedna z bohaterek Dunia dała się zaczerpnąć Księgom i od tego czasu nie mogła już bez nich żyć:

И с тех пор и дни и ночи стала Дуня просиживать над мистическим книгами⁶¹.

Popularna wśród różokrzyżowców legenda głosiła, że Johann V. Andrea, autor *Godów alchemicznych*, w wieku piętnastu lat od swoich rówieśniczek wołał książki. Potem jego bohater Christian Rozenkreutz „przez pięć lat żył praktycznie jak pustelnik (...) jego jedynymi rozmówcami były książki, te, które czytał, i te, które pisał”⁶².

W literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku według tego wzorca Wsiewołod Sołowjow stworzył postać Jurija Zacharjewa-Owinowa, Wielkiego Różokrzyżowca. Syn z nieprawego łoża słynnego księcia, wychowywany był na wsi, potem kształcił się na Uniwersytecie Moskiewskim i za granicą. Żył w towarzystwie Książek, wraz z nimi czekał na przeznaczony mu wyjątkowy los:

Переносить это ожидание помогали ему только книги (...) духовной, единственной его пищей была наука⁶³.

Gardząc oficjalną nauką, Zacharjew-Owinow sięgał po Książki z astrologii, starożytnej matematyki, okultyzmu i gnozy. W poszukiwaniu starych Ksiąg, poszerzających horyzonty myślenia, udawał się do antykwariatów Paryża i „входил в запыленную лавку”. Według rosyjskiego pisarza różokrzyżowiec czy wolnomularz najczęściej poszukiwał dzieł Hermesa Trismegistosa. Sołowjowowski Wielki Mistrz prosił o przeczytanie mu przed śmiercią *Szmaragdowej Tablicy*. Różokrzyżowiec przez całe życie obcował z Książką, z Książką też umierał. W powieści A. Pisiemskiego, Marfin, Mistrz Prowincjonalnej Łoży, wyjaśniał założenia tej pracy przyszłej masonce Zuzannie. W latach trzydziestych XX wieku M. Osorgin kazał swojemu bohaterowi, Tiotiochinowi, studiować zawartą w tym dziele maksymę: „Wszystko, co jest w górze, jest takie jak wszystko, co jest na dole, a wszystko, co jest na dole, jest takie jak wszystko, co jest w górze, aby dokonał się cud Jedności”⁶⁴. O rezultatach lektury odbiorca nie był informowany. Czytanie Księgi, proces odbioru zawartych w niej idei, polemikę przedstawiali nieliczni pisarze – Tołstoj, Pisiemski, po trosze Briusow i Żeromski, a przede wszystkim Mann i Eco.

W dylogii Sołowjowa „жадно поглощал книги” Cagliostro, mason wysokich stopni, który zszedł na złą drogę. Zdobytą wśród braci wiedzę wykorzystywał na komercyjne cele i przyziemne przyjemności. Stał się hochsztaplerem i awanturnikiem.

Świat Ksiąg ezoterycznych pochłaniał również bohaterów prozy Aleksandra Amfiteatrowa, na przykład opowieści *Враз. Сказка Иванова дня*⁶⁵. Pisarz przedstawił historię młodego po-

zytywisty Giczowskiego, którego świat, wiedza, przekonania uległy radykalnemu przewartościowaniu na skutek kontaktu ze starymi zbiorami zmarłego pradziadka pana Piotra Wawrzyńca Botwy Giczowskiego. Stary wielmoża był wolnomularzem, mistykiem, przyjaźnił się z Sain-Germainem, Mesmerem, Cagliostrem, z Goethem i, co jest najważniejsze, posiadał dużą Bibliotekę. I właśnie te Książki naruszyły spokój spadkobiercy. Do tej pory Giczowski sądził, że wszystkie zjawiska można wytłumaczyć za pomocą matematyki, fizyki i chemii. Gonił po świecie, szukając tego, czego nie można wyjaśnić metodami nauk przyrodniczych. Trafiał do Biblioteki Watykanu. Znalazł tu te same Księgi, które stały na półkach przodka: dzieła Salomona, Alberta Wielkiego, Corneliusa Agrypę, Paracelsusa, Fausta. Tu były one przykute łańcuchami do stołów. Księgi te miały diabelską moc, sugerowały bohaterowi, że istnieje wiedza zakazana, alchemia, metafizyka, ezoteryka. Pod ich wpływem nastąpiła przemiana spadkobiercy starej Biblioteki, swoista transmutacja empirysty.

Wśród Ksiąg, Bibliotek i antykwariatów żyli bohaterowie powieści Briusowa *Огненный ангел*. Czytali oni dzieła szczególne, kabalistyczne, białej i czarnej magii. Zdobyta wiedza pozwoliła im kontaktować się z demonami, inkubami i sukubami, duchami, cherubinami, poznać moc ziół, czarodziejskich zaklęć i praktyk, a przede wszystkim – uczestniczyć w sabacie.

Biblioteka wypełniała również przestrzeń powieściową Kryżanowskiej-Rochester. W *Magach* posiadaczem księgozbioru był właściciel zamku, w którym mieściła się świątynia wtajemniczenia. Wśród zbiorów znajdował się „olbrzymi foliał. Zawierał on ryciny dziwne, jakieś znaki i tekst niezrozumiały”⁶⁶. Była to Księga ezoteryczna, której znaczenie próbował odczytać wtajemniczany profan – Supramati. W powieści Kryżanowskiej, jak i we wszystkich omawianych tekstach, akt lektury stawał się aktem inicjacji. I tym razem foliał posiadał niesamowitą, magiczną moc, albo – wprost – zawarte w nim było Słowo.

Poszukiwanie Słowa było podstawową ideą światopoglądu filozoficzno-religijnego wolnomularstwa i zasadniczą powinnością

jej wyznawców. Korzeniami tkwiła ona w legendzie o Hiramie Abifie i w Ewangelii św. Jana. W Łoży ucznia Biblia otwarta była zawsze na pierwszej stronie tej Ewangelii:

Пьер подошел ближе и увидел, что лампада стояла на черном столе, на котором лежала одна раскрытая книга. Книга была Евангелие (...) Прочтя первые слова Евангелия: „В начале бе слово и слово бе к Бору”, Пьер обошел стол⁶⁷.

W XVIII wieku idea poszukiwania Słowa związana była również z „wiarą we wszechmoc Słowa, prawdę wypowiedzianą”⁶⁸. Masoni uważali, że główny budowniczy świątyni Salomona znał Słowo Wielkiego Architekta Świata, znał Słowo, które było na początku. Znał tajemnicę tworzenia, aktu twórczego. Ginąc niespodziewanie, zabrał ją ze sobą do grobu. Zadaniem wolnomularza było poszukiwanie utraconego, zagubionego Słowa. W poetyckiej formie ideę tę zobrazował Wołoszyn w wierszu *Подмастерье*⁶⁹, w dyskursywny sposób wyłożył ją włoski masonolog Michele Moramarco w pracy *La Massoneria. Ieri e oggi*. Korzystając z rosyjskiego przekładu książki, warto przetoczyć jej fragment:

(...)по ритуальному обыкновению книга раскрывается на первой странице Евангелия от Иоанна, где напечатан шедевр эзотеризма – Пролог. Имя самого апостола Иоанна связано с гносисом, иначе говоря, с тем направлением религиозной мысли, которое преодолевает или, если угодно, интегрирует веру с философским умозрением, с личным поиском сущностных истин.(...) У масонов Иоанн евангелист празднуется по случаю зимнего солнцестояния. День апостола Света (...) и день, когда солнце возобновляет свой восходящий путь, символически слиты в один (...) Таким образом, св. Иоанн является символом просвещенной религиозности. Пролог его святого благовествования основан на символике Слова и Света (...) В Евангелии от Иоанна Свет, по сути говоря, совпадает со Словом, творческим началом Божества (...) ⁷⁰.

Poszukiwanie Słowa wymagało przygotowania, która należała zacząć od przekroczenia progu Biblioteki i aktu czytania Ksiąg. Biezychow w powieści *Война и мир* poznawał idee chrześcijań-

skiej moralności, studiował pracę Tomasza a Kempisa *O naśladowaniu Chrystusa*:

Приехав в Петербург, Пьер стал целые дни проводить за чтением Фомы Кемпийского. Одно и все одно понимал Пьер, читая эту книгу; он понимал неизведанное еще им наслаждение верить в возможность достижения совершенства и возможность братской и деятельной любви между людьми, открытую ему Осипом Алексеевичем⁷¹.

Z kolei Rafał Olbromski w *Popiołach* otrzymał polecenie od księcia Gintuła przetłumaczyć rozdział ze św. Augustyna, w którym filozof polemizował z Fortunatosem, kapłanem manichejskim: *Contra Fortunatum guendam Manichaeorum presbyterum*⁷².

Najbardziej Książka wstrząsnęła Tietiochinem, dobrotliwym rosyjskim masonem przyjętym do Łoży Paryża, i całkowicie odmieniła jego życie. Jest to sytuacja porównywalna do losu pani Bovary, diuka Jana des Esseitesa, hrabiego Ostrova, Adso z Melku, Daniela Sempere i Jorge Luisa Borgesa. Przed miłością do Książki wolnomularz schronił się w świątyni Natury, kopał, sadził, zbierał, żył rytmem pór roku, czytał *Przewodnik sadownika*, Biblię i Papusa, a w nim studiował Drzewo Życia, *Sefer Jacira* i odnalazł Słowo.

Motyw Księgi, Biblioteki stał się przy dużym współudziale filozofii wolnomularskiej podstawowym motywem literatury XVIII wieku, później jako powtarzający się element narracyjny odegrał ważną sensotwórczą rolę w wielu powieściach, był znakiem intencji autora i intencji tekstu w twórczości pisarzy XX wieku. Bez Księgi, bez miłości do niej, semantycznie puste byłyby wymienione wyżej powieści Miguela Cervantesa, Gustawa Flauberta, Joris-Karla Huysmansa, Thomasa Whortona, *Gra szklanych paciorków* Hermanna Hessego, *Sto lat samotności*, Gabriela Garcia Marqueza, *Cień wiatru* Carlosa Ruiza Zafona⁷³.

Według twórców piszących o wolnomularstwie Książka była obecna i w Alchemicznym Laboratorium.

Alchemiczne Laboratorium

Pisarze rosyjscy przełomu XIX i XX wieku, miłośnicy nauk okultystycznych, najczęściej opisywali działalność masonów i różokrzyżowców w Pracowniach Alchemicznych. W otoczeniu szklanych fiolek, miedzianych bulgoczących alembików, tygli i kłębów dymu poszukiwali oni formuły kamienia filozoficznego. Pod wpływem obowiązkowej lektury *opus alchymicum* Hermesa Trismegistosa masoni w literaturze rosyjskiej stawali się magami, czarnoksiężnikami, działali wspólnie z Cagliostrem. Narrator powieści *Волхвы* Wsiewołoda Sołowjowa, charakteryzując Europę XVII wieku, zauważał, że cechą szczególną tych czasów było zainteresowanie kabałą, magią, astrologią i alchemią:

Эти люди посвятили все свое время и все свои средства на „великое дело”, то есть на алхимическую процедуру, в результате которой получались, однако, вовсе не „философский камень” и не „жизненный эликсир”, а нечто другое, очень интересное, но все же не удовлетворяющее искателей⁷⁴.

Demonstrowanie wiary w realność tajnych nauk hermetycznych było reakcją na racjonalne wyjaśnianie wszelkich zjawisk, było pierwszym symptomem przewrotu antypozytywistycznego. Alchemia nie kusiła wolnomularzy pragnących zmienić bieg historii: Bazdiejewa, Kutuzowa, Biezuchowa, Spierańskiego, niektórych bohaterów powieści *Масоны* Pisiemskiego, mocno tkwiących w rzeczywistość i wszelkich masonów-spiskowców. Oni zdecydowanie wybierali przestrzeń Łoży i Biblioteki, a nawet placów i ulic. Z kolei bohaterowie Ałdanowa – Baratajew i La mort uważali, że alchemia zmieni oblicze świata bez rozlewu krwi, bez rewolucji. Stary mistrz Petersburskiej Łoży nie wyraził zgody na zamach na Pawła I. Dla niego alchemia była systemem filozoficznym zajmującym się tajemnicą życia. Rozczarowany ludźmi stworzonymi na wzór i podobieństwo Boże, próbował w swoim Laboratorium stworzyć nowego człowieka, Homunkulusa. Nie doczekał się jednak rezultatu swojej twórczości, bo nagle, w momencie zabójstwa cara, umiera również i on. Jak już było wspo-

mniane, ta podwójna śmierć miała wymiar symboliczny, wraz z nimi umiera bowiem stare wolnomularstwo, doktryna pacyfistyczna, zajmująca się dobroczynnością, etycznym doskonaleniem człowieka i świata. W literaturze rosyjskiej masoni uprawiali alchemię praktyczną, aczkolwiek do rzadkości należał motyw powołania do życia Frankensteina, Homunkulusa, Golema, akt twórczy przybierał raczej formę idei stworzenia doskonałego dzieła. W literaturze, i to nie tylko rosyjskiej, motyw alchemii, a wraz z nią temat spagirickich przestrzeni – Pracowni, Laboratorium, tajemniczej komnaty wprowadzany był wraz z Cagliostro, najśłynniejszym masonem. Literatura uczyniła z niego nosiciela cech epoki, uosobienie wolnomularza. „Sława Cagliostro stała się znakiem czasów i wyrazem głębszych procesów historycznych” – pisał Iain McCalman⁷⁵. Nazywano go szarlatanem, magiem, szalbierzem, awanturnikiem, nekromantą, heretykiem, szamanem, spiskowcem, uczestnikiem Rewolucji Francuskiej, rzadziej – Wielkim Koptą, alchemikiem, prorokiem i uzdrowicielem. Katarzyna II napisała o nim kilka dramatów⁷⁶, główną postacią powieści *Искуситель* uczynił go M. Zagoskin, funkcjonował w utworach Wsiewołoda Sołowjowa, Michaiła Kuzmina, wspomniano o nim zawsze, gdy temat dotyczył realiów epoki. Duże znaczenie w upowszechnieniu postaci, i w stworzeniu wzorcowej pracowni alchemicznej, miała powieść *Józef Balsamo* Dumasa. W przedstawieniu laboratorium pisarz posłużył się topiką Łoży. Były więc i ukryte drzwi, żelazne, skrzypiące i dużo książek, jedna z nich nazywała się Wielką Księgą. Czymś nowym w tej przestrzeni było oprządkowanie alchemiczne, stoły z menzurkami, kolbami, kowadło i ogromny ceglany, iskrzący się piec: „pośrodku dwa otwory iskrzyły się jak oczy lwa w ciemnościach⁷⁷”. Cagliostro stał między kowadłem i piecem, z otwartą Księgą i recytował zaklęcia. Przemieniał metal w złoto.

Najważniejszym elementem przestrzeni alchemicznej był piec, alembik a w nim ogień. To pod wpływem ognia zachodziła transmutacja. „Co jest dokonane za pomocą ognia – pisał Paracelsus, – czy to w piecu hutniczym czy kuchennym – jest alchemią⁷⁸”.

Połączenie praktyki z teorią, nauki z Księgą, odpowiadało istnieniu alchemii praktycznej i spekulatywnej. W postaci symbolicznej utrwały je alchemiczne ryciny, rysunki, grawiury i obrazy⁷⁹. Jedna z rycin *Viridarium Chymicum* z 1624 wywarła wpływ na literacką, w tym rosyjską, interpretację przestrzeni spagirickiej masonów. Rycina przedstawia Pracownię Alchemiczną. Nagromadzone tu przedmioty, narzędzia, akcesoria pełniły nie tylko użytkową, lecz symboliczną funkcję. Przestrzeń Pracowni podzielona została na dwie części: Laboratorium i Bibliotekę. W części laboratoryjnej widoczny był stół z oprządkowaniem alchemicznym: retorty, cebrzyki, komplety szczypców, pogrzebaczy, rozpalony piec. Panował tu twórczy nieporządek, alembik obsługiwał półnagi mężczyzna. W Bibliotece na regałach piętrzyły się po sufit uporządkowane, olbrzymie księgi. Na ich tle, niczym trzech królowie, stali uczeni i prowadzili dysputę⁸⁰.

Obecność Księgi w Laboratorium Alchemicznym była więc obowiązkowa. W lejki, probówki, szklane retorty, jajo hermetyczne, tynkturę, tygiel i Księgę wyposażone było Laboratorium Cagliostro w pałacu Potiomkina, które wykreował Sołowjow w pierwszej części dylogii. Płonął tu ogień, czerwone światło o dziwnych kształtach rozplątało się po ścianach, a *materia prima* nie przemieniała się w złoto. Cagliostro nigdy nie uzyskał zamierzonych rezultatów. W dalszym zniesławianiu masonerii przeszkodził mu Wielki Różokrzyżowiec, którego interesowała tylko alchemia mistyczna, transformacja umysłowa, prowadząca do poznania tajemnych sił przyrody, tajemnicy Boga.

Analiza wolnomularskich przestrzeni w dziełach literackich dowodzi, że literatura piękna chętnie podejmowała wątek masoński. W Rosji wpisywał się on w ezoteryczne fascynacje epoki. Literatura tworzyła w zasadzie własną wizję masońskich przestrzeni, próbowała odczytać jej znaczenie w systemie filozoficznym wolnomularstwa. Interpretowała bądź nadinterpretowała masońskie idee, często zatrzymując się na powierzchni omawianych zjawisk. Najważniejsze było to, że inspirująco wpisała się

w tworzony przez literaturę, przez Hessego, Bułhakowa, Canetiego, Borgesa, Marqueza, Eco, motyw Księgi, znaku znaków.

Przypisy

¹ J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 214.

² T. Nasierowski, *Wolnomularstwo bez tajemnic*, Warszawa 1996, s. 47.

³ R. Gervaso, *Cagliostro*, Warszawa 1992.

⁴ Вс. Соловьев, *Волхвы, Великий Розенкрейцер*, Москва 1994, s. 127. Wiele lat później (1957–1960) angielski pisarz Lawrence Durrell w *Kwartecie aleksandryjskim* przedstawił współczesne losy Koptów, ukrywających się w tajnym stowarzyszeniu badaczy nauk hermetycznych, którego faktycznym celem było „umożliwienie tej mniejszości odzyskanie dawnego miejsca pod słońcem”. Zob. L. Durrell, *Kwartet aleksandryjski*. Mountolive, Warszawa 1996, s. 169.

⁵ С. Карпачев, *Путеводитель по масонским тайнам*, Москва 2003, s. 212.

⁶ Tadeusz Cegielski pisze, że zgodnie z powstałą jeszcze za życia Wrena tradycją, miał być on członkiem loży i wielkim mistrzem londyńskich wolnomularzy. Idem, *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992, s. 16.

⁷ D. Brown, *Kod Leonarda da Vinci*, Warszawa 2005, s. 413–417.

⁸ K. Pożyczka, *Masoni i motywy wolnomularskie w architekturze rosyjskiej XVIII wieku*, „Przegląd Rusycystyczny” 2004, № 3, s. 5–16.

⁹ Е. Шабельская, *Сатанисты XX века*, ч. 1, Рига 1934; *Пятнадцать лет спустя*, ч. 2, Рига 1934; *Тайна Мартиники*, ч. 3, Рига 1936; Korzystam z wersji elektronicznej: <http://www.rus-sky.org/history/library/shabelsk/>; K. Wybranowski, *Dziedzictwo*, Wrocław 1997.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Początkowo pod tytułem *Протоколы завоевания мира евреями* tekst pojawił się w czasopiśmie „Знамя” 1903 (с 28 августа по 7 сентября). Później [w:] С. Нилус, *Великое в малом и антихрист как близкая политическая возможность, с приложением: Протоколы сионских мудрецов*, Москва 1905.

¹² Zagadnienie to omawia С. Дудаков, *История одного мифа. Очерки русской литературы XIX–XX веков*, Москва 1993.

¹³ А. Писемский, *Масоны*, [w:] *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 8–9 Москва 1959; М. Осоргин, *Вольный каменщик*, Москва 1992; М. Алданов, *Заговор*, [w:] *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1991. Tu korzystam z wydania: Павел I, В. Крестовский, Деды, Е. Карпович, *Мальтийские рыцари в России*, М. Алданов, *Заговор*, Москва 2003.

¹⁴ S. Żeromski, *Popioły*, Warszawa 2001; T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1–2, Warszawa 2000.

¹⁵ Л. Толстой, *Война и мир*, т. 3–4, Москва 1948, s. 317.

¹⁶ Tak o Briusowie w recenzji powieści *Огненный ангел* powiedział A. Biely w pracy *Арабески*, Москва 1911, s. 5. O specyfice rosyjskiej myśli filozoficz-

nej przelomu XIX i XX wieku powstała bogata literatura, pisali o niej między innymi: T. Spidlik SJ, *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, Warszawa 2000; M. Łoski, *Historia filozofii rosyjskiej*, Kęty 2000; Н. Бердяев, *Русская идея*, Paris 1971.

¹⁷ *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, Москва 1990, s. 31.

¹⁸ L. Hass, *Łoża i polityka. Masoneria rosyjska 1822–1995*, t. 1–2, Warszawa 1998.

¹⁹ J. Siewierski, *Dzieci wdowy, czyli opowieści masonskie*, Milanówek 1992, s. 13.

²⁰ Zdania na temat Bławatskiej i jej twórczości są podzielone. W języku polskim nawet jej nazwisko zapisuje się dwojako. Jedni nazywają ją uczoną, geniuszem XX wieku, na przykład R. Gervaso [w:] *Bracia przekłęci. Historie masonerii*, Warszawa 2005, s. 345 pisze: „Na osobne miejsce zasługuje rosyjska uczona, Helena Pietrowna Bławacka, którą Gaston Ravel nazwał geniuszem XIX wieku, autorka dwóch monumentalnych i fundamentalnych dzieł teozoficznych *Odkryta Izda i Tajemna doktryna*”. Jak o swojej mistrzyni mówił o niej Alfred Percy Sennett w książce z 1912 roku *Świat tajemny. Wiedza transcendentna na Wschodzie*. Korzystam z wydania w przekładzie Z. Skorobohata-Stankiewicza, Warszawa 1996. Z kolei N. Goodrick-Clarke jej prace nazywa pokrętnymi tyradami, przywołuje opinie tych, co udowadniają, że są to plagiaty. Zob. idem, *Okultystyczne źródła nazizmu*, Warszawa 2001, s. 34–35.

²¹ R. Gervaso, *Bracia...*, s. 375.

²² Miara popularności Kryżanowskiej-Rochester była jej obecność w kulturze polskiej. Na język polski były przetłumaczone powieści: *Magowie*, Warszawa 1926; *Prawodawcy*, Warszawa 1932; *Gniew Boży*, t. 1, Warszawa 1932; *Eliksir życia*, t. 1, Warszawa 1927; *Śmierć planety*, Warszawa 1923. Swoje powieści Kryżanowska-Rochester pisała po francusku. Jej twórczość została uhonorowana Orderem Oficera Francuskiej Akademii. Mimo że cieszyła się popularnością i uznaniem, umarła z głodu w Rewlu w 1924 roku. Dudakow (*op. cit.*), który umieścił ją obok A. Amfitiatrowa, E. Szabelskiej, N. Brieszko-Brieszkowskiego, J. Rodionowa – grupy pisarzy propagujących ideę żydo-masońskiego spisku, utrzymywał, że emigracja nie pomogła pisarce, nie wsparła jej ani psychicznie, ani fizycznie, wyrażając tym swój krytyczny stosunek do jej twórczości. Z kolei Wsiewołod Nymtak w szkicu biograficznym *Вера Ивановна Крыжановская-Рочестер*, zamieszczonym w wydawanej w Asuncion serii *Оккультизм и Йога*, którego 25 tom poświęcony był setnej rocznicy urodzin pisarki, jej ostatni, tragiczny okres życia w Estonii zwerbalizował w bardzo emocjonalny sposób: „Когда наступили годы развала и хаоса, Вера Ивановна волей неволей очутилась в омуте жизни, оторвавшись от своего гармонического существования. Тогда волны житейской грязи, нужды, горя и разочарования в людях подхватили ее, но не смогли захлестнуть. Среди тьмы окружающей ее жизни луч света незримо всегда озарял ее душу, соединяя с любимыми, близко далекими Наставниками. Мысль о Них всегда вызывала ответный знак, иногда даже видимый, свидетельствующий о том, что связь не порвана” (В. Нымтак, *Вера Ивановна Крыжановская-Рочестер. (Биографический очерк)*, [w:] *Оккультизм и Йога*, т. 25, Asuncion 1961, s. 18). W ostatnich czasach zaczęto przywracać literaturze rosyjskiej twórczość Kryżanowskiej. W kontekście dziejów spirytyzmu i okultyzmu omówił jej twórczość T. Klimowicz. Zob. idem,

Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej, Wrocław 1992.

²³ *Ibidem*, s. 41.

²⁴ А. Амфитеатров, *Дьявол в быту, легенде и литературе средних веков*, Москва 2003, s. 511–795.

²⁵ Л. Силард, *Утопия розенкрейцера в Петербурге Андрея Белого*, [w:] *eadem*, *Герметизм и герменевтика*, Санкт Петербург 2002, s. 250–263. Н. Богомолов, *Русская литература начала XX века и оккультизм. Материалы и исследования*, Москва 1999; Г. Обатнин, *Иванов – мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова 1907–1919*, Москва 2000; Г. Нефедьев, *Русский символизм и розенкрейцераство*, „НЛО” 2001, № 51. Warto przy okazji zaznaczyć, że w spisach członków rosyjskich łóż figurują: Biely, Briusow i Mierieżkowski. Zob. А. Серков, *Русское масонство 1731–2000. Энциклопедический словарь*, Москва 2001, s. 100, 145, 540.

²⁶ А. Пыпин, *Масонство в России. XVIII и первая четверть XIX века*, Москва 1997, s. 61.

²⁷ St. Wotowski, *Tajemnice masonerii i masonów*, Warszawa 1926, s. 4–5.

²⁸ D. Fahej, *Przedmowa* (do nowego i poprawionego wydania książki), [w:] G. F. Dillon, *Masoneria zdemaskowana*, Poznań 1999, s. 8.

²⁹ В. Иванов, *Русская интеллигенция и масонство от Петра до наших дней*, Москва 2001, s. 52.

³⁰ А. Dumas, *Józef Balsamo*, t. 1, Kraków 1991, s. 5.

³¹ *Ibidem*, s. 13.

³² Powieść *Consuelo* powstawała w latach 1842–1843. Korzystam z rosyjskiego przekładu powieści: Ж. Санд, *Консуэло*, т. 1–2, Москва 1988.

³³ S. Sołowjow, *Жизнь и эволюция творца Влodziмирца Соłowжова*, Poznań 1986, s. 36–37. Do najbardziej znanych powieści historycznych Ws. Sołowжова należą: *Княжна Острожская* (1876), *Юный император* (1877), *Капитан гренадерской роты* (1878), *Царь-Девушка* (1878), *Касимовская невеста* (1879), *Жених царицы* (1878), *Царское посольство* (1878).

³⁴ Publikacje te omawia L. Hass. Zob. *idem*, *Łoża i...*, t. 1, s. 72–94. Na temat autorstwa Wlodziмирца Соłowжова drugiego rozdziału powieści Pisiemskiego pisali: В. Кравченко, *Мистицизм в русской философской мысли XIX – начала XX веков*, Москва 1997; Н. Бонечкая, *Русская софиология и антропософия*, „Вопросы философии” 1995, № 7; А. Walicki, *Rosja, katolicyzm i sprawa polska*, Warszawa 2002, s. 228.

³⁵ Вс. Соловьев, *op. cit.*, s. 482.

³⁶ Z powodu niedostępności powieści w języku rosyjskim, korzystam z polskiego wydania: W. Krzyżanowska-Rochester, *Magowie...*, s. 5.

³⁷ S. Żeromski, *op. cit.*, s. 200.

³⁸ А. Dumas, *op. cit.*, s. 13.

³⁹ Вс. Соловьев, *op. cit.*, s. 484.

⁴⁰ Л. Толстой, *op. cit.*, s. 384.

⁴¹ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998, s. 57.

⁴² W. Krzyżanowska-Rochester, *Magowie...*, s. 55.

⁴³ Zagadnienie to stało się przedmiotem pracy: Л. Силард, *op. cit.*

⁴⁴ T. Spidlik, *Мысль роsyjska. Inna wizja człowieka*, Warszawa 2000, s. 7.

⁴⁵ Г. Сковорода, *Сочинения*, Харьков 1894; *idem*, *Собрание сочинений*,

Харьков 1912; В. Эрн, *Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение*, Москва 1912.

⁴⁶ Cyt. za: *Философская энциклопедия*, т. 5, Москва 1970, s. 24.

⁴⁷ J. Robinson, *Zrodzeni z krwi. Zapomniane tajemnice masonerii*, Warszawa 1995, s. 231.

⁴⁸ W skład tetralogii *Мыслитель* wchodzi: *Девятое термидора* (1923), *Чертов мост* (1925), *Заговор* (1927), *Светлая Елена, маленький остров* (1921). O twórczości Aldanowa zob. Г. Струве, *Русская литература в изгнании*, Paris 1984; G. Grabińska, *Пьер Ламор как образ Вечного Жиды в тетралогии Марка Алданова «Мыслитель»*, [w:] *Studia Rossica XII. Literatura rosyjska na rozdrożach XX wieku*, Warszawa 2001, s. 53–65.

⁴⁹ М. Алданов, *Заговор...*, s. 408.

⁵⁰ Zgodnie z historycznymi danymi zamach przygotował za wiedzą carewiczа Aleksandra hrabia von der Pahlen, Kurlandczyk, gubernator Petersburga, szef tajnej policji i zaufany cara, wykonawcą zaś był hrabia Leoncjusz Benning-sen, były podpułkownik królewskiej armii hanowerskiej, który od 1773 roku służył w armii rosyjskiej. O spisku przeciw Pawłowi I zob. M. Heller, *Historia Imperium Rosyjskiego*, Warszawa 1997, s. 477–480; E Radziński, *Aleksander II. Ostatni wielki car*, Warszawa 2005, s. 30–34; F. Bering, *Преклеństwo трону Романовów*, Warszawa 1998, s. 20–34.

⁵¹ S. Żeromski, *op. cit.*, s. 200–204.

⁵² T. Mann, *op. cit.*, s. 259.

⁵³ L. Hass, *Łoża i...*, t. 1, s. 187.

⁵⁴ M. Осоргин, *op. cit.*, s. 118–119. Komiczny, groteskowy efekt przyjęcia do Łoży Wawy Tatarskiego przedstawił Wiktor Pielewin w powieści *Generation P*.

⁵⁵ Poza tą zasadą istnieje niewielka ilość tekstów, najczęściej należą one do antymasońskich wypowiedzi, na przykład powieść Kazimierza Wybranowskiego *Dziedzictwo* (*op. cit.*).

⁵⁶ Л. Толстой, *op. cit.*, s. 378–379.

⁵⁷ Dokument znajduje się w pracy L. Hassa, *Łoża i...*, między stroną 160 i 161.

⁵⁸ Zob.: М. Загоскин, *Искуситель*, [w:] *Аскольдова могила*, Москва 1989; J. Goethe, *Lata nauki i lata wędrówki Wilhelma Meistra*, [w:] *Dziela wybrane Goethego*, t. IV, Warszawa 1954; G. Lessing, *Natan mędrzec*, [w:] *idem*, *Dziela wybrane*, t. 2, Warszawa 1939; Л. Толстой, *op. cit.*; А. Писемский, *Масоны...*; Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, [w:] *idem*, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 8, Ленинград 1974; Вс. Соловьев, *op. cit.*; S. Żeromski, *op. cit.*; Т. Манн, *op. cit.*; М. Волошин, *Стихотворения*, Ленинград 1977; Вс. Иванов, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1976; L. Durrell, *op. cit.*; М. Осоргин, *op. cit.*; М. Алданов, *Заговор...*; U. Eco, *Wahadlo Foucaulta*, Warszawa 1993; D. Brown, *op. cit.*

⁵⁹ S. Karpaczew pisał: „Венцом деятельности московских маргинистов стало создание Типографической компании, которая за восемь лет своего существования выпустила книги 5554 наименований, наряду с книгами мистико-религиозного содержания – учебники, произведения Мольера, Шекспира и русских литераторов и даже прагов розенкрейцераства (Вольтера, Дидро и Руссо)”. С. Карпачев, *Путеводитель по масонским тайнам*, Москва 2003, s. 38.

⁶⁰ *Ibidem*, a także L. Hass, *Sekta farmazonii...*, s. 266.

⁶¹ П. Мельников-Печерский, *На горах*, Москва 1958, s. 552–555.

- ⁶² R. Gervaso, *Bracia...*, s. 50.
- ⁶³ Вс. Соловьев, *op. cit.*, s. 194, 196.
- ⁶⁴ М. Осоргин, *op. cit.*, s. 26. Polski przekład wzięty z: M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. III, *Od Mahometa do wieku Reform*, Warszawa 1997, s. 169.
- ⁶⁵ А. Амфитеатров, *Враг. Сказка Иванова дня*, [w:] idem, *Мертвые боги...*, s. 324–325.
- ⁶⁶ W. Krzyżanowska-Rochester, *op. cit.*, s. 53–54.
- ⁶⁷ Л. Толстой, *op. cit.*, т. 1–2, s. 385.
- ⁶⁸ L. Hass, *Sekta...*, s. 58.
- ⁶⁹ М. Волошин, *Подмастерье*, [w:] idem, *Стихотворения*, Ленинград 1977, s. 235–237.
- ⁷⁰ М. Морамарко, *Масонство в прошлом и настоящем*, Москва 1990, s. 35.
- ⁷¹ Л. Толстой, *op. cit.*, т. 1–2, s. 384.
- ⁷² S. Żeromski, *op. cit.*, s. 207.
- ⁷³ Na temat fenomenu książki pisze Jan Tomkowski. Zob. idem, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, Warszawa 2000; idem, *Zamieszkać w Bibliotece*, Ossa 2004; W. Sadkowski, *Proza Świata. Szkice do obrazu powieściopisarstwa wieku XX*, Warszawa 1999; J. L. Borges, *Księga piasku*, Warszawa 1998.
- ⁷⁴ Вс. Соловьев, *op. cit.*, s. 89.
- ⁷⁵ I. McCalman, *Alchemik. Cagliostro – ostatni mag Europy*, Warszawa 2005, s. 218.
- ⁷⁶ O dziełach Katarzyny II i o jej stosunku do Cagliostro i masonerii piszą: I. McCalman, *op. cit.*, s. 73–98; R. Gervaso, *Cagliostro...*
- ⁷⁷ A. Dumas, *op. cit.*, т. 2, s. 297.
- ⁷⁸ Cyt. za: A. Rupert Hall, *Rewolucja naukowa 1500–1800*, Warszawa 1966, s. 355.
- ⁷⁹ A. Roob, *The hermetic Cabinet: Alchemy & Mysticism*, Koln 2005, szczególnie s. 114–117. Dużo ilustracji, przykładów szesnasto-, siedemnastowiecznych laboratoriów alchemicznych posiada powieść A. Alexander, *Eliksir Paracelsusa*, Białystok 2006, s. 67, 110, 138, 167, 174.
- ⁸⁰ Rycina ta znajduje się w pracy T. Cegielskiego, *Sekrety masonów...*, s. 10.

Irena Fijałkowska-Janiak

Literary Visions of Masonic Space

Early twentieth-century Russian literature showed a particular interest in freemasonry, its symbolism, philosophy and ethics. Masonic ritual, clothes, insignia and magic spaces wrapped in an aura of secrecy, provoked an interest in discovering the coded language of the conspiratorial organization. Literature meet these desires and created an artistic vision of freemasonry's alternative reality. For masons the sacred spaces were the Lodge, the Library and the Alchemical Workshop. Thus these spaces and their semantics are the focus of this article. Illustrations are drawn from Russian Modernist novels, seen against the background of Russian and European literature about freemasons.

ERROR: syntaxerror
OFFENDING COMMAND: --nostringval--

STACK:

```
/Title  
(  
/Subject  
(D:20131011142224+01'00')  
/ModDate  
(  
/Keywords  
(PDFCreator Version 0.9.5)  
/Creator  
(D:20131011142224+01'00')  
/CreationDate  
(Diana)  
/Author  
-mark-
```