

ŚWIATŁO I CIEMNOŚĆ



Motywy ezoteryczne
w literaturze rosyjskiej
przełomu
XIX i XX wieku

*pod redakcją
Elżbiety Biernat*

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2001

Recenzent
Tadeusz Klimowicz

Redaktor
Ariana Nagórska

Projekt okładki
Andrzej Taranek

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

Skład i łamanie
Karol Grzeżulkowski

Książka sfinansowana z funduszu działalności statutowej
Wydziału Filologiczno-Historycznego
Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ISBN 83-7017-974-6

Optima s.c.
ISBN 83-88816-01-2

Papier dostarczyła firma CEZEX

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax (058) 550-91-37
<http://www.ika.edu.pl>; <http://wyd.bg.univ.gda.pl>; e-mail: wyd@bg.univ.gda.pl

SPIS TREŚCI

Elżbieta B i e r n a t: W kręgu modernistycznego ezoteryzmu	7
Within the Sphere of the Modernist Esoteric	16
Monika R z e c z y c k a: Sofiologia Władimira Sołowjowa i jej dziedzictwo	17
The Sophiology of Vladimir Soloviev and Its Legacy	54
Monika R z e c z y c k a: Mit solarny w <i>Srebrnym gołębiu</i> Andrieja Bielego	55
Solar Myth in Andrey Bely's <i>Silver Dove</i>	78
Katarzyna A r c i s z e w s k a: Diabelskie bestiarium. Motywy zwierząt piekielnych w prozie powieściowej rosyjskich symbolistów	79
A Diabolic Bestiary: Motifs of the Beasts of Hell in the Novels of the Russian Symbolists	96
Katarzyna A r c i s z e w s k a: Motyw upadłego anioła w rosyjskich powieściach symbolistycznych	97
The Motif of the Fallen Angel in Russian Symbolist Novels	110
Katarzyna A r c i s z e w s k a, Monika R z e c z y c k a: Alchemia <i>Tworzonej legendy</i> Fiodora Sołoguba	111
Alchemy in <i>The Created Legend</i> by Fedor Sologub	123
Irena F i j a ł k o w s k a-J a n i a k: Максимилан Волошин как масонский писатель	124
Maksimilian Voloshin as a Masonic Writer	150
Elżbieta B i e r n a t: Wielki Mag. Motywy wolnomularskie w twórczości Michaiła Kuzmina	151
The Great Mage: Motifs of Freemasonry in the Prose of Mikhail Kuzmin	172

ELŻBIETA BIERNAT

W KRĘGU MODERNISTYCZNEGO EZOTERYZMU

Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku, od lat wzbudzająca ogromne zainteresowanie badaczy, dzisiaj staje się coraz szerzej i głębiej spenetrowana. Dotyczy to przede wszystkim jej głównych kierunków i nurtów, kluczowych idei i motywów oraz najwybitniejszych przedstawicieli, których twórczość ukazywana jest w różnych przekrojach i aspektach. Stosowane metody badawcze, począwszy od genetycznych, biograficznych, poprzez psychoanalityczne, mitograficzne aż po topikę, semiotykę, intertekstualność i dekonstrukcję, pozwalały na coraz bardziej wielostronny ogląd rosyjskiego modernizmu. Każda z metod wносиła nowy rys, ujawniała nowe płaszczyzny i kody potwierdzające heterogeniczność i wielobarwność epoki przełomu wieków.

Dowody tej różnorodności przynoszą także wzbudzające ostatnio największe zainteresowanie badania ezoterycznych inspiracji w kulturze „srebrnego wieku”. Temat ten od dawna pojawiał się w pracach zachodnioeuropejskich literaturoznawców i dotyczył głównie francuskiego symbolizmu¹. Inicjatorami badań nad ezoteryzmem w kulturze rosyjskiej byli znani sławiści: C. Cioran, L. Leighton, J. Malmstad, M. Carlson, J. Deutsch Kornblatt, R. Maydell, O. Matich i wielu innych².

Na gruncie polskim autorem pierwszej szerszej pracy o podobnym profilu był T. Klimowicz³.

O ogromnym zainteresowaniu rosyjskich badaczy modernistycznym ezoteryzmem świadczą pojawiające się w czasopismach i almanachach publikacje wielu nie znanych dotąd materiałów archiwalnych: korespondencji, dzienników i wypowiedzi przedstawicieli omawianej epoki związanych z szeroko pojętym okultystycznym nurtem. Towarzyszące tym materiałom wstępy i komentarze zostały później zastąpione przez pierwsze próby szerszego spojrzenia na problem ezoteryzmu w twórczości pisarzy przełomu wieków: A. Błoka, A. Bielego, W. Iwanowa, W. Briusowa, K. Balmonta, M. Wołoszyna, N. Gumilowa, M. Kuzmina i innych. Szczególne znaczenie posiadają także prace omawiające działalność wybitnych i mniej dotąd znanych przedstawicieli tego nurtu (R. Steiner, J. Bławatska, A. Minclowa, A. Kamieńska, B. Leman itd.) oraz dzieje ówczesnych tajemnych stowarzyszeń: teozofów, antropozofów i wolnomularzy. Należy do nich obszerna książka N. Bogomołowa⁴, stanowiąca najszerszy dotąd przegląd motywów okultystycznych w literaturze rosyjskiej początku XX wieku. Zawiera ona nie tylko „małą monografię” A. Rudolpha, eseje o twórczości A. Błoka, W. Iwanowa, W. Briusowa, M. Kuzmina, N. Gumilowa, W. Chlebnikowa i W. Chodasiewicza, lecz także nieznane dotąd materiały archiwalne (dziennik W. Szwarsoń, korespondencję B. Lemana, S. Spasskiej itp.). W znacznej mierze tom ten jest zbiorem wcześniejszych prac N. Bogomołowa (publikowanych w nie zawsze dostępnych czasopismach), tutaj uzupełnionych i poszerzonych o nowe tematy. Na szczególną uwagę zasługuje w nim imponująca liczba wielojęzycznych odsyłaczy, potwierdzających duże zainteresowanie badaczy rosyjskim ezoteryzmem. Świadczą o tym także liczne konferencje naukowe na temat okultyzmu (zorganizowane również w Moskwie w 1993 i 1996 roku) oraz uczestnictwo Rosjan w międzynarodowych sympozjach i grantach poświęconych tej problematyce.

Dzisiaj nie budzi już żadnej wątpliwości fakt, że literatura i sztuka „srebrnego wieku” była zafascynowana ezoteryzmem w jego różnorodnych odmianach. Przyczyny tej fascynacji były różnorakie i skomplikowane. Zapewne wiązały się one z ówczesnym szerokim nurtem poszukiwania nowych dróg i inspiracji we wszystkich dziedzinach życia, z dążeniem do religijnej odnowy, z rozwojem filozofii (szczególnie mistyki W. Sołowjowa), psychologii i psychiatrii, które ukazywały człowieka znacznie bardziej skomplikowanego niż sądzili pozytywści, itp. W gąszczu podejmowanych przez literaturę problemów rozrachunku z przeszłością, prób znalezienia odpowiedzi na pytania, które niosła ze sobą nowa rzeczywistość, najważniejszym zagadnieniem stała się sytuacja człowieka, usiłującego zrozumieć siebie i świat, poszukującego prawdy i sensu życia. Po doświadczeniach pozytywistów następuje wzrost zainteresowania wiedzą tajemną, dającą nadzieję na szczególne poznanie, objawienie „drogi”, umożliwiające nie tyle dotarcie do tajemnic świata, co określenie miejsca człowieka we wszechświecie, zrozumienie własnej natury. Wiedza ta była wówczas pojęciem bardzo szerokim, obejmującym okultystyczną wiarę w istnienie nadprzyrodzonych sił; spirytyzm, obiecujący możliwość obcowania z duchami zmarłych; gnozę, czyli objawienie drogi zbawienia; gnostycyzm, czyli synkretyczne nurty religijno-filozoficzne okresu hellenistycznego i wczesnochrześcijańskiego, ale także astrologię, alchemię, numerologię, kabałę i magię, a więc wszystko co nieznanne i tajemnicze. Na określenie tych różnorodnych tendencji proponuję termin **ezoteryzm**, w jego najszerszym znaczeniu, jako wiedzy dostępnej dla wtajemniczonych⁵. W tym kręgu mieściła się również odgrywająca wówczas tak ważną rolę mistyka W. Sołowjowa, teozofia, antropozofia oraz wolnomularstwo, nie będące doktryną okultystyczną, lecz zawierające wiele jej elementów.

Warto dodać, że rozkwit ezoterycznych nurtów nie dotyczył tylko przełomu wieków. Można go zaobserwować także w niezmiernie interesującym dziesięcioleciu 1907-1917, a na-

wet po rewolucji październikowej, co dokumentują ostatnio opublikowane materiały na temat „sowieckiej mistyki i mistyków”⁶. O rozwoju tych nurtów świadczy znaczna liczba propagujących je czasopism i gazet⁷. W omawianym okresie ukazywało się ponad 30 periodyków tego typu i to nie tylko w Petersburgu (15) czy Moskwie (14), lecz także w Kijowie, Smoleńsku, Tbilisi, Błagowieszczeńsku i innych mniejszych miastach. Do najbardziej znanych tytułów należały: „Ребус”, „Изида”, „Спиритуалист”, „Ментализм”, „Вопросы хиромантии и гипнотизма”, „Вестник оккультизма и спиритизма”, „Оттуда”, „Вестник теософии”, „Вопросы теософии”, itp. Wśród ich wydawców i redaktorów warto wymienić choćby wspomnianą już A. Kamienską („Вестник теософии”), I. Antoszewskiego i A. Trojanowskiego („Изида”), znawców mediumizmu W. Pribytkowa oraz stojącego na czele Rosyjskiego Stowarzyszenia Spirytualistycznego P. Czysziakowa („Ребус”). Byli oni także autorami wielu artykułów i książek na temat ezoteryzmu, takich jak np.: *Бессмертие* (1908) P. Czysziakowa, *Вопрос о спиритизме в России* (1901) W. Pribytkowa, czy wydana w 1911 roku *Библиография оккультизма: указатель сочинений по алхимии, астрологии, герметической медицине, гипнотизму, Каббале, магии, магнетизму, спиритизму, телепатии, теософии, философии оккультизма, факиризма, хиромантии и пр. (1783-1902)* I. Antoszewskiego. Tytuł i zawartość tej bibliografii uzmysławia zasięg ówczesnej popularności ezoteryzmu oraz dużą pojemność tego terminu obejmującego różnorodne zjawiska i dziedziny. Tę specyfikę potwierdza również badanie życia literackiego w Rosji przełomu wieków. Ujawnia ono istnienie ogromnej liczby tajemnych stowarzyszeń, kółek, ugrupowań i łóz oraz prowadzoną przez ich członków różnorodną działalność popularyzatorską. Najczęściej były to prelekcje, cykle otwartych wykładów, zjazdy, kongresy, a także szczególnie modne seanse spirytystyczne i „demonstracje” z udziałem tak znanych spirytystów jak Papus (G. Encausse) lub „maitre” Philippe (N. Vachod).

Na rynku wydawniczym naukowe rozprawy, traktaty filozoficzne współlistniały z popularyzatorskimi kompendiami wiedzy o mediumizmie, magii, gematrii itp. Autorami ich byli nie tylko rosyjscy przedstawiciele różnych odłamów ezoteryzmu. Ważną rolę odgrywały także przekłady traktatów R. Steinera, J. Bławatskiej, A. Besant, A. Kardeca (H. Rivail), Papusa i innych „mistrzów”, dokonywane najczęściej przez ich rosyjskich apologetów, takich jak np.: A. Kamienska, J. Pisariewa, A. Minclowa, A. Trojanowski i wielu innych⁸. Do lektury tych prac zachęcała również niezwykle aura otaczająca postacie sławnych teozofów. Krążyły legendy wokół ich biografii, wyglądu, osobowości, nadprzyrodzonych umiejętności, kontaktów z tajemniczymi siłami, a nawet uzdrowicielskich zdolności. Wymownym przykładem tego zjawiska była „wielka nawiedzona” J. Bławatska, której prawdziwe oblicze usiłował zgłębić Ws. Sołowjow w swej demaskatorskiej książce *Современная жрица Изиды* (1892)⁹. Swoistą „kontynuacją” J. Bławatskiej na rosyjskim gruncie była A. Minclowa. Obie teozofki łączyło, chyba nieprzypadkowe, zewnętrzne podobieństwo, a przede wszystkim do dziś fascynujące zespolenie niezwykłych zdolności z szarlatanerią, z umiejętnością kreowania mitów wokół własnej osoby. O tajemniczej działalności i osobowości A. Minclowej, o jej wpływie na życie i twórczość W. Iwanowa, A. Biełego, M. Wołoszyna, Ellisa, K. Balmonta, W. Briusowa, M. Kuzmina i innych rosyjskich modernistów piszą autorzy wielu prac poświęconych epoce przełomu wieków¹⁰.

Istotną rolę w rozprzestrzenianiu się w Rosji ezoteryzmu odegrało, niespotykane dotąd w takim wymiarze, otwarcie tego kraju na świat. Polegało ono, między innymi, na swobodnej wymianie poglądów, idei, nurtów, na wspólnocie inspiracji i poszukiwań. Umożliwiało to rosyjskiej inteligencji uczestniczenie w międzynarodowym ruchu ezoterycznym. Z europejskim nurtem okultystycznym związani byli wymienieni uprzednio I. Antoszewski, W. Pribytkow, P. Czysziakow i wielu innych. W sferze wpływów Teozoficznego Stowarzyszenia na

czele z J. Bławatską, a następnie A. Besant oraz stworzonego przez R. Steinera Stowarzyszenia Antropozoficznego z siedzibą w Dornach, znalazło się wielu Rosjan. To oni zorganizowali w kraju nowe odgałęzienia tych nurtów, między innymi Rosyjskie Stowarzyszenie Antropozoficzne im. W. Sołowjowa oraz wyodrębnioną z niego frakcję im. M. Łomonosowa¹¹. Byli wśród nich A. Kamińska (założycielka i prezydent Rosyjskiego Stowarzyszenia Teozoficznego), K. Christoforowa, O. Annienkowa, A. Bieły, M. Sabasznikowa, K. Wasiljewa, A. Piotrowski, B. Leman i wielu innych.

Na szczególną uwagę zasługuje również udział Rosjan w międzynarodowym ruchu wolnomularskim. We francuskich lożach odbyła się inicjacja M. Kowalewskiego (organizatora rosyjskiej masonerii), S. Kotlarińskiego, J. Aniczkowa, M. Wołoszyna, A. Amfitieatrowa i innych.

Po rewolucji 1905 roku następuje odrodzenie rosyjskiej masonerii, której rozkwit przypada na lata 1910-1917, a formalny kres działalności na 1926 rok. Rosyjskie odgałęzienia Wielkiego Wschodu Francji (Возрождение, Полярная Звезда, Астрейа itp.) podejmują próby usamodzielnienia się i utworzenia Wielkiego Wschodu Narodów Rosji. O popularności wolnomularstwa świadczy także fakt, że ruch ten rozprzestrzenił się po całej Rosji. Obok Moskwy i Petersburga silnymi ośrodkami „sztuki królewskiej” stają się Kijów, Odessa, Niżnij Nowgorod i inne miasta. Jak twierdzą badacze, w latach 1913-1915 w Rosji działało około 50 loż, po rewolucji październikowej liczba ta zmalała do 28 warsztatów. Ukazująca się w ostatnich latach lawinowa ilość publikacji na temat wolnomularstwa, szczególnie rosyjskiego¹², zawiera dokładny opis jego dziejów i rejestry „braci”. Niestety, nie ma jednak zgodności w sprawie przynależności do tego ruchu najbardziej nas tutaj interesujących twórców kultury przełomu wieków. Na ogół rzadko kwestionowany jest udział w masonerii P. Czystiakowa, I. Antoszewskiego, A. Kamińskiej, S. Makowskiego, B. Sawinkowa, J. Aniczkowa, K. Moczulskiego, T. Sokołowskiej, M. Tierieszczenki, J. Nagrodskiej,

S. Sokołowa-Krieczetowa i M. Dobużyńskiego. Więcej kontrowersji budzi natomiast przynależność do loż: Z. Gippius, D. Mierieżkowskiego, N. Gumilowa, W. Briusowa czy M. Gorkiego¹³.

Powszechnie wiadomo, że wolnomularstwo nie było jednolitym nurtem; w jego łonie czy raczej obok niego istniało szereg podobnych formacji, działających również w Rosji. Obecnie coraz bardziej znane stają się dzieje rosyjskich masyonistów¹⁴, zainspirowanych przez francuskich przywódców tego zakonu Papusa i Philippe’a. Do tej formacji należał między innymi I. Antoszewski, autor książki *Opden Мартинистов* (1912). Ożywioną działalność prowadzili także rosyjscy templariusze (Рыцари Ордена Света) i filaleci (np.: loża Северная Пирамида)¹⁵. Stowarzyszenia te współpracowały ze sobą, często nawet „bracia” byli jednocześnie członkami kilku zakonów.

O rozwoju i roli wolnomularstwa oraz jego odłamów w Rosji na początku XX wieku świadczy także czasopismo „Русский Франк-Масон: Свободный Каменщик” wydawane przez P. Czystiakowa. Pojawia się wówczas również ogromna liczba publikacji prezentujących historię rosyjskiej masonerii w XVIII i XIX wieku, obrzędy i symbole „sztuki królewskiej”, a nawet wolnomularskie rękopisy w zbiorach moskiewskich muzeów¹⁶.

Dowodzi to, że rosyjskie wolnomularstwo ściśle mieściło się w kręgu modernistycznego ezoteryzmu i wraz z wymienionymi nurtami teozoficznymi, przejawami okultyzmu, gnozy i mediumizmu tworzyło niepowtarzalny klimat epoki przełomu wieków. Jak w alchemicznym tyglu z połączenia wszystkich odmian ezoteryzmu powstawała nowa jakość, której specyfikę i złożoność odzwierciedlają zebrane w tomie szkice pracowników Zakładu Literatury Rosyjskiej Instytutu Filologii Słowiańskiej UG. Autorzy poszczególnych szkiców badają różnorodne ezoteryczne inspiracje w rosyjskiej filozofii i literaturze omawianej epoki. Wpływy okultyzmu, gnozy i kabały widzą w sofiologii W. Sołowjowa i jego następców, w konstrukcji solarnych bohaterów *Srebrnego gołębia* A. Bie-

łego, w obrazach zwierząt piekielnych i upadłych aniołów w prozie rosyjskich symbolistów oraz w alchemicznej symbolice *Tworzonej legendy* F. Sołoguba. W kręgu modernistycznego ezoteryzmu ściśle mieszczą się również zamykające tom analizy wolnomularskich motywów w twórczości M. Wołoszyna i M. Kuzmina.

Przypisy

¹ Zob. np.: A. Mercier, *Les sources ésoteriques et occultes de la poésie symboliste 1870-1914*, t. 1-2, Paris 1969; E. Starkie, *Arthur Rimbaud*, New York 1968. Szerszą bibliografię tych prac zawiera książka N. Bogomolowa, *Русская литература начала XX в. и оккультизм*, Москва 1999.

² Np.: *Western Philosophical System in Russian Literature*, Los Angeles 1979; *A Revolution of the Spirit: Crisis of Value in Russia 1890-1924*, New York 1990; M. Carlson, „No Religion Higher Than Truth”: *A History of the Theosophical Movement in Russia 1875-1922*, Princeton 1993; L. Leighton, *The Esoteric Tradition in Russian romantic literature: Decembrism and Freemasonry*, Pensylwania 1994; *Russian Religious Thought*, Madison 1996; *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca and London 1997 itp.

³ T. Klimowicz, *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław 1992. Zob. też idem, *Nawiedzone (Bazkircewa-Pietrowska-Lwowa)*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1993, nr XXIV.

⁴ H. Богомолов, *Русская литература начала XX в. и оккультизм*, Москва 1999.

⁵ W wielu pracach terminy *ezoteryzm* i *okultyzm* traktowane są jako synonimy.

⁶ Zob. cykl artykułów pt.: *Советская мистика и мистики в стране большевиков*, „Литературное обозрение” 1998, no 2.

⁷ Zob. E. Kasinec, R. Davis Jr., *Russian Occult Journalism of the Early Twentieth Century and Emigration*, (w:) *The Occult in Russian and Soviet Culture*; M. Carlson, R. Davis Jr., *Russian Occult Journals and Newspapers*, ibidem. Przytaczane dane zostały zaczerpnięte z wyżej wymienionych publikacji.

⁸ Np.: przekłady wybranych prac R. Steinera: *Мистерия древности и христианства* (Москва 1913); *Из летописи мира* (Москва 1914); *Пролог духовного мира* (Москва 1916); *Мистерии древности* (Москва 1917); *Рождество: размышление о жизни мудрости* (Москва 1918) oraz innych autorów: R. Kardec, *Анимизм и спиритизм* (Москва 1901); *Философия спиритуализма, т. 1-4* (Москва 1906-1911); *Книга медиумов* (Петербург 1914); J. Wławatskiej, *Голос безмолвия* (Калуга 1908); A. Besant, *Теософия и новая психология* (Москва 1915).

Istniały wówczas oficyny specjalizujące się w wydawaniu literatury teozoficznej, np.: *Духовное Знание*, Издательство Белого Лотоса itp.

⁹ Вс. Соловьев, *Современная жрица Изиды. Мое знакомство с Е.П. Блаватской и теософическим обществом*, С. Петербург 1904 (wznowienie Москва 1994).

¹⁰ Zob. np.: Н. Богомолов, *Анна - Rudolph*, „Новое литературное обозрение” 1999, no 29 (przedruk w: *Русская литература начала XX в. и оккультизм*); M. Carlson, *Ivanov - Belyj - Minclova: The Mystical Triangle*, (w:) *Cultura e Memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov*, vol. I, Firenze 1998; M. Сабашникова, *Зеленая змея. История одной жизни*, Москва 1993; Н. Богомолов, *Михаил Кузмин: Статьи и материалы*, Москва 1995; idem, *Русская литература начала XX в. и оккультизм*; Е. Глухова, „Посвященный миф” в биографии и творчестве Андрея Белого, Москва 1998.

¹¹ O losach tych stowarzyszeń oraz ich członków piszą między innymi: R. von Maydell, *Antroposophy in Russia*, (w:) *The Occult in Russian and Soviet Culture*; idem, *О некоторых аспектах взаимодействия антропософии и революционной мысли в России*, „Ученые Записки Тартуского ун-та” 1990, вып. 917, XI; М. Жемчужникова, *Воспоминания о Московском Антропософском Обществе (1917-1923)*, „Минувшее”, т. 6, Москва 1992; М. Сабашникова, *Зеленая змея. История одной жизни; У истоков русского штейнерианства*, публ. К. Азадовского и В. Купченко, „Звезда” 1998, no 6; Дж. Малмстад, *Андрей Белый и антропософия*, „Минувшее”, вып. 6, Москва 1992; А. Тургенева, *Андрей Белый и Рудольф Штейнер*, (w:) *Воспоминания о Серебряном веке*, Москва 1993; М. Спивак, *А. Белый - Р. Штейнер - М. Сиверс*, „Литературное обозрение”, 1995, no 4/5.

¹² L. Hass, *Ложа і політика. Masoneria rosyjska 1822-1995*, t. 1-2, Warszawa 1998; А. Серков, *История русского масонства 1845-1945*, С. Петербург 1997; Н. Берберова, *Люди и ложы. Русские масоны XX столетия*, Москва 1997; С. Лебедев, *Масоны и вокруг них*,

С. Петербург 1994; Н. Соловьев, *Русское масонство 1730-1917*, Москва 1993; М. Морамарко, *Масонство в прошлом и настоящем*, Москва 1990.

¹³ Zob. przyp. 12. L. Hass wspomina nawet o istnieniu w Petersburgu w latach 1912-1913 masońskiej loży literackiej (*Loża i polityka...*, t. 2).

¹⁴ Nr.: А. Никитин, *Мистические ордена в культурной жизни Советской России*, „Russian Studies” 1995, I, no 4; idem, *Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры*, Москва 1998; Н. Богомолов, *Посвященные ордена. Масонство, мартинизм и розенкрейцеровство*, „Литературное обозрение” 1998, no 2.

¹⁵ Zob. przyp. 14 oraz inne publikacje А. Nikitina: *Рыцари Ордена Света*, „Родина” 1991, no 11-12; *Тамплиеры в Москве*, „Наука и религия” 1992, no 4-12, 1993, no 1-4, 6-9; *Легенды московских тамплиеров*, „Литературное обозрение” 1994, no 3-4.

¹⁶ Nr.: И. Бердников, *Каталог масонских рукописей московского и румянцевского музеев*, Москва 1900; А. Мезнер, *В поисках правды и смысла жизни. Очерк из истории русского масонства*, С. Петербург 1906; Б. Саблин, *Декабристы и тайные общества в России*, Москва 1906; Т. Соколовская, *Русское масонство и его значение в общественном движении*, С. Петербург 1908; Папюс, *Генезис и развитие масонских символов*, С. Петербург 1911; И. Лопухин, *Масонские труды. Материалы по истории русского масонства XVIII в.*, Москва 1913; *Масонство в его прошлом и настоящем*, т. 1-2, Москва 1914-1915; А. Пыпин, *Русское масонство: XVIII и первая четверть XIX в.*, Петербург 1916; Б. Вернадский, *Русское масонство в царствование Екатерины II*, Петербург 1917.

Elżbieta Biernat

Within the Sphere of the Modernist Esoteric

The introduction to the volume discusses the state of research in the area of Russian esoteric thought at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. It also sets out the main features of the period's occultist syndrome.

The author analyzes the causes of the fascination with esoteric philosophy in Russia and examines its various expressions: occult journals and societies; Russia's participation in the international movement of Freemasonry; and the history of Russian Masons, Martinists and Templars.

The volume contains seven studies devoted to esoteric inspiration in Russian literature and philosophy at the turn of the nineteenth century.

MONIKA RZECZYCKA



SOFIOLOGIA WŁADIMIRA SOŁOWJOWA I JEJ DZIEDZICTWO

Sprzecznością terminologiczną byłoby mówić o Rosji i Rosjanach bez Sofii.

T. Špidlik¹

Во имя Отца и Сына и Св. Духа

Ан – Soph, Jah, Soph – Jah (...)

Пресвятая, Божественная София, существенный образ красоты и сладость сверхсущего Бога, светлое тело вечности, душа миров и едина царица всех душ, глубиною и благодатью первого Сына Твоего и возлюбленного Иисуса Христа молю Тебя: Снизойди в темницу душевную, наполни мрак наш своим сиянием, огнем любви расплавь оковы духа нашего, даруй нам свет и волю, образом видимым и существенным явись нам, сама воплотись в нас и в мире, восстанавливая полноту веков, да покроется пределом и да будет Бог все во всем.

В. Соловьев, Молитва об откровении великой тайны².

Zarówno zachodnioeuropejska jak i rosyjska sztuka końca XIX i początku XX wieku intronizowała kobietę, ustanawiając tym sposobem jeden z centralnych symboli antypozytywistycznego przełomu. Jednak już powierzchowna analiza

tego znaku pozwala na wskazanie wielu różnic w jego artystycznej realizacji na zachodzie Europy i w Rosji. Zjawiskiem, które może wyjaśniać te rozbieżności, jest mizoginiczna postawa przeważającej większości zachodnich symbolistów, udokumentowana artystycznymi kreacjami kobiet-wampirów, kobiet-modliszek, innymi słowy, demonicznych *femmes fatales*, które stanowią realne zagrożenie dla mężczyzny.

Traumatyczne wizje Salome, kobiety-niszczycielki, mordczyni tych, których kocha, były podstawowym elementem artystycznej obsesji epoki. Obraz córki Herodiady pojawiał się u Oskara Wilde'a, Aubreya Beardsleya, Hermana Sudermanna, Gustawa Moreau, Stanisława Przybyszewskiego, Jana Kasprowicza, a nawet u zdeklarowanego przyjaciela kobiet, wiedeńskiego secesjonisty Gustawa Klimta. Zdaniem Marii Podrazy-Kwiatkowskiej ta symbolistyczna mizoginia miała swoje źródła w fatalistycznej teorii miłości Arthura Schopenhauera, a przede wszystkim w rozwijającym się wówczas ruchu emancypacyjnym kobiet³. To zjawisko społeczne stało się na Zachodzie przyczyną narastającej paniki mężczyzn, którzy w zachwianiu modelu rodziny opartego na hegemonii mężczyzny i w zakłóceniu zasady pasywności kobiet, uznanej przez Edwarda Hartmanna za normę, widzieli zapowiedź nadchodzącej apokalipsy.

Symptomy nadciągającego stanu zagrożenia zostały jasno określone przez Fryderyka Nietzschego w rozprawie *Poza dobrem i złem*, w której filozof wyraźnie wyartykułował swoje antyemancypacyjne stanowisko: „(...) chcieliby oni [mężczyźni popierający równouprawnienie kobiet – M.R.] zepchnąć kobietę aż na poziom „ogólnego wykształcenia”, ba nawet aż do czytania dzienników i zajmowania się polityką. Tu i ówdzie chciało by nawet, by kobieta została wolnomyślicielką i literatką⁴.”

Mimo wyraźnego wpływu nowej obyczajowości i moralności oferowanej przez cywilizację końca XIX wieku, sytuacja społeczna w Rosji przedstawiała się inaczej niż na Zachodzie. Z jednej strony znacznie mniej zaawansowane ruchy emancypacyjne, funkcjonujące na marginesie rosyjskie-

go życia społecznego⁵, z drugiej zaś strony duchowa tradycja Rosji, tworząca zupełnie inny wizerunek kobiety, określiły warunki, w których powstała oryginalna na tle zachodnioeuropejskiej kultury filozoficzno-artystyczna teologia kobiecości. Sakralizacja obrazu kobiety nie przesądziła bynajmniej o dominacji jego pozytywnych wariantów. Obecne w sztuce srebrnego wieku pesymistyczne wizje, inspirowane tendencjami zachodniego symbolizmu, zyskały jednak nieco inny wymiar. W kreowaniu tych obrazów pierwszorzędą rolę odegrały rodzime uwarunkowania, które zadecydowały o włączeniu do jednego kanonu symboliki sakralnej zarówno pozytywnych, jak i negatywnych wariantów kobiecości.

Jednym z centralnych pojęć, które zawładnęły umysłami rosyjskich symbolistów, była idea Sofii, wprowadzona na grunt współczesnej rosyjskiej myśli religijnej przez archimandrytę Teofana Awsieniewa (1810-1852)⁶, a rozbudowana do skali całego systemu filozoficznego przez Władimira Sołowjowa. Nie należy sądzić jednak, że idea Bożej Mądrości zrodziła się w Rosji nagle w wieku dziewiętnastym. Przeciwnie, jest to pojęcie ściśle związane z tradycją cerkwi prawosławnej, która bogatą symbolikę sofijną wykorzystywała przede wszystkim w ikonografii. Tę głęboko zakorzenioną koncepcję istnienia Sofii jako żeńskiej hipostazy Boga potwierdził Paweł Floriński, odwołując się do religijnej tradycji Bizancjum, a dokładnie do mistycznych doświadczeń Cyryla (świętego Konstantyna), który zgodnie z przekazem *Żywotów Świętych*, pod wpływem objawienia z dzieciństwa przyjął na siebie misję chrystianizacji słowiańszczyzny:

Будучи семи лет, Константин увидел сон, который и рассказал своим родителям. «Снилось мне, – говорил Константин, – что воевода собрал всех девиц города и сказал мне: выбери себе одну из них в невесты. Я осмотрел и избрал красивейшую из них с светлым лицом и украшенную многими золотыми вещами и дорогими камнями, по имени Софию». Поняли родители, что Господь дает отроку девицу Софию, т.е. Премудрость Божию⁷.

Florienski tak oto wyjaśnia ten zapis:

Равноапостольный Кирилл узрел в таинственном сновидении, в видении детского возраста, Софию, и, в его восприятии, Она – божественная восприимчивость мира – предстала как прекраснейшая Дева царственного вида. (...) Он пронес этот образ всю свою жизнь, сохранив верным свое рыцарство Небесной Деве. Этот символ стал первой сущностью младенческой Руси, имевшей воспринять от царственных щедрот Византийской культуры. Первый по времени русский иконографический сюжет – икона Софии, Премудрости Божией, этой царственной, окрыленной и огненно-ликой, пламенеющей Эросом к Небу, Девы – исходит от первого родоначальника русской культуры – Кирилла (...) Женственная восприимчивость жизни в Киевской Руси находит себе догматический и художественный символ Софии Премудрости, Художницы Небесной⁸.

Komentarz Florińskiego z 1918 roku jest, z oczywistych względów, wtórny w stosunku do całej doktryny Sołowjowa, nie ulega jednak wątpliwości, że wszystkie szczegóły mistycznego doświadczenia świętego Konstantyna są uderzająco podobne do Sołowjowowskiej wizji Sofii, która jak żadna inna wpłynęła na literacki wizerunek epoki srebrnego wieku.

Badacze twórczości Sołowjowa jednomyślnie podkreślają, że w jego doktrynie, nazywanej często „mistyczną intuicją Sofii”, można znaleźć rzadko spotykaną u innych teologów tematyczną jedność charakteryzującą cały okres twórczej działalności tego filozofa⁹. Z drugiej strony spójność jego doktryny nie warunkuje bynajmniej jej jednorodności. Jako spadkobierczyni wielu ezoterycznych koncepcji religijnych jest ona ideą bardzo złożoną, tworzącą system, który można określić, w zależności od punktu widzenia, mianem eklektycznego bądź syntetycznego. Aby przekonać się, jak rozległe wpływy zaważyły na kształcie teologii Sołowjowa, należy dość szczegółowo prześledzić historię jego metafizycznych doświadczeń, a także działalności dydaktycznej i pisarskiej, będącej bezpośrednim następstwem tych przeżyć¹⁰.

Władimir Sołowjow, według jego własnej relacji, odbył trzy mistyczne spotkania z Sofią. Oprócz poematu zatytułowanego *Три свидания*, który opisuje te wydarzenia, świadectwo dają notatki autora, nawiązujące do doznań z dzieciństwa i do dwóch innych, następujących po sobie objawień. Udokumentowana historia Sofii w życiu Sołowjowa rozpoczyna się w 1862 roku, kiedy jako dziewięciolatek, dorastający w atmosferze bardzo religijnego domu, miał podczas mszy wizję żeńskiego wizerunku Boga. Było to spontaniczne (podobnie jak w przypadku wspomnianego świętego Konstantyna) doznanie, które wraz z doświadczeniem „dziwnych snów” („странные сны”) określiło tonację i stało się motywem przewodnim całej jego życiowej drogi¹¹.

Po młodości, dość krótkim okresie ateizmu, wyrażającym się radykalnymi poglądami nihilistycznymi i populistycznymi, Sołowjow powrócił stopniowo do postawy religijnej o wyraźnej jednak mistycznej orientacji. We wczesnych latach siedemdziesiątych poprzez Iwana Łapszyna i jego moskiewskie koło intelektualistów, pochłoniętych praktykami spirytystycznymi, przyszedł filozof znalazł się pod wpływem Pamfila Jurkiewicza, profesora Uniwersytetu Moskiewskiego, zdeklarowanego wyznawcy mistyki Jakuba Boehmego i Emanuela Swedenborga. W roku 1873 Sołowjow rozpoczął studia teologiczne. Z tego etapu jego życia pochodzi praca *Мифологический процесс в древнем язычестве*, w której autor podjął próbę analizy symbolu Wielkiej Macierzy – kobiecego aspektu boskości w wierzeniach pierwotnych. Wtedy, prawdopodobnie, wstępnie ustaliły się jego poglądy na temat Sofii jako boskiej idei kobiecości. Biografowie utrzymują, że choć był to dla niego moment ostatecznego wyjścia z kryzysu wiary, to jego mistyczna więź z Boską Sofią miała nie ortodoksyjny, lecz spirytystyczny charakter. Potwierdzają to rękopisy filozofa z lat siedemdziesiątych, gdzie znajdują się inkrustacje w postaci mediumicznych zapisów w języku francuskim, podpisane *Sophie* lub tym samym imieniem nkreślonym literami stylizowanymi na grekę¹². Ta intymna ko-

respondencja z Sofią nie była niczym szczególnie szokującym dla współczesnych Sołowjowowi, żadnych modnych wówczas metafizycznych doświadczeń.

Porzuciwszy klasyczną teologię skupił się Sołowjow na heretyckiej teozofii Jakuba Boehmego (1575-1624)¹³. Wizja Bożej Mądrości, której doświadczył szewc-filozof ze Zgorzelca, była zbieżna z Sołowjowowskim doznaniem z dzieciństwa. Dla rosyjskiego myśliciela, podobnie jak dla Boehmego, Sofia była zasadą kobiecą, która okazała się inspiracją kształtującą cały jego światopogląd¹⁴. Jakub Boehme pojmował ją jako spoiwo łączące ludzkość z Bogiem. W jego rozważaniach Sofia była jednocześnie Niebiańską Dziewicą, Matką Boską, Naturą Wszechświata i Mistyczną Oblubienicą. Porównując obie doktryny warto podkreślić jeszcze jeden wspólny, niezwykle istotny element, który świadczy o renesansowym charakterze myśli autora *Trzech spotkań*. Jan Piórczyński powtarza za Friedrichem Schleglem następujące słowa dotyczące filozofii Boehmego: „jej forma jest religijna, treść – filozoficzna, duch – poetycki”¹⁵. Nie ma wątpliwości, że tymi samymi słowy można określić także sofologię Władimira Sołowjowa.

Wpływy kabały, które formowały zarówno oryginalną doktrynę Boehmego, jak i myśli kontynuatorów jego dzieła, zainspirowały także i rosyjskiego filozofa. Jego dalsze poszukiwania skierowane były głównie w stronę mistycznych doświadczeń Emanuela Swedenborga i w znacznie mniejszym stopniu w stronę koncepcji innych następców Boehmego: Johna Pordage, Johanna Gichtela, Gottfrieda Arnolda¹⁶ i Louis-Claude de Saint-Martina. Wydaje się jednak, że inspiracją dla Sołowjowa stały się przede wszystkim apokaliptyczne pisma szwedzkiego mistyka. Kristi Groberg podkreśla, że, wyraźnie nawiązujący do myśli kabalistycznej, traktat Swedenborga *Sapientia angelica de divino amore et de divina sapientia* z 1765 roku miał ogromny wpływ na Sołowjowowską doktrynę Sofii¹⁷. Ponadto jego poglądy w latach 1873-74 kształtowały prace Guillaumea Postela, Friedricha Khunratha,

Franza von Baadera¹⁸, a także Sylvaina Karppe i Elipasa Leviego. Wszyscy ci filozofowie-mistycy, łącząc kabałę i myśl chrześcijańską, analizowali istnienie Bożej Mądrości właśnie jako zasady kobiecej, poczynawszy od panteistycznych wizji żeńskiej natury całego wszechświata (Khunrath), aż do szczegółowych rozważań na temat aspektów wyobrażeń dziewicy Maryi (Levi). Nie należy zapominać także o elementach myśli gnostyckiej i hermetycznej, z którymi młody Sołowjow zapoznał się za pośrednictwem twórczości Goethego, z jego ideą *Ewig Weibliche* na czele¹⁹. Europejska tradycja zaoferowała więc poszukującemu rosyjskiemu mistykowi bardzo wiele pokrewnych koncepcji, które zdają się współtworzyć teologię Sofii²⁰.

Aby pogłębić i ugruntować zdobytą wcześniej wiedzę, Sołowjow w 1875 roku porzucił posadę uniwersyteckiego wykładowcy i udał się do Londynu, gdzie w British Museum podjął studia nad żydowską i chrześcijańską gnozą, średnio-wiecznym mistycyzmem żydowskim i teologią niemiecką. Według jego własnej relacji „jakaś siła mistyczna” podpowiadała mu, co ma czytać, przy czym rzeczywiście, jedyny obszar jego zainteresowań w tym czasie stanowiła intertekstualna wizja Boskiej Sofii, obecna w rozmaitych systemach ezoterycznych. Groberg pisze, że Sołowjow przez sześć miesięcy studiów, podczas których odwiedzał także seanse spirytystyczne w modnych salonach londyńskich, poznał dogłębnie Sofię, która wcześniej była objawieniem innych filozofów. Studia nad literaturą dotyczącą tej idei skłoniły go do poszukiwań związków pomiędzy „jego” kultem a doktryną chrześcijańską. Właśnie wtedy Sofia zjawiała się po raz drugi i rozkazała, by jej profeta udał się do Egiptu. Z poematu *Trzy spotkania* wynika, że Sofia ukazała się na pustyni. Dwudziestowieczni badacze, analizujący wizje Sołowjowa pod kątem psychoanalizy C.G.Junga²¹ wykazali, że to egipskie doznanie było doświadczeniem obecności Izdydy, która jako jeden z aspektów archetypu Wielkiej Matki objawiła się filozofowi w wizerunku Sofii²². Według interpretatorów przemawiają za

tym dwa fakty: po pierwsze – wydarzeniu towarzyszył zapach róż – kwiatów poświęconych Izydzie, po drugie – Egipt był jedynym możliwym w tym kontekście miejscem spotkania, gdyż z teologiczno - historycznego punktu widzenia kult egipskiej Izidy ok. 400 roku n.e. pod wpływami helleńskimi przeszedł przemianę w bizantyjską teologię Sofii, identyfikowanej z Dziewicą Maryją. Ponadto większość doktryn tajemnych zawierających ideę żeńskiej Sofii (hermetyzm, gnoza i alchemia) zostało przejętych właśnie z Egiptu. Sołowjow był świadomy egipskich korzeni agrarnego mitu, bazującego na kulcie Matki Ziemi, która kieruje cyklem wegetacji. Prawdopodobnie dlatego Egipt pozostawał dla filozofa ziemią obiecaną, do której nieodmiennie chciał powracać.

W zainicjowanych w kraju w 1878 roku *Wykładach o Bogoczołowieństwie* (*Чтения о Богочеловечестве*) rosyjski profeta Sofii zidentyfikował tę ideę we wszystkich znanych mu systemach ezoterycznych. Wykazał, że bez względu na religię, jej imiona były zawsze żeńskie: po hebrajsku *Hokma* (Mądrość, Wiedza), po grecku *Sophia* (Mądrość), w hindi *Maya* (Idea, kobiece oblicze Boga), po łacinie *Sapientia* (Mądrość), wreszcie po rosyjsku *София Премудрость Божия*. Słuchaczom tych wykładów dokładnie wyjaśniał jej miejsce w Starym i Nowym Testamencie, a także w żydowskiej kabale²³. Sołowjow twierdził, że zarówno w prawosławnej, jak i katolickiej, a raczej w ogóle w judeochrześcijańskiej tradycji, nie jest ona oddzielnym bóstwem, lecz jest żeńską hipostazą Boga.

Przez szczególne predyspozycje tego charyzmatycznego filozofa, *Wykłady*, które wygłaszał z pozycji poety i proroka związanego z Sofią mistyczną więzią, stały się w latach 1876-77 bardzo istotnym wydarzeniem w życiu inteligencji rosyjskiej. Dla rozwoju teologii Sołowjowa szczególnie ważny wydaje się jego siódmy wykład, definiujący Sofię przez pryzmat przestudiowanej w Londynie doktryny kabalistycznej, której, ze względu na specyfikę idei wielohipostazowości, warto poświęcić więcej uwagi.

Kabała jako nauka ezoteryczna z bardzo rozległą koncepcją jedyne Boga, przejawiającego się jednocześnie w wielu emanacjach, dała Sołowjowowi możliwość wyrażenia większości jego intuicji mistycznych. Wprawdzie inspiracje kabalistyczne ujawniły się szczególnie wyraźnie dopiero w późniejszej pracy filozofa *La Russie et l'église universelle*, wydanej we Francji w 1889 roku, jednak bezsprzecznie sofiologia wyrażona w *Wykładach* ma także swoje źródła w naukach mistyków żydowskich. Wydaje się, że najwcześniejszą, choć chyba najbardziej tajemniczą próbą syntezy wielu koncepcji religijnych i tradycji kabalistycznej była krótka *Modlitwa o objawienie wielkiej tajemnicy* (*Молитва об откровении великой тайны*)²⁴, zapisana przez filozofa w brudnopisie jeszcze w londyńskim okresie jego działalności. Według Judith Kornblat jest to rodzaj skierowanej do Sofii mistycznej inwokacji, która posiada dwie semantyczne linie. Jedna z nich nawiązuje wyraźnie do gnozy, druga zaś ujawnia znaczne wpływy kabały²⁵. W tej modlitwie-zaklęciu po słowach: „Во имя Отца и Сына и Св. Духа” filozof skreślił łacińskimi literami słowa: „An-Soph, Jah, Soph-Jah”, tworząc imię Sofii z gry pojęć kabalistycznych, oznaczających nienazwanego Boga *Zoharu* (*Księgi Brzasku*). To właśnie w *An-Sof* (*Ein-Sof*, *Ein Soph*), ukrytym Bogu kabały, dokonał się akt stworzenia przeobrażający samego stwórcę w mistyczną nicość, z której wyemanowały sefiroty – boskie hipostazy²⁶.

Słowo *Jah* – wykorzystane w modlitwie Sołowjowa to jedno z wielu imion Boga, które rozważa kabała. Bywa ono często łączone z *Hokhma* – sefirotą manifestacji Bożej Mądrości. Łącząc dwa kabalistyczne pojęcia: *Soph* i *Jah* rosyjski mistyk związał imię Sofii z hebrajskimi słowami oznaczającymi „koniec” i nienazwanego Boga. Dla filozofa Sofia stała się więc „zakończeniem Boga”, czyli człowiekiem. Ta koncepcja Sofii przemawia za tym, że Sołowjow rzeczywiście doskonale poruszał się w obszarze kabalistycznych pojęć i poznał głęboko skomplikowaną teologię sefirotów, choć

bez wątpienia wykorzystał tylko niektóre jej elementy. Znajdując w kabale możliwość utożsamienia Sofii z różnymi hipostazami Boga, Sołowjow pogodził w swojej koncepcji wiele aspektów jej istnienia. Przez pryzmat kabały Sofia mogła być paradoksalnie ciałem bożym, boską materią, subiektem i obiektem jednocześnie. Była zasadą łączącą Boga i ludzkość, co nie przeszkadzało Sołowjowowi, zgodnie z nauką kabalistów, nazywać ją także idealnym człowiekiem. Poruszona w *Wykładach* kwestia tożsamości Sofii i sefiroty *Hochma*, jako ogniwa łączącego Boga z człowiekiem, pozwoliła związać teologię Bożej Mądrości z jego ideą Bogoczołowieczeństwa.

Wyjściowym założeniem tej koncepcji była kabalistyczna zasada dualizmu ducha i materii, transcendencji i zmysłowego doświadczenia, przy czym chodzi o dualizm odmienny od gnostyckiego, według mistyków żydowskich bowiem akt stworzenia dokonał się równocześnie na dwóch płaszczyznach, wyższej i niższej, czyli w świecie sefirotów i w świecie widzialnym. Zgodnie z *Księgą Brzasku*, na początku jedność tych światów była nieprzerwana i stała. Tak oto dla kabalistów teogonia i kosmogonia są aspektami tego samego aktu boskiej kreacji.

Nakreślony w *Wykładach* i rozwinięty w późniejszych pracach Sołowjowa wizerunek Bożej Mądrości wydaje się często niejednoznaczny i chwilami pełen wewnętrznych sprzeczności. Do zastanowienia skłania, między innymi, „płeć” Sofii. Co prawda, w swej naturze zewnętrznej jest ona identyfikowana przez Sołowjowa z zasadą żeńską, którą filozof określa wymiennie jako przyjaciółkę lub narzeczoną wstępującą w intymny związek z mężczyzną, jednak głębsza analiza tekstów filozofa pozwala stwierdzić, że często przyjmuje ona cechy odnoszące się do symboliki męskiej.

Zgodnie z grecką tradycją utożsamiającą Sofię z (męskim) Logosem, a także w zgodzie z mistycyzmem rosyjskiego prawosławia wiążącym Mądrość Bożą z Matką Boską w jej żeńskiej personifikacji, Jezusem w personifikacji męskiej, a tak-

że z oddzielnym, substancjalnym wyobrażeniem boskości w postaci uniwersalnego Kościoła, Sołowjow stworzył szczególną kompilację tych wpływów, wykorzystując możliwości, które dały mu nauki kabalistyczne z ich wielohipostazowym drzewem sefirotów. Sofia bowiem identyfikowana jednocześnie z mężczyzną i kobietą, istniejąca jako byt indywidualny i zbiorowy, odwołuje się bezpośrednio do seksualnej symboliki kabały. W wyniku rozważań nad mistyką żydowską Sołowjow doszedł do wniosku, że „jego” Sofia ma dwa hebrajskie imiona: obok omówionej hipostazy *Hochma* jest także *Szechina*, która w pojęciu kabalistów odpowiada żeńskiemu początkowi w Bogu. Jest ona w myśl tradycji żydowskiej substancją kobiecości, z którą mężczyzna ma kontakt przez swoją żonę, gdyż *Szechina* w niej ma swoją siedzibę. Zgodnie z nauką kabały prawowierny Żyd ma dwie towarzyszki: niebiańską i ziemską, a misterium małżeństwa polega na tym, że obcując z ziemską przyjaciółką mężczyzna kieruje swe myśli do tej niebiańskiej, gdyż ziemską jest jej obrazem²⁷. *Szechina* jest także zbliżona do Sołowjowskiej idei eklezji, Uniwersalnego Idealnego Kościoła, gdzie występuje jako Boska Przyjaciółka i Mądrość Boża²⁸. Późniejsza wersja koncepcji Sołowjowa oprócz związku pomiędzy Sofią i *Hochma* oraz Sofią i *Szechiną* kreśli dodatkową relację pomiędzy Sofią i *Malachut*, dziewiątą sefirotą, interpretowaną także jako zasada żeńska. System powikłań istniejących pomiędzy sefirotami *Hochma*, *Szechina* i *Malachut* zdaje się znajdować odbicie w ewoluującej przez całe życie filozofa zagmatwanej koncepcji tożsamości, a raczej niepełnej tożsamości Mądrości Bożej i Duszy Świata.

Kornblatt wyjaśnia tę zagadkową różnicę pomiędzy Sofią a Duszą Świata tym, że przez swoje sofiologiczne studia Sołowjow zidentyfikował dwie hipostazy Sofii: „wysoką”, będącą synonimem Mądrości Bożej i „niską”, czyli Duszę Świata, utożsamianą z ziemskim bytem materii. Przez dokonanie podziału idei Sofia uzyskała status mediatora pomiędzy duchem i materią. Tak więc zgodnie z nauką kabalistów Sołow-

jowowska Dusza Świata wyeliminowała swoje niskie *ja* w mistycznym akcie zaślubin materii-ziemi (żeński element) i ducha-nieba (element męski).

Trudno nie zauważyć rzeczywistych różnic pomiędzy myślą Sołowjowa a kabałą. W zasadzie filozof wybrał z kabały, podobnie jak z gnozy, tylko pewne elementy pasujące do jego koncepcji i poddał je koniecznym modyfikacjom, a jednocześnie pominął te struktury, które byłyby niezgodne z jego „intuicją mistyczną”. Owe „modernizacje” nie pozwoliły jednak do końca zniwelować wewnętrznych sprzeczności zawartych w jego doktrynie. Przez całe życie Sołowjow borykał się z problemem jednoznacznego zdefiniowania Sofii. Głównym pytaniem sofiologii było: Jak obok Boga, który jest „wszystkim we wszystkim”, pojawił się poza nim leżący świat? Pierwszą odpowiedź znaleźć można w *Wykładach*. Świat powstał w rezultacie upadku Duszy Świata. Lecz wtedy pojawiły się nowe pytania: Jeżeli Dusza Świata jest Boską Sofią, jakim sposobem możliwy jest jej upadek? I czy można porównać do grzechu tworzenie świata, o którym jego Twórca powiedział, że jest dobry. W artykule *Россия и вселенская Церковь* padła inna odpowiedź: chaos potencjalnie istnieje w Bogu i Bóg chce, żeby chaos otrzymał realny byt. Jest to koncepcja zawartej w Bogu Otchłani (Ungrund), znana z nauk Mistra Eckharta, Boehme’a i Schellinga, którzy twierdzili, że odłączenie się stworzenia i pojawienie się zła jest dla Boga wewnętrzną koniecznością. Niestety ta druga odpowiedź była równie niesatysfakcjonująca jak pierwsza, gdyż czyniła Boga odpowiedzialnym za zło. To skłoniło filozofa do poszukiwania odpowiedzi w doktrynie gnostycznej. Co prawda niektórzy badacze wyrażają wątpliwości co do gnostycznego charakteru myśli Sołowjowa, zarzucając jej brak typowej „systemowości”²⁹, to znaczy konkretności duchowej wiedzy i wypracowanych dróg do jej uzyskania. Jednak te niedostatki, moim zdaniem, nie przeczą gnostycznej proveniencji jego sofiologii. Właśnie Sofia jest tym pojęciem doktrynalnym, które pozwoliło zaistnieć gnozie w syntetycznej nauce Sołow-

jowa. Jako że gnostycyzm, a ściślej jego elementy, mają zasadnicze znaczenie w moich dalszych rozważaniach, poniżej zostaną przedstawione dość szczegółowo te jego obszary, które w Sołowjowskiej koncepcji Sofii odegrały największą rolę.

W związku z tym, że nie istnieje coś takiego jak normatywna teologia gnostyczna, a spekulacjom i swobodnej prezentacji, których źródła sięgają rozmaitych tradycji religijnych i filozoficznych, nie wyznacza się żadnych granic, jeżeli tylko mieszczą się one w ramach określonej koncepcji świata, gnoza okazała się idealnym dla Sołowjowa źródłem inspiracji, szczególnie ze względu na jej kompilacyjny charakter. Ponadto, stosowana powszechnie przez gnostyków II i III wieku metoda egzegezy, czyli przekazywania treści religijnych za pomocą obrazów symbolicznych, stała się doskonałym instrumentem wyrażenia intuicji mistycznych rosyjskiego filozofa. Podobieństwa sięgają jeszcze głębiej, szczególną wyrazistość uzyskując w gnostycznych obrazach Boga-człowieka, upadłej Sofii i w koncepcji pełni (Pleromy)³⁰.

Kongres messyński (1966), poświęcony źródłom tego prądu religijnego, podał następującą charakterystykę, która faktycznie ujmuje jego podstawę: „Idea obecności boskiej „iskry” w człowieku (...), która wyłoniła się z boskiego świata i wpadła w świat losu, narodzin i śmierci, a teraz musi się przebudzić dzięki boskiemu odpowiednikowi samej siebie, aby powrócić do swego pierwotnego stanu. Koncepcja ta w sensie ontologicznym opiera się na idei zstępującej ewolucji pierwiastka boskiego, którego najniższy skraj (*Sofia* czy *Ennoia*) musiał za zrządzeniem losu ulec jakiemuś kryzysowi i – nawet jeśli tylko pośrednio – zrodzić ten świat, którym później o tyle nie może nie być zainteresowany, że musi wyciągnąć zeń z powrotem ową boską „iskrę” (*pneuma*)”³¹.

Należy pamiętać, że dzisiejsza, rozległa wiedza dotycząca gnostycznych szkół nie była udziałem Sołowjowa i jemu współczesnych. Oryginalne gnostyczne pisma dostępne w drugiej połowie XIX wieku stanowiły jedynie skromną część tego, co ujrzało światło dzienne stosunkowo niedawno, w wyniku

odkrycia w 1946 roku biblioteki w Nag Hammadi, a także, do pewnego stopnia, przez archeologiczne rewelacje z 1947 roku z Qumran nad Morzem Martwym³². Źródła, które były dla Sołowjowa inspiracją, pochodziły głównie od adwersarzy gnostycyzmu – Ireneusza z Lyonu, Orygenesza, Tertuliana, Klemensa Aleksandryjskiego i Hipolita Rzymskiego oraz apologetów religii, dzięki którym do czasów współczesnych przetrwały fragmenty dzieł wielkich gnostyków takich jak Bazylides i Walentyń, a nade wszystko komentarze dotyczące piśmiennictwa bazylidian i walentyńian³³. Podstawowy kanon wiedzy o gnostycyzmie zawarty w herezjologicznych rozprawach Ojców Kościoła uzupełniały częściowo *Pisma hermetyczne* (*Corpus Hermeticum*) i lektura Biblii. Jednak wydaje się, że dla Sołowjowskiej doktryny największe znaczenie miał koptyjski *Codex Askewianus*, manuskrypt z III/IV wieku n.e. (przechowywany w British Museum od XIX wieku), który w roku 1778 zyskał dzięki Niemcowi C.G. Woidemu nazwę *Pistis Sofia*. Jego pierwsze wydanie w łacińskim przekładzie ukazało się w 1851 roku w Berlinie. Treścią tego składającego się z czterech części dzieła są obszerne rozmowy zmarłego Jezusa z jego uczniami o upadku i zbawieniu niebiańskiej istoty – *Pistis Sofii*³⁴.

Mądrość Jezusa Chrystusa i *Apokryf Jana*, dwa z ważniejszych gnostyckich tekstów dotyczących teologii Sofii, świat współczesny ujrzał dopiero u schyłku XIX wieku (1896), kiedy Dział Egipski berlińskiego muzeum zakupił je wraz z jeszcze jednym nowo odkrytym koptyjskim papirusem³⁵. Pierwszy z nich proponuje dualną koncepcję Sofii, gdzie „Wielka Sofia” stanowi wraz z Chrystusem męską część Boga-Ojca, podczas gdy częścią żeńską jest tak zwana „Mała Sofia”. Drugi z kolei rozwija pokrewną ideę Barbelo – doskonałej siły, eonu wspańiałości, żeńskiej emanacji Boga, która drogą prośby i udzielenia jej Pierwszej Wiedzy wydaje na świat boskie eony. W czasie, kiedy krystalizowała się sofologia Sołowjowa, teksty *Mądrości Jezusa Chrystusa* i *Apokryfu Jana*, jak również odkrytej w Nag Hammadi *Egzegezy*

o duszy, która traktuje o upadłej, boskiej, żeńskiej w swej naturze iskrze zamkniętej w lupanarze świata – pozostawały poza zasięgiem filozofa. Obecność w jego doktrynie zasady opartej na dychotomii Mądrości Bożej, proponowanej przez wspomniane źródła, wyjaśnia znana Sołowjowowi z *Dziejów Apostolskich* (Dz.A. 8,9-25) i z pism Hipolita Rzymskiego³⁶ doktryna Szymona Maga, ojca wczesnych prądów barbelognostyckich, a także koncepcja walentyńska. Koncepcje te upadkowi, skrusze, zbawieniu Sofii, a przede wszystkim jej dwubiegunowej naturze nadały kształt całego systemu.

Analizując obecność gnostyckiej herezji Sofii w doktrynie Sołowjowa należy mieć na uwadze kanon tekstów źródłowych dostępnych filozofowi, choć, prawdę powiedziawszy, niektóre elementy jego koncepcji są zaskakująco zbieżne z literą *Berlińskiego Kodeksu Papirusowego* czy *Kodeksów z Nag Hammadi*, których z oczywistych względów filozof znać przecież nie mógł. Ten fakt wydaje się wskazywać na wyjątkową spoistość teologii Sofii. Ze znanych XIX-wiecznemu mistykowi gnostyckich materiałów układa się wizerunek Mądrości Bożej, który w swoich zasadniczych punktach przybiera następujący kształt:

- a) Sofia stanowi jedno z podstawowych pojęć należących do „żeńskiego” typu spekulacji gnostyckich, któremu właściwa jest idea emanacji z prapoczątku³⁷.
- b) Pojawia się ona w znacznej liczbie pism gnostyckich, nie bez związku ze znaną z literatury żydowskiej postacią Mądrości Bożej, która funkcjonuje jako pomocnica Boga w akcie stworzenia (*Księga Mądrości*, 9; *Księga Przysłów*, 8,22-31).
- c) W zależności od szkoły, gnostycy nadają jej różne imiona (*Sofia* [mądrość], *Ennoia* [siła myślowa], *Barbēlo*, *Pistis* [wiera], *Prunikos* [nierządnica], *Achamoth*), a koncepcja jej istnienia i funkcjonowania jest tylko w zasadniczych punktach taka sama dla wszystkich szkół. Sofia jako emanacja Ojca reprezentuje jego żeński aspekt i stanowi swego rodzaju gnostycką boginię matkę, która wyodrębnia się

z nie nazwanej istoty najwyższej jako jej „odbicie”, siła myślowa i mądrość. Jej udziałem jest pierwsze poznanie. Zainicjowane przez nią stworzenie świata materialnego prowadzi do rozdzielenia pierwotnej boskiej jedności.

- d) Różne szkoły sugerują różne motywy działania Sofii, które są jednocześnie przyczyną zła. Potencjalnie ukrywa się ono w lubieżności, tęsknocie z powodu odłączenia od Praojca i w bezskutecznym poszukiwaniu jego światła i miłości, w pysze i w konieczności zaistnienia poza Ojcem, w nieopanowanej potrzebie kreacji, i na koniec – w szaleństwie Sofii.
- e) W wyniku tego potencjału Sofia staje się brzemienna, jednak bez udziału Najwyższego. Ten jednostronny akt powoduje narodziny zdegenerowanego płodu (*demurg, archont, Jaldabaoth*), który przez brak w nim pierwiastka Ojca nie może być bytem doskonałym. Jest to pierwszy władca – kreator chorego świata materialnego, który nieświadomy istnienia nienazwanego, każe nazywać się bogiem.
- f) Zachwianie pierwotnej boskiej jedni oraz podział dokonujący się w ramach procesu kreacji dotyczy także istoty samej Sofii, która u walentynian funkcjonuje w obrazach Ennoi - Sofii Wysokiej, „nieprzemijającej” i niskiej, upadłej, zwanej „Małą Sofią” lub „Sofią Śmierci”. Najbardziej reprezentatywny przykład tego podziału znajduje się w poemacie *Grom: umysł doskonały*, należącym do zbiorów biblioteki z Nag Hammadi, których, jak już wspomniałam, Sołowjow znać nie mógł. W formie objawieniowej tekst mówi o wielu obliczach żeńskiej postaci, za którą bez wątpienia kryje się Sofia w obydwu jej przejawach bytowych: jako boska i przez to doskonała, zbawcza siła i istota upadła, ziemską³⁸.
- g) Walentyniańska katastrofa kosmiczna, której rezultatem jest pojawienie się dwu hipostaz Sofii, odbywa się w wyniku następujących po sobie nieuniknionych etapów reintegracji Pełni, z których ostatni jest emanacją żeńskiego eonu – Sofii. Ta, pozbawiona obecności Praojca, za-

traca się w poszukiwaniach. Jej udziałem staje się chaos, namiętność, pożądanie, rozpacz i szaleństwo. Pełen dobra Praojciec lituje się i powołuje do istnienia (wyemancypowuje) Chrystusa z Duchem Świętym – parę eonów, która powstaje dla stabilizacji pokoju w *Pleromie*, po wstrząsie spowodowanym upadkiem Sofii Wysokiej. Według Ireneusza z Lyonu Chrystus [Zbawiciel (*soter*) i Słowo (*logos*)] jest tożsamy z wszechrzeczą, gdyż pojawia się za sprawą wspólnego aktu całej Pleromy, a więc pochodzi od wszystkich eonów. Walentynianie łączą w tym miejscu działanie Chrystusa z Małą Sofią, nazywaną semicko-aramejskim imieniem *Achamoth*. Jest to „niska” Sofia uosabiająca odrzucone pożądanie Sofii Niebiańskiej, która mocą Chrystusa, ofiarowującego jej kształt (lecz nie poznanie), uświadamia sobie oddzielenie i tęsknotę za pierwotną pełnią. Próba powrotu kończy się jednak klęską, gdyż istnieje granica (*horos*), która żadnej destrukcyjnej namiętności nie może wpuścić do Pleromy. Achamoth błaga więc Chrystusa o pomoc i otrzymuje ją w postaci poznania, które pozwala jej porzucić wszelkie namiętności i powrócić do Pleromy³⁹.

Soteriologia gnostycka, dotycząca wszystkich poziomów (zarówno tych wysokich, jak i ziemskich, niskich), polega więc na poszukiwaniu drogi powrotu do stanu sprzed ontycznej katastrofy, czyli, najogólniej mówiąc, do boskiej pełni (Pleromy) i ta idea staje się motywem przewodnim całej Sołowjowskiej doktryny miłości i ściśle związanej z nią koncepcji sztuki jako syntezy.

Gnostycka negacja ciała, postrzeganego jako więzienie boskiej iskry, skłoniła Sołowjowa do rozważań na temat ziemskiej miłości, a także ku problemowi relacji Sofii Niebiańskiej i kobiety cielesnej. Stąd też, prawdopodobnie, wzięła swój początek wyrażona najpełniej w pracy *Sens Miłości* (*Смысл любви*) skomplikowana i pełna wewnętrznych sprzeczności Sołowjowska koncepcja miłości pćciowej. Jest ona do pewnego stopnia zbieżna ze spotykaną także w wielu

aspektach kultury nowożytnej katarską (a zatem gnostycką) wizją miłości dworskiej (a potem romantycznej), pojmowanej jako wyrzeczenie się, utrata ukochanej, a w każdym razie jako więź czysto duchowa, z wyłączeniem jakiegokolwiek związku seksualnego⁴⁰. I rzeczywiście próby odtworzenia tego katarsko-gnostyckiego modelu miłości można prześledzić w bardzo konkretnych rozwiązaniach (tzw. białe małżeństwa) w życiu rodzinnym symbolistów rosyjskich, zainspirowanych właśnie Sołowjowską sofologią.

Pod wpływem rozmaitych doświadczeń koncepcja Sołowjowa podlegała ciągłym modyfikacjom. Badacze sugerują, że w identyfikacji Sofii z cerkwią pomogła mu pielgrzymka do Pustelni Optyńskiej, którą filozof odbył wraz z Fiodorem Dostojewskim w 1878 roku. Nastrój tej wyprawy i wspólne dysputy natury chrystologicznej pozwoliły Sołowjowowi ostatecznie odnaleźć tożsamość duszy świata i mistycznie pojmowanego Kościoła. Jego pogląd na ten temat przyjął formę sylogizmu o wyrażeniu gnostyckich korzeniach: We wszelkim organizmie znajdujemy dwie jedności: jedność twórczą i jedność stworzoną. W Chrystusie (jako drugiej hipostazie boskiej) jednością twórczą, aktywną jest Słowo, czyli Logos, a jednością stworzoną – Sofia. Jako „wyrażona” idea jest ona Ciałem Bożym, boską materią, uosabiającą zasadę bierną, receptywną, a więc żeńską. Chrystus, łącząc w sobie element męski i żeński, urzeczywistnia idealną jedność Wiecznego Boga, jest więc Logosem i Sofią jednocześnie⁴¹.

Wydaje się, że w czasie wspólnej wyprawy Dostojewskiego i Sołowjowa, w wyniku duchowego i intelektualnego porozumienia między nimi doszło do skryształizowania Sołowjowskiej wizji Bożej Mądrości. Nie oznacza to bynajmniej, że autor *Zbrodni i kary* był w tej relacji mentorem narzucającym Sołowjowowi gotową koncepcję Sofii. Można przypuszczać raczej, że od czasu pierwszego spotkania obydwu filozofów w 1873 roku miało miejsce wzajemne przemieszanie ich poglądów. Dostojewski podobnie jak Sołowjow interesował się filozofią Jakuba Boehme i innych mistyków nie-

mieckich, a także wizją Emanuela Swedenborga⁴². Podejmowany w czasie ich spotkań problem Sofii w świetle doktryny Swedenborga i jego rozprawy *Delitiae Sapientiae de amore conjungiali; post quas sequuntur voluptates insaniae de amore scortatorio* (1768) skłaniał do poszukiwań odpowiedzi na pytania między innymi o stosunek do ziemskiej miłości. Praca szwedzkiego mistyka, która była dyskursem z aniołami wiodącymi go do świątyni Mądrości, gdzie filozof miał zapytać, jak się ma mądrość do kobiety, przyniosła odpowiedź, która, jak się wydaje, stała się obowiązująca także dla Sołowjowa: jeżeli mądrość jest pięknem, a kobieta jest jednocześnie mądrością i pięknem, to kobieta jest mądrością.

W swoich poszukiwaniach rosyjski mistyk sięgał także do źródeł katolickich, przez co stał się na gruncie unifikacji teologii Sofii z kultem Maryi, zadeklarowanej przez papieża Piusa IX w 1854 roku, swego rodzaju mediatorem pomiędzy doktryną katolicką a prawosławiem. Zainteresowanie Sołowjowa katolicyzmem (przy czym nie jest to bynajmniej katolicyzm ortodoksyjny) jest związane, zdaniem Groberg, między innymi z jego fascynacją naukami średniowiecznych alchemików chrześcijańskich, którzy głosili, że tajemnice rodem ze świata arabskiego i helleńskiego zostały przyniesione na grunt europejski właśnie przez dziewicę Maryję. Za kontynuację podjętego w latach 70. nurtu maryjnego w duchu ekumenicznym można uznać także napisany przez Sołowjowa w 1898 roku artykuł *Идея человечества у Августа Контта*, w którym autor podkreślał, że boskość w doktrynie francuskiego pozytywisty jest równoznaczna z Wieczną Kobięcością. Łącząc tradycję kościoła wschodniego i zachodniego filozof zaprezentował ideę kultu Madonny jako wzorzec humanizmu przyszłości.

W ciągu całego swojego życia Sołowjow prowadził sofilogiczne dociekania na dwóch płaszczyznach, starając się połączyć teologię z koncepcją wcielenia w życie ziemskiej więzi z Sofią. Zadanie miłości miało dla niego znaczenie podstawowe, ze względu na swój transformacyjny charakter. Kobieta

jako ziemską hipostazą Sofii przez miłość manifestowała swoją boską naturę. Sołowjow nazywał ziemską namiętność i płciowość (lecz nie prokreacyjną⁴³) miłość siłami integracyjnymi, fenomenami, które mogą ukazać fundamentalną dychotomię mężczyzny i kobiety, a także oferować drogę transcendencji ego, aż do połączenia duszy z Bogiem, a co za tym idzie do mistycznej transformacji świata. Nic więc dziwnego, że w życiu filozofa zaistniały także realne Sofie, spośród których dwie (Sofia Chitrowo i Sofia Martynowa) odegrały szczególną rolę, w pewnym sensie współtworząc obraz Boskiej Przyjaciółki i przydając mistycyzmowi Sołowjowa wymiaru ludzkiego. Kiedy w roku 1898 Sołowjow uznał, że jego panteistyczna idea „всеединства” nie daje się zrealizować, Sofia ukazała mu jeszcze jedno ze swych wcieleń – postać Niewiasty Obleczonej w Słońce – biblijnego symbolu końca świata. Wtedy właśnie, u kresu jego drogi, jakby potwierdzając tę apokaliptyczną wizję, pojawiła się Anna Szmidt – ostatnia hipostaza Sofii w życiu rosyjskiego mistyka.

Śledząc działalność rosyjskiego mistyka nie można pominąć jego poezji, która w przeważającej części poświęcona jest Boskiej Sofii. Liryka Sołowjowa jest, z oczywistych względów, zdecydowanie bardziej zmysłowa niż filozofia, przez co znacznie silniej oddaje atmosferę intymnej więzi między kapłanem i jego boginią. Pierwsze wiersze, które powstały w Egipcie w 1875 roku, znajdują swoją kontynuację w całej twórczości filozofa-poety, gdzie pod różnymi postaciami kryje się boski archetyp żeński. Sofia nosi różne poetyckie imiona. Nazywana często Wieczną Przyjaciółką, Królową, Boginią, Dziewicą Wrót Tęczowych, *Ewig Weibliche*, przede wszystkim pojawia się ona jako tajemnicza adresatka bez imienia, którą poeci podążający drogą mistyki Sołowjowa określają: *Прекрасная Дама, Светлая радость, Кроткая Прелесть, Полная и Совершенная Красота, Солнце, Тайна, Сказка, Огненная Царевна, Ангел Света, Искра Божественная, Богородица, Дева Мария*⁴⁴. Kim zatem jest Sofia?

W zagmatwanej doktrynie Sofii jedynym dosyć jasnym punktem jest przyczyna jej objawień w materialnym świecie. Jest nią konieczność przemiany ludzkości. Stąd misją człowieka działającego przez Sofię jest przywrócenie pierwotnego ładu polegającego na integracji z Bogiem. Jednak proces totalnego zjednoczenia jest skomplikowany i długotrwały, gdyż Bóg ofiarował człowiekowi wolność. Wolnym aktem duszy świata scalany przez nią świat odpadł od Boga i rozpadł się sam w sobie na mnogość wrogich elementów. Długim szeregiem wolnych aktów cała ta mnogość powinna pogodzić się ze sobą i Bogiem oraz odrodzić w formie absolutnego organizmu.

Czy można jednak zgłębiając poezję i rozprawy filozoficzne Sołowjowa dotrzeć do konkretnego obrazu Sofii? Jedyna satysfakcjonująca odpowiedź na to pytanie brzmi: Sofia jest emanacją Boga, więc może być wszystkim. Kluczem do niej zdaje się być właśnie tajemnica, w niedookreśleniu bowiem kryją się nieograniczone możliwości interpretacji. Wiele twarzy, które ujawnia Sofia, tworzy zagadkowy obraz emanacji Absolutu w jego najbardziej wyrafinowanej formie. Wyrafinowanej, gdyż dostępnej jedynie w postaci objawienia dla wybranych.

Wydawać by się mogło, że wraz ze śmiercią Władimira Sołowjowa w lipcu 1900 roku zakończy się historia tego mistycznego, bardzo osobistego przecież doświadczenia, a jej ostatnim akcentem będzie pogrzeb w kaplicy, gdzie filozof odbył pierwsze spotkanie ze swoją Wieczną Przyjaciółką. Jak się wkrótce okazało, obecność Sofii w rosyjskiej kulturze nowego stulecia dopiero rozpoczynała się na dobre. Umieszczone na piersi zmarłego wizerunki Sofii Mądrości Bożej i Bogurodzicy stały się emblematami nadchodzącej epoki.

Bezpośrednio po śmierci Sołowjowa jego filozofia spotkała się z bardzo szerokim odzewem w kręgach intelektualnych Rosji. Już w latach 1900-1901 pojawiły się sofiologiczne koła, których członkami byli zarówno przedstawiciele starszego pokolenia, jak i inteligencka młodzież. Jeden z takich

ośrodków, założony przez brata filozofa – Michaiła Sołowjowa, skupiał młodych wyznawców Sofii, którzy podążali drogą mistycznych objawień, uznając zmarłego za duchowego przewodnika, który przetarł szlak ku ich własnym doświadczeniom Jutrzenki⁴⁵. Wśród profetów znaleźli się między innymi młodzi poeci: Borys Bugajew (Andriej Bieły) i Siergiej Sołowjow (bratanek filozofa), obaj wychowujący się w atmosferze kultu mistrza, a także korespondujący z nimi Aleksander Błok. Pierwsze lata nowego, dwudziestego wieku upływały dla tego „братства запи” pod znakiem Wiecznej Kobięcości, której zgodnie z tradycją katarsko-trubadurską oddawali hołd swoją poezją. Powszechne zainteresowanie myślą Sołowjowa przybrało w owym czasie formę religijnego kultu Sofii, którego „wyznawcami” stały się największe umysły Moskwy i Petersburga.

Miejscami, gdzie na początku wieku nie tylko pamiętano o Sołowjowie, ale także wcielano w życie kult Sofii w jego rozmaitych postaciach, były przede wszystkim artystyczno-literackie kuźnie, pretendujące do roli duchowych centrów epoki: salon Mierieżkowskich i „baszta” Wiaczesława Iwanowa. Poglądy Zinaidy Gippius i Dmitrija Mierieżkowskiego, którzy sami w sobie byli „instytucją” srebrnego wieku, a także teologia „sanctus coitus” Wasylija Rozanowa stanowiły swego rodzaju herezję Sołowjowowskiej teorii syzygii i bogocześnictwa. W związku z tym wydaje się, że kwestię proponowanego przez Mierieżkowskich *ménage à trois* i Rozanowskiego kultu „świętej płci” spod znaku bogini Astarte warto omówić w odrębnym artykule.

Wykładnią poglądów Wiaczesława Iwanowa i jego żony Lidii Zinowjewej-Annibał, tworzących równie ważne jak Mierieżkowscy intelektualne centrum Rosji tych czasów, była idea mitologicznego pokrewieństwa Dionizosa i Chrystusa jako postaci zrodzonych z totemicznej Wielkiej Matki. Iwanow – badacz literatury klasycznej, tłumacz Petrarki i Dantego, będąc pod wrażeniem lektury Johana Bachofena (który wprowadził pojęcie matriarchatu), wyjaśniał podstawę kultu dionizyj-

skiego jako konfliktu między męską i żeńską zasadą i potwierdzał to przykładem własnej więzi z Lidią. Dla Iwanowa jego żona była inkarnacją kosmicznej *Ewig Weibliche*. Rozwijając tę koncepcję, w 1908 roku pisarz opublikował artykuł *О достоинстве женщины*, w którym przedstawił kobietę jako opiekunkę międzyludzkiego misterium, napełnioną mądrością sługę Wielkiej Bogini i jednocześnie jej ziemską hipostazę. Ta męsko-żeńską dychotomię świata przekładała się na język obyczajów i zwyczajów przyjętych w ich domu, który od 1905 roku spełniał funkcję ośrodka religijnego, filozoficznego i okultystycznego. Słynne „środy” Wiaczesława Iwanowa były szczególnie rodzaju Platońskimi sympozjami, a ich kobiecym odpowiednikiem były środowe spotkania organizowane przez Lidię, nazywane *fias* od gr. *Tiasos* (zespół tańczący i śpiewający ku czci Dionizosa).

Głównymi znakami epoki stały się mistycyzm i metafizyka, które posługiwały się określonym kanonem pojęć związanych z transcendentnym postrzeganiem rzeczywistości⁴⁶. Ów kod wypracowany przez wieki europejskiej tradycji zyskał w Rosji bardzo interesującą postać, która łączyła w sobie pierwiastki rodzime z wyraźnymi wpływami mistycyzmu niemieckiego, i nie tylko. Paralele, o których mowa, dotyczą w dużej mierze także sfery obyczajowej. Jak pisze Bierdiajew, spotkania w „baszcie” stały się w pewnym momencie modą i wręcz nakazem intelektualnego środowiska. Będąc ich zdecydowanym zwolennikiem i uczestnikiem ów rosyjski myśliciel podkreślał jednak sztuczność i literacki manieryzm tych spotkań⁴⁷.

Sądzę, że można zaryzykować hipotezę, iż forma owych „śród” była do pewnego stopnia wynikiem celowej manipulacji Iwanowa zafascynowanego romantyzmem niemieckim, manipulacji mającej na celu przeniesienie na grunt rosyjski specyficznej intelektualno-mistycznej aury, która sto lat wcześniej spowijała salony literackie Niemiec. Ich właściwymi bohaterkami były charyzmatyczne kobiety: Sofia von Kun, Augusta Bemer, Henrietta Herz, Dorothea Schlegel, Sofia

Mero i Bettina Brentano, ale przede wszystkim Karolina Schlegel, która według W. Żyrmunskiego „stała na szczycie kulturalnego życia swoich czasów. Jej salon w Jenie był tym ośrodkiem, w którym rodził się romantyzm (...)”⁴⁸. Niepospolita natura Karoliny była przede wszystkim rzeczywistą inspiracją dla wielkich romantyków: Friedricha i Augusta Schległów, a także Friedricha Schellinga. Jej tajemnica kryła się w manifestowanej duchem i ciałem autentycznej (dziś powiedziano by archetypowej) kobiecości, głęboko rozumiejącej i realizującej potrzebę kreatywnej miłości, która zbliża partnerów do boskiego ideału harmonijnej pełni⁴⁹. Wydaje się, że legenda Karoliny Schlegel i Sofii von Kun (towarzyszki życia Novalis) stanowiła doskonały materiał do przetransponowania na grunt rosyjski, który zaakceptował i wchłonił natychmiast te wzorce kobiece, jako idealnie „pasujące” do wciąż żywej Sołowjowskiej idei Sofii.

Dla Wiaczesława Iwanowa doktryna Władimira Sołowjowa niezmiennie pozostawała źródłem rozmaitych inspiracji. Rodzajem hołdu złożonego pośmiertnie filozofowi było założenie w 1907 roku Towarzystwa Religijno-Filozoficznego, które stanowiło faktyczne duchowe i intelektualne centrum Moskwy. U kresu swego życia w 1947 roku, w eseju zatytułowanym *Лермонтов*, Iwanow rozwinął Sołowjowską ideę Bożej Mądrości. Rozważając jej aspekty w kontekście problemu kreacji artystycznej, pisał, że możemy zdefiniować ideę Sofii analogicznie do tego, co jest nazywane w sztuce *forma formans* uniwersum Boskiego intelektu⁵⁰. To przechodzenie od konkretnych wyobrażeń Wiecznej Kobiecości do jej wysoce abstrakcyjnych przejawów, a także studia nad pracami Junga, w których gnoza pojawiająca się wraz z doświadczeniem i świadomością obecności *animy* (żeńskiego aspektu duszy) warunkowała spotkanie z Bogiem, stały się podsumowaniem jego własnego mistycznego doznania Sofii.

Wśród intelektualistów, którzy włączyli elementy sofiologii do swoich koncepcji mistyczno-spirytystycznych, znaleźli

się również Siergiej i Jewgienij Trubeccy, a także Siemion Frank i Władimir Łosski. Jednak pierwszym filozofem, który bezpośrednio po Sołowjowie podjął próbę teologicznego dyskursu na temat wyobrażenia Sofii, był Paweł Floriński (1882-1944), wyświęcony w 1911 roku, który swoje studia nad Sofią rozpoczął już w roku 1905, a wśród jego pierwszych publikacji znalazł się artykuł *Служба Софии Премудрости Божией* (1911). W rozprawie tej Sofia jest jednocześnie Orędowniczką, Duchową Winoroślą, Łonem Bogurodzicy, Dziewicą, Niepokalaną Panną Młodą, Mądrością Bożą i Maryją. Dysertacja Florińskiego z 1912 roku *О духовной истине*, a także opublikowana w 1914 roku rozprawa *Столп и утверждение истины* są w całości dedykowane Dziewicy Maryi – Matce Bożej. Sofiologia Florińskiego przybrała więc przede wszystkim postać szczególnego kultu maryjnego, w którym Sofia pojmowana jest jednocześnie jako Matka Boska, Kościół i Piękno. W ontologii ojca Pawła, pisze Byczkow, Sofia – Mądrość Boża dla stworzonego świata była koncentracją twórczej energii, zapładniającej sztukę⁵¹. To połączenie teologii i estetyki owocowało rozważaniami Florińskiego nad symboliką ikon, w których ujmował on tradycję ikonograficzną jako wyraz podstawowej intuicji doświadczenia religijnego, podczas którego Sofia objawia się jako żeński aspekt boskości. Szczególnie wnikliwie analizował on symbolikę kolorystyki ikon, posługując się, co znamienne, terminami, którymi symboliści określali Wieczną Kobiecość.

Floriński traktował pojawienie się Sofii w kulturze Rosji jako największy legat po Bizancjum i powrót do zagubionej przez wieki tradycji syryjskiej i egipskiej. Twierdził także, że przez Dostojewskiego, Sołowjowa, Annę Szmidt i innych Sofię ujrano w Rosji na nowo, jako nadzieję na „всеединство”. Zdaniem ojca Pawła istnieje szczególna więź pomiędzy Sofią a Słowem Bożym, bez którego ona nie ma racji bytu i rozsypuje się w mialkość poszczególnych idei stworzenia, objawiających się w świecie mnogością aspektów. Dzięki tej koncepcji Bierdiajew określił Florińskiego jako pierwszego rosyjskie-

go myśliciela, który sofiologię potraktował jako podstawę teologii i który teologicznie zatwierdził rodzaj uwznioślonej mistycznej seksualności.

Przyjaciół ojca Florińskiego, Siergiej Bułgakow (1871-1944), także związał swoje życie z Boską Sofią, która, począwszy od kryzysu duchowego, przez powrót na łono prawosławia, aż do mistycznych wizji (pierwsza na Kaukazie, druga w Galerii Drezdeńskiej przed Madonną Rafaela, trzecia – w klasztorze) wyznaczała etapy jego drogi na obraz i podobieństwo peregrynacji mistrza Sołowjowa. W roku 1912 Bułgakow włączył elementy sofiologii do swojej dysertacji *Философия экономики*. Jego pierwsza obszerna praca z 1917 roku, zatytułowana *Свет не вечерний*, dotyczyła dziejów wyobrażeń Sofii od matriarchalnego neolitu do czasów biblijnych. Bułgakow konkludował, że z pogańskiej Demeter, Kybele, Izis i Isztar, Sofia przeszła do panteonu okultystycznego, a także do świata bajek, legend i mitologii ludowej. Filozof twierdził także, że Sofię należy identyfikować z platońskim królestwem idei. Jednocześnie w swoim kosmicznym aspekcie była ona dla niego *Anima Mundi*, alchemiczną Duszą Świata, Darem, Piękmem i Kościołem. Połączenie tak odległych doktrynalnie pojęć stanowiło dla niego próbę znalezienia wspólnej wykładni poglądów własnych i prawosławia. Podczas całego swego życia Bułgakow był zafascynowany Sołowjowem i pod wpływem jego poezji napisał w 1918 roku *Тихие думы*.

Kiedy Siergiej Bułgakow wyjechał z Rosji Radzieckiej w roku 1922, odbył pielgrzymkę do świątyni *Hagia Sofia*, gdzie ugruntował swoją wizję nieprzerwanego ciągu licznych wizerunków Sofii, towarzyszących człowiekowi od początku jego dziejów. W 1924 roku, w odpowiedzi na krytykę jego wizji, ten najbardziej chyba interesujący po Sołowjowie sofiolog opublikował rozprawę *Ипостась и ипостасность*, w której zredefiniował swoją koncepcję, utrzymując, że Sofia nie jest konkretnym wcieleniem historycznym, lecz ma zdolność do hipostazowości, to jest do personifikowanych wcieleń swej boskiej natury⁵². Teza ta wzbudziła liczne kon-

trowersje wśród ortodoksyjnych dogmatyków prawosławia, dlatego też jej autor stał się wkrótce bohaterem teologicznego skandalu. W 1935 roku traktat *Азвечу Божиу*, będący pierwszą częścią Trylogii o Bogoczłowieczeństwie (tzw. Wielkiej Trylogii), został przez Moskiewski Patriarchat w osobie Metropolity Siergieja i Święty Synod Cerkwi na Emigracji ogłoszony herezją⁵³. Bułgakowa nazwano gnostykiem w duchu Jakuba Boehmego i Władimira Sołowjowa. Na postawione zarzuty filozof odpowiedział cyklem pism *О Софии Премудрости Божией*, w których wykazywał, że Maryja może być Sofią, gdyż jest Uniwersalną Matką, głową kościoła i nosicielką jego ducha. W ten sposób udowydniał, że Najświętsza Matka Boża, obdarowana przez kościół prawosławny najwyższą czcią, jest kreacją Boskiej Sofii⁵⁴. Te właśnie poglądy Bułgakow rozwinął w swoim najważniejszym sofiologicznym dziele, trzeciej części wspomnianej Wielkiej Trylogii, zatytułowanej *Несечна Азвечу*.

Ze względu na ekumeniczną misję Bułgakowa, który propagował obraz Maryi (a więc Sofii) jako symbol mający połączyć kościół wschodni i zachodni, Władimir Ilin nazwał go gnostykiem Sofii, które to miano bez wątpienia można też nadać Nikołajowi Bierdiajewowi (1874-1948). Jego droga wiodła, podobnie jak jego przyjaciela Siergieja Bułgakowa, od marksistowskiego ateizmu do prawosławia, a lektura dzieł zachodnich filozofów, fascynacja niemieckim mistycyzmem (szczególnie zaś myślą Boehmego) oraz studia nad doktryną Sołowjowa, dały temu myślicielowi możliwość rozwinięcia własnej koncepcji sofiologicznej. Już jego wczesna rozprawa *Духовный кризис интеллигенции* (1910) wprowadzała czytelnika w świat przemysłów na temat Sofii – Mądrości Bożej. W roku 1914 Bierdiajew, podążając dalej drogą młodzińskich zainteresowań, zorganizował edycję nowego moskiewskiego dziennika zatytułowanego *София*, który doczekał się jednak tylko sześciu numerów. W tym czasie filozof prowadził także korespondencję z Florińskim, w której jedno z najważniejszych miejsc zajmował problem żeńskiego wyobra-

żenia Sofii. Spostrzeżenia, które były rezultatem tej intelektualnej wymiany poglądów na temat wizerunków Wiecznej Kobiecości, stały się dla niego podstawą badań nad teologiczną i antropologiczną strukturą rosyjskich sekt.

W roku 1919 Bierdiajew założył Wolną Akademię Duchowej Kultury w Moskwie, w której studiowali między innymi Andriej Biely i Wiaczesław Iwanow. Po wydaleniu z Rosji losy Nikołaja Bierdiajewa splotły się z założonym przez niego w 1922 roku berlińskim Towarzystwem Religijno-Filozoficznym. Wśród publikacji tego duchowego centrum rosyjskiej emigracji znalazło się dwutomowe dzieło wydane w 1923 roku wspólnie z Korsawinem i Frankiem pt. *Sofia: problemy kultury duchowej i filozofii religijnej*. W tym samym czasie, powracając do swoich fascynacji naukami Jakuba Boehmego, Dostojewskiego i Sołowjowa, Bierdiajew opublikował traktat *Философия неравенства*, który z oczywistych względów w Rosji ukazać się nie mógł. W tej filozoficznej rozprawie, nawiązując do „przeklętego” pytania o miejsce Rosji w historii, przez pryzmat własnych mesjanistycznych poglądów myśliciel ukazał różnice pomiędzy utraconą ojczyzną i Zachodem. Czynnikiem zbawczym miała być, zdaniem filozofa, niezwykła tożsamość Rosji i Sofii – Mądrości Bożej, wcielonej w obraz Panny Młodej⁵⁵.

Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem Fredericka Coplestona, że „renesans filozofii o orientacji religijnej uważać można za jeden z przejawów szerszej reakcji przeciw pozytywizmowi i materializmowi, które od połowy dziewiętnastego wieku w wyraźny sposób cechowały rosyjskie życie intelektualne” i że „możemy przypuszczalnie mówić tu o reakcji przeciw „płaskości” na rzecz „głębi”⁵⁶. Takie ujęcie problemu może skłaniać do postawienia pytania o specyfikę tej „głębi”. Dzieje rosyjskiego przełomu wieków ukazują wiele dróg jej poszukiwań, wydaje się jednak, że właśnie przez teologię Sofii, będącej przecież swego rodzaju „magiczną instytucją”, która przyjęła formę żywego, choć nie kanonizowanego kultu, epoka srebrnego wieku zyskała pewien wspólny paradygmat.

Władimir Sołowjow, Fiodor Dostojewski, bracia Trubecy, Siemion Frank, Nikołaj Łosski, Siergiej Bułgakow, Paweł Floriński, Nikołaj Bierdiajew, Siergiej Sołowjow, Andriej Biely, Wiaczesław Iwanow, Aleksander Błok – takie zestawienie osób związanych sofiologią, parafrazując wypowiedź Samuela Ciorana, robi wrażenie rzeczywistej całości i ciągłości duchowego doświadczenia Sofii⁵⁷. Tym bardziej, że większość jej profetów przeszła uderzająco podobną drogę religijnych objawień: już od dzieciństwa wyjątkowo skłonni do odczuwania transcendencji, zniechęceni do ortodoksyjnej nauki skostniałego duchowo Kościoła⁵⁸, porzucili religię na rzecz ateizmu, nihilizmu czy marksizmu, by szybko powrócić na łono wiary, ale już we własnej, niezgodnej z nauką Cerkwi, a więc heretyckiej wersji.

Pojęcie „herezja” nie zostało tu bynajmniej użyte w pejoratywnym znaczeniu, lecz zgodnie ze słowami świętego Augustyna, który udowadniał, że herezja nie może powstać wskutek działania jakichś małych dusz, gdyż tylko wielcy ludzie są w stanie ją tworzyć⁵⁹. Jerzy Prokopiuk komentuje tę myśl Ojca Kościoła następująco: „(...) o wielkości twórców herezji decydował zawsze fakt, że zgodnie z żądaniem pierwszego z Apostołów: „Boga należy słuchać bardziej niż ludzi” (Dz. Ap. 5,29) – szli za swym głosem wewnętrznym, za duchem, a nie za autorytetem zewnętrznym, instytucją czy literą. Dlatego herezje chrześcijańskie zawsze były próbami odnowienia i ożywienia – kostniejącej w ortodoksji – pierwotnej Dobrej Nowiny⁶⁰.”

Wyjątkowa osobowość⁶¹ Władimira Sołowjowa, harmonijnie łącząca cechy filozofa, proroka i poety, specyficzne uwarunkowania środowiskowe (chłonna inteligencja rosyjska, potrzebująca duchowego przewodnika i nośnej idei), do tego natura ludu rosyjskiego definiowanego jako *homo religiosus* – suma tych czynników zaowocowała stałą obecnością sofiologii na ściśle ze sobą związanych obszarach teologii, filozofii i sztuki srebrnego wieku. Można powiedzieć, że Sofia uzyskała na początku XX wieku w Rosji rangę symbolu w za-

kresie, w jakim określa to pojęcie Maria Podraza-Kwiatkowska, według której: „symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny, na sugerowaniu wzruszeń oparty, odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki, poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomicznym nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny⁶². ”

Brak „skryształizowania” i niedookreślenie, czy wręcz wewnętrzna sprzeczność w definiowaniu pojęcia Sofii dały możliwość zaistnienia tej idei jako jednego z najważniejszych znaków epoki. Wieloznaczność podstawowej Sołowjowowskiej doktryny wraz z założeniem, że doznanie Sofii jest aktem mistycznym, a więc jak najbardziej osobistym, kreowały możliwość nieograniczonych interpretacji tego znaku, a jego genealogia, wyprowadzona przez samego mistrza z głębin tradycji i sięgająca do matriarchalnej symboliki neolitu, greckiej mitologii, gnozy, hermetyzmu i kabały, pozwalała wyznawcom tworzyć własne hybrydy sofiologicznych koncepcji, które łączyły elementy różnych kultur. Takim sposobem Sofia o wielu imionach i obliczach mogła zaistnieć w świecie rosyjskich symbolistów, z jednakowym powodzeniem manifestując swą obecność zarówno w literackiej rzeczywistości, jak i w życiu artystowskich środowisk Moskwy i Petersburga.

Przypisy

¹ T. Špidlik, *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, Warszawa 2000, s. 395.

² Pełen tekst modlitwy pochodzącej z brudnopisu Władimira Sołowjowa przytacza Moczulski. Por. K.B. Мочульский, *В.С. Соловьев. Жизнь и учение*, (w:) idem, *Гоголь, Соловьев, Достоевский*, Москва 1995, s. 100-101.

³ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 274-288.

⁴ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, Warszawa 1906, s. 201.

⁵ Co prawda początki fermentu feministycznego w Rosji można datować już od lat 50-60. XIX wieku, jednak dotyczył on dość ograniczonej grupy społecznej. Por. И. Паперно, *Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма*, Москва 1996, s. 84.

⁶ Por. H. Paprocki, *Sołowjow i Dostojewski: Idea Sofii*, „Acta Polono-Ruthenica II” 1997, s. 123.

⁷ Por. *Жития Святых на русском языке изложенные по руководству Четых - Миней Св. Дмитрия Ростовского*, t. IX, Май, Москва 1908, s. 326-327, cyt. za: Священник П. Флоренский, *Избранные труды по искусству*, Москва 1996, s. 242.

⁸ *Ibidem*, s. 225.

⁹ Wyrazicielem tego poglądu jest, między innymi, Moczulski, a także D. Stremoukhov i S. Bułgakow. Por. K.B. Мочульский, *В. С. Соловьев. Жизнь и учение*, s. 63-215; С. Булгаков, *Что дает современному сознанию философия Владимира Соловьева*, (w:) *От марксизма к идеализму*, Санкт Петербург 1903, s. 195-196; Odmienny pogląd reprezentuje Zienkowski, który twierdzi, że sofiologia nie jest pierwotnym i centralnym pojęciem w twórczości Sołowjowa. Przeciwnie, jest ona jedynie lejtymotytem, który pojawia się na różnych etapach życia filozofa, stanowiąc dopełnienie nurtujących go pytań. Zob. В. В. Зеньковский, *История русской философии*, t. 2, Paris 1989, s. 20-25.

¹⁰ Dzieje Sołowjowowskiej Sofii badałam korzystając z wielu źródeł. Jako materiał podstawowy posłużyły mi dzieła Władimira Sołowjowa, a przede wszystkim traktat *Смысл любви*, poemat *Три свидания*, *Чтения о Богочеловечестве* i rozprawa *Мифологический процесс в древнем язычестве*, a także następujące prace i artykuły traktujące o życiu i twórczości tego filozofa: K.B. Мочульский, *В.С. Соловьев. Жизнь и учение...*; S. Sołowjow, *Жизнь и эволюция творца Влodziмира Соłowьова*, Poznań 1986; В.В. Зеньковский, *История русской философии*; G. Przebinda, *Влodziмир Соłowьов wobec истории*, Kraków 1992; K.A. Groberg, *The feminine Occult Sophia in the Russian religious Renaissance: A bibliographical Essay*, „Canadian-American Slavic Studies” 1992, nr 26, s. 197-240; А.П. Козырев, *Смысл любви в философии Владимира Соловьева и гностические параллели*, „Вопросы философии” 1995, nr 7, s. 59-77; J. Deutsch Kornblatt, *Solov'ev's Androgynous Sophia and the Jewish Kabbalah*, „Slavic Review” 1991, t. 50, nr 3, s. 487-496; idem, *On Laughter and Vladimir Solov'ev's Three Encounters*, „Slavic Review” 1998, t. 57, nr 3, s. 563-584; A.

Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973; F. Copleston, *Rosyjska filozofia religijna*, Warszawa 1989; *История русской литературы. Серебряный век*, red. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Э. Эткина, Москва 1995; *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, red. A. de Lazari, t. 1, Warszawa 1999, t. 2, Łódź 1999, t. 3, Łódź 2000.

¹¹ Por. K.A. Groberg, *The feminine Occult Sophia...*, s. 199. Zdaniem autorki to doświadczenie należy uznać za przełomowe w życiu Sołowjowa. Nawiązując do prac E. Neumana, który badał zjawisko objawienia Sofii przez pryzmat psychoanalizy C.G. Junga, Groberg stwierdza, że mistyczne doświadczenie żeńskiego bóstwa (wewnętrzny obraz animy) jest najwyższym poziomem archetypowej ekspresji. Ponadto autorka przytacza opinię Joanny Hubbs, według której identyfikacja bóstwa z kobiecością nie jest historycznym *novum*, a wręcz pewną normą rosyjskiego kryzysu intelektualnego i duchowego, gdzie stale pojawiała się idea kobiety lub jakiejś nieokreślonej kobiecej siły, wiodącej udręczonych intelektualistów ku zbawieniu.

¹² Por. S. Sołowjow, *Życie i ewolucja twórcza...*, s. 113; T. Klimowicz, *Poszukujący, nawiedzeni, opętani*, Wrocław 1992, s. 71 oraz A. Белый, *Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке*, Москва 1995, s. 25.

¹³ Ani wspomniany Jurkiewicz, ani Sołowjow nie byli pionierami, którzy „odkryli” dla Rosji prace Boehme. Obecność dzieł tego myśliciela w moskiewskiej społeczności niemieckiej datuje się już od lat osiemdziesiątych XVII wieku. Jednak rzeczywiste apogeum zainteresowania Rosjan jego doktryną przypada na drugą połowę XIX wieku. Por. Zdenek V. David, *The Influence of Jacob Boehme on Russian religious thought*, „Slavic Review” 1962, t. 21, nr 1, s. 43-64.

¹⁴ Wpływ Boehme na sofiologię Sołowjowa zanegował Siergiej Bułgakow pisząc, że według filozofa ze Zgorzelca Mądrość Boża nigdy nie pretendowała do statusu Wiecznej Kobiecości i tym bardziej nie jest tą osobą, która mogłaby być Wieczną Przyjaciółką. Jest ona zasadą twórczą lub sumą twórczych energii w Bogu. Jej imię *Ewige Jungfrau* (Wieczna Dziewicość) wyjaśnia, zdaniem Bułgakowa, podstawową rozbieżność pomiędzy doktrynami obydwu filozofów. Por. C. Булгаков, *Владимир Соловьев и Анна Шмидт*, (w:) *Русский Эрос, или Философия любви в России*, pod red. Вяч. Шестакова, Москва 1991, s. 316.

¹⁵ Zob. J. Piórczyński, *Absolut, człowiek, świat. Studium myśli Jakuba Böhmego i jej źródeł*, Warszawa 1991, s. 7.

¹⁶ Z Pordagem, Gichtlem i Arnoldem łączyły Sołowjowa podobne doświadczenia mistyczne, polegające między innymi na korespondencji

z Sofią. Sam filozof pisze o tym następująco: „Все трое (Гихтель, Арнольд и Пордедж) имели личный опыт, почти такой же, как и мой, и это самое интересное... Я думаю, София возилась с ними больше за их невинность, чем за что-нибудь другое”. Por. *Письма В.С. Соловьева*, t.II, s. 200. Cyt. za C. Булгаков, *Владимир Соловьев и Анна Шмидт...*, s. 316.

¹⁷ Por. K. Groberg, *The feminine Occult Sophia...*, s. 201.

¹⁸ Baader, który interpretował zarówno myśl filozoficzną Boehme, jak i Saint-Martina, uprawiał także polemikę dotyczącą Sofii i tak zwanych Misteriów Miłości. Sołowjow twierdził jednak, że z pracami tego filozofa zapoznał się już po stworzeniu własnej koncepcji Wiecznej Kobiecości. Zob. K. Groberg, *The feminine Occult Sophia...*, s. 202.

¹⁹ Por. D. Stremoukhov, *Vladimir Soloviev et son oeuvre messianique*, podaje za K. Groberg, *The feminine Occult Sophia...*, s. 203. Według badacza gnostyckie motywy obecne w *Fauście*, a przede wszystkim gnostycka wizja Wiecznej Kobiecości, wpłynęły na Sołowjowską koncepcję Sofii. Wśród literackich źródeł, z których filozof czerpał swoje inspiracje, były również dzieła Petrarki i Dantego (który ujrzał Beatrycze także jako dziewięciolatek).

²⁰ Chociaż Moczułski twierdzi, że podobieństwa między Sołowjowem a zachodnimi mistykami są pozorne i polegają wyłącznie na powierzchownych, a nie dokładnych paralelach, to jednak wydaje się, że poprzez swoją doktrynę Sofii filozof stał się kontynuatorem zachodniej tradycji mistycznej, poczynając od nurtu tak zwanej klasztornej mistyki kobiecej (Hildegarda z Bingen 1098-1179, Elisabeth z Schonau, Gertruda Wielka, Mechthild z Hackenborn, które niedostatki w sferze *speculatio* wyrównywały wielkim poetyckim polotem), poprzez mistykę niemiecką (Mistrz Eckhart 1260-ok. 1327, Mikołaj z Kuzy 1400-1464, anonimowy autor *Theologia Deutsch* II poł. XIV w., Marcin Luter 1483-1546, Sebastian Franck 1499-1543, Paracelsus [Theoprastus z Hohenheim] 1493-1541, Valentin Veigel 1533-1588, Jakob Boehme 1575-1624, Johann Gichtel 1638-1710), Emanuela Swedenborga 1688-1772, różokrzyżowców, pietystów, aż do preromantyków i romantyków (Franz von Baader 1765-1826, Novalis [Friedrich von Hardenberg] 1772-1801) i oczywiście Georga Wilhelma Friedricha Hegla 1770-1831. Nie należy zapominać także o korzeniach mistyki chrześcijańskiej (Platon 427-347, Plotyn 205-270, Porfiriusz 233-304, Augustyn 354-430, Pseudo Dionizy ok. 500) czerpiącej inspiracje zarówno z mistyki arabskiej (Alfaraabi, Avicenna 980-1037), jak i żydowskiej kabały.

²¹ Na przykład uczeń Junga, Erich Neumann. Por. K. Groberg, *The feminine Occult Sophia...*, s. 199.

²² Podobna koncepcja powstała w 1920 roku. Twórca antropozofii, Rudolf Steiner przedstawił cykl wykładów zatytułowanych *Poszukiwania nowej Izdy, Boskiej Sofii*. Por. Н. К. Бонепкая, *Русская софиология и антропософия*, „Вопросы философии” 1995, nr 7, s. 81.

²³ Jak twierdzi Judith Kornblatt, wiedza Sołowjowa na temat kabały jest dobrze udokumentowana. Zdaniem badaczki, począwszy od londyńskiej wyprawy filozof studiował w oryginale starotestamentową *Księgę Salomona* i apokryficzną *Mądrość Salomona*, a także *Talmud* i średnio-wieczną filozofię żydowską (prawdopodobnie pisma Elipasa Leviego). W 1896 napisał także wstęp do pracy Dawida Ginsburga pt. *Каббала, мистическая философия евреев*. Por. J. Deutsch Kornblatt, *Solov'ev's Androgynous Sophia...*, s. 487-496. Zdaniem Zienkowskiego zawiła dialektyką doktryny kabalistycznej, a także gnostycką koncepcją „katastrofy” czy „upadku” Sołowjow zapoznał się początkowo za pośrednictwem myśli Spinozy, a także poprzez lekturę późnych dzieł Schellinga. Por. В.В. Зеньковский, *История русской философии...*, s. 38.

²⁴ Fragment tej modlitwy rozpoczyna ten rozdział.

²⁵ Por. J. Deutsch Kornblatt, *Solov'ev's Androgynous Sophia...*, s. 493.

²⁶ Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 3, Warszawa 1995, s. 114.

²⁷ Por. С. Булгаков, *Владимир Соловьев...*, s. 317.

²⁸ Ta koncepcja Sołowjowa została nakreślona przez niego w rozprawie *История и будущее теократии*, która po raz pierwszy została opublikowana w Rosji w 1911 roku w moskiewskim wydawnictwie *Путь*.

²⁹ Por. Н.К. Бонепкая, *Русская софиология...*, s. 61.

³⁰ Por. K. Rudolph, *Gnoza, Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Kraków 1995, s. 52-55.

³¹ *Ibidem*.

³² Wydaje się, że dla Sołowjowskiej doktryny zasadnicze znaczenie mógłby mieć odkryty w Qumran fragment pochodzący z etiopskiej księgi Henocha, zawierający tekst dotyczący wiary (*Pistis Sofia*).

³³ Sołowjow chętnie powracał do swych gnostyckich zainteresowań z czasów londyńskich. W latach 1891-93 opracował kilka haseł do *Słownika Encyklopedycznego*. Te hasła to: Walentyń, Bazylides, Bardezanos, Gnostycy, Hermes Trismegistos. Zob. А.П. Козырев, *Смысл любви в философии Владимира Соловьева...*, s. 65.

³⁴ Por. K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 32.

³⁵ *Ibidem*. Manuskrypty te przyjęło się nazywać *Berlińskim Kodeksem Papirusowym*.

³⁶ Por. Hipolit Rzymiski, *Odparcie wszystkich herezji*, (w:) M. Michalski, *Antologia literatury patrystycznej*, t. 1 Warszawa 1969.

³⁷ Por. K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 79; E. Irzykowska, *Miedzy Sofią niebiańską a Sofią upadłą*, „Literatura na świecie” 1987, nr 12; H. Jonas, *Religia gnozy*, Kraków 1994; G. Quispel, *Gnoza*, Warszawa 1988.

³⁸ Sołowjowskowska „intuicja Sofii” zyskała potwierdzenie przez odkrycie w 1945 roku wspomnianych Kodeksów z Nag Hammadi, w których bardzo szeroko został ukazany gnostycki wizerunek żeńskiej boskości. Ukryte 1600 lat wcześniej teksty żydowskich i chrześcijańskich gnostyków ujawniły obraz eschatologii Sofii i jej ambiwalencję w następujących metaforach: *Ja jestem uwielbiona / i wzgardzona. // Ja jestem nierządnica / i czcigodna. // Ja jestem panią / i dziewczyną. // Ja jestem matką / i córką. // Ja jestem członkami mej matki (...) Ja jestem milczeniem, / które jest nieosiągalne, // i zrozumieniem (epinoia), / które wiele w świecie przypomina // Ja jestem głosem, / który powoduje wiele wrzawy // i Logosem, / który ma wiele odbić (...) Ja mianowicie jestem wiedzą / i nieświadomością. // Ja jestem wstydem / i otwartością. // Ja jestem bezwstydną / i ja jestem zawstydzoną. // Ja jestem siłą / i jestem trwogą. (...) // Ja jestem nierozumna / i ja jestem mądra. (...) Tak, jestem Mądrością (Sofia) Greków / i Poznaniem (Gnosis) barbarzyńców (...) Jestem tą, która ma wiele obrazów w Egipcie / (...) // Ja jestem tą, która wszędzie była nienawidzona / i tą, która wszędzie była kochana. // Jestem zjednoczeniem / i rozpuszczeniem. // Jestem pozostaniem / i jestem uwolnieniem. // Jestem schodzeniem, / a do mnie się wstępuje. // Jestem sądem / i odpuszczeniem. // Ja, ja jestem bezgrzeszna, a przecież ode mnie pochodzi korzeń grzechu. // Jestem pożądaniem, przy spojrzeniu; / a przecież mieszka we mnie panowanie nad grzechem. // NHC VI, 13-19; Cyt. za K. Rudolph, *Gnostycka kosmologia i kosmogonia*, tłum. S. Cinal, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy” 1992, nr 2 s. 18-19.*

³⁹ Por. K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 140.

⁴⁰ Por. U. Eco, *Czytanie świata*, Kraków 1999, s. 15.

⁴¹ Por. К.В. Мочульский, *В.С. Соловьев...*, s. 119.

⁴² Por. Е.Л. Радлов, *Соловьев и Достоевский*, (w:) Ф.Д. Достоевский. *Статьи и материалы*, Петроград 1922, s. 155-72, a także H. Paprocki, *Sołowjow i Dostojewski*, s. 129. Autor tego artykułu podkreśla wpływ ideologii chłystów, a także walentyńiańskiej gnozy z jej koncepcją upadłej Sofii i Pleromy – absolutnej pełni. Paprocki sugeruje, że poszczególne kobiety w twórczości Dostojewskiego są hipostazami niskiej Sofii i symbolami *Anima Mundi* (Nastazja Baraszkowa, Grusza Światłowa, Sofia Dołgorukaja, Maria Lebiadkina, Natasza Ichmieniewa, So-

nia Marmieladowa, Katia Wierchowcewa i Liza Chochłakowa), a bohaterowie męscy są najczęściej wcieleniami mistycznych Oblubieńców.

⁴³ Sołowjow zdefiniował pojęcie płciowej miłości w sposób następujący: „называю половой любовью (за неимением лучшего названия) исключительную привязанность (...) между лицами разного пола, могущими быть между собою в отношении мужа и жены, несколько не предвещая при этом вопроса о значении физиологической стороны дела. (В. Соловьев, *Смысл любви...*, s. 38). Zob. także G. Binová, *Русский литературный Эрос сквозь призму самопознания*, „Literaria Humanitas”, t. VIII, Brno 2000.

⁴⁴ Por. Д. Максимов, *Любовь Дмитриевна*, (w:) *Незаконченный очерк Д.Е. Максимова*, publ. К.М. Азадовского и А.В. Лаврова, „Новое литературное обозрение” 1999/1, nr 35, s. 250-280.

⁴⁵ We wspomnieniach Bielego znajduje się następujące stwierdzenie: Символ «Жены» стал зарею для нас (соединением неба с землею), сплетаясь с учением гностиков о конкретной премудрости, с именем новой музыки, сливающей мистику с жизнью. (А. Белый, *Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке...*, s. 24).

⁴⁶ W pierwszych latach nowego stulecia dużym zainteresowaniem cieszyły się publikacje traktatów mistyków zachodnich po raz pierwszy tłumaczonych na język rosyjski. Władimir Ern przez swoją oficynę *Orfeusz* popularyzował od 1900 roku prace Boehme’a i Swedenborga. On sam w wyniku studiów nad literaturą mistyczną doszedł do wniosku, że odnalezienie dla siebie jednego z wyobrażeń Sofii [podkreślenie – M.R.] pozwala znaleźć miejsce w świecie i dotrzeć do Boga. Por. Groberg, *The feminine Occult Sophia...*, s. 223.

⁴⁷ Por. Н. Бердяев, *Ивановские среды*, (w:) Л. Иванова, *Воспоминания. Книга об отце*, Москва 1992, s. 321.

⁴⁸ Por. В.М. Жирмунский, *Мистика немецкого романтизма*, Москва 1995, s. 57-75.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 70.

⁵⁰ Przytaczam za K. Groberg, *The feminine Occult Sophia...*, s. 223.

⁵¹ Por. В.В. Бычков, *Философия искусства Павла Флоренского*, (w:) Священник П. Флоренский, *Избранные труды по искусству...*, s. 300-301.

⁵² W 1920 roku Bułgakow zakończył trylogię, której pierwsza część *Krzew gorejący* (*Купина неопалимая*) traktowała o problemach sofologii i mariologii. W tym samym roku filozof wziął udział w Pierwszym Światowym Kongresie Wiary w Lozannie, gdzie bronił swojego ekumenicznego stanowiska ogłaszając, że Maria/Sofia jest tą, która jednoczy ludzkość. Całkowite oddanie pod jej opiekę miało prowadzić do połą-

czenia Kościołów. Kiedy w 1937 roku Bułgakow brał udział w Światowej Konferencji Wiary i Prawa w Edynburgu, raz jeszcze zaakcentował centralne miejsce Maryi w Prawosławnej Cerkwi.

⁵³ Po przeanalizowaniu pism i wysłuchaniu argumentów Bułgakowa zarzut herezji został odwołany.

⁵⁴ Ta koncepcja pozostała dla Bułgakowa aktualna przez całe życie. Por. S. Bułgakow, *Prawosławie*, Białystok – Warszawa 1992, s. 134-135. „W niej (Maryi) wypełnił się zamysł Bożej Mądrości w stworzeniu świata, Ona jest stworzoną Mądrością, w której usprawiedliwiła się Mądrość Boża, i w tym sensie kult Matki Bożej zlewa się z kultem samej Bożej Mądrości. W Bogurodzicy zjednoczyła się Mądrość niebieska i stworzona, Duch Święty w Niej żyjący ze stworzoną ludzką hipostazą. (...) Maryja w swoim człowieczeństwie przebywającym na niebiosach związana jest z «żeńską zasadą», która w Niej i poprzez Nią znajduje swoje miejsce w pobożności, przede wszystkim jako objawienie Ducha Świętego”.

⁵⁵ W tej wizji Rosji/Sofii słyszeć wyraźnie echa idei Moskwy jako „trzeciego Rzymu”, sformułowanej po raz pierwszy w końcu XV wieku przez mnicha Filofeja.

⁵⁶ F. Copleston, *Rosyjska filozofia religijna...*, s. 148.

⁵⁷ Według S. Ciorana w Rosji zaistniała pewna ciągłość obrazu Sofii, zapoczątkowana przez mistyczną tradycję prawosławia (ikonografia) i kontynuowana przez XIX-wiecznych sofiologów, między innymi, Dostojewskiego, Sołowjowa i Annę Szmidt. Pisząc „would seem to substantiate all the spiritual claims for the poetic archetype of Sofia”, Cioran komentuje filozofię Florińskiego, którego umieszcza w szeregu proroków Boskiej Sofii. Por. idem, *Vladimir Solov'ev and the Knighthood of the Divine Sophia*, Waterloo, Ontario 1977, s. 68; Cyt. za K. Groberg, *The feminine Occult Sophia...*, s. 227.

⁵⁸ Frederick Copleston bardzo trafnie skomentował tę sytuację rosyjskiego kościoła przełomu wieków: „Tłem odrodzenia filozofii religijnej był nie tylko materializm i pozytywizm, ale także brak twórczej, rozwijającej się myśli pośród oficjalnych przedstawicieli rosyjskiego Kościoła prawosławnego”. Por. idem, *Rosyjska filozofia religijna...*, s. 148.

⁵⁹ Por. J. Prokopiuk, *Labirynty herezji*, Warszawa 1999, s. 7.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ O szczególnych przymiotach Władimira Sołowjowa (porywającym sposobie mówienia, wyjątkowej charyzmie, a także o zaraźliwym i wręcz ekstatycznym śmiechu, pisze Judith Deutsch Kornblatt, *On Laughter and Vladimir Solov'ev's...*, s. 563-564).

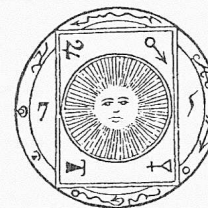
⁶² Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 43.

Monika Rzeczycka

The Sophiology of Vladimir Soloviev and Its Legacy

This article is devoted to the history of the esoteric teachings of Vladimir Soloviev – the spiritual master of the artists of the silver age. Discussion of the phenomenon of Sophia considers the history of Soloviev's mystic revelations and analyzes the roots of his ideas, above all gnosis, the Kabbala, the teachings of Jakub Boehme and Emmanuel Swedenborg. It is an attempt to answer the question: What was Sophia for Soloviev? It seems to mean the Wisdom of God under the aspect of the Eternal Feminine, but it is also linked with the mystery of love. The article also considers writers who continue the tradition of Soloviev's mysticism – S. and E. Trubetskoi, S. Frank, S. Bulgakov, P. Florenski, N. Berdiaev, S. Soloviev, A. Bely, V. Ivanov and A. Blok. The article also considers the evolution that the doctrine of Sophiology underwent at the turn of the nineteenth century.

MONIKA RZECZYCKA



MIT SOLARNY W SREBRNYM GOŁĘBIU ANDRIEJA BIEŁEGO

*Передо мною мир стоит
Мифологической проблемой...
Z poematu Andrieja Bielego pt. Первое
свидание (1921).*

Dziewiętnastowieczne odkrycia z dziedziny etnografii i antropologii otworzyły nowe możliwości interpretowania kondycji świata i człowieka. Kluczem, którego dostarczyli w drugiej połowie ubiegłego stulecia Bastian, Bachofen, Lubbock, Morgan, Tylor¹ i inni przedstawiciele tak zwanego ewolucjonizmu kulturowego, był rytuał i leżący u jego podstaw mit. Jego dotychczasowy status baśni, zmyślenia czy fikcji przekształcił się w koncepcję religijnego i zawsze prawdziwego aktu, który pozwalał człowiekowi społeczności przednowożytnych przekraczać barierę przeżycia indywidualnego i otwierać się na to co uniwersalne i powszechne. Stawało się więc jasne, że mit jest niezwykle wartościowym, lecz i bardzo złożonym zjawiskiem kulturowym, które można analizować w wielu uzupełniających się perspektywach.

Transcendentny wymiar mitu stał się inspirujący dla całego podlegającego duchowej transformacji obszaru symbolistycznej Europy. Jednak dla Rosjan, kreujących się na naród naznaczony przez szczególne uwarunkowania historyczne piętnem *homo religiosus*, odegrał on rolę podstawowego narzędzia do odczytywania nie tylko przeszłości, ale teraźniejszości i przyszłości, a ponadto został zdefiniowany jako „obrazowe odkrycie immanentnej prawdy duchowego samopowierzenia narodu i wszechświata”². Nic więc dziwnego, że dla Wiaczesława Iwanowa, autora powyższych słów, a także dla innych rosyjskich symbolistów mitologiczne dzieje świata i człowieka okazywały się często znacznie prawdziwsze niż sama historia ludzkości³.

Rosja od lat 70. dziewiętnastego wieku dzieliła z Europą zainteresowanie mitem jako religijną, powtarzalną strukturą niosącą wciąż aktualne treści. Wśród osób, które szczególnie przyczyniły się do stałej obecności problematyki mitologicznej w kulturze srebrnego wieku, był Władimir Sołowjow. Już jego wczesna rozprawa *Мифологический процесс в древнем языке* (1873) poruszała zagadnienia dekodowania starożytnych mitów (perskich, egipskich i greckich)⁴. W historię badań mitologicznych struktur wpisała się także Jelena Bławatska, inicjatorka ruchu teozoficznego, która bardzo wcześnie pojęła znaczenie mitu i rytuału. Pozostawiając rozważania nad „naukowymi podstawami” koncepcji proponowanych przez nią i przez jej następców: Rudolfa Steinera i Annę Minclową, należy przyznać, że stała się ona obok Sołowjowa nauczycielką całego pokolenia rosyjskich symbolistów.

Andriej Bieły, którego poglądy od czasów młodości kształtowała Sołowjowska doktryna, od roku 1904 znalazł się w strefie wpływów filologa klasycznego, erudyty i legendy srebrnego wieku – Wiaczesława Iwanowa⁵. Stopniowe „wchłanianie” tajników antycznego mitu, którymi był zafascynowany Iwanow, osiągnęło apogeum w latach 1908-1909, kiedy z zapasem Steinerowskich, ezoterycznych prawd w życie Biełego wkroczyła Minclowa. To wydarzenie zaowoco-

wało próbami zawiązania „mistycznego trójkąta”: Minclowa-Iwanow-Bieły⁶. Bezpośrednim następstwem starań Minclowej okazały się wzmożone prace nad powieścią *Srebrny gołąb* (*Серебряный голубь*). Przypadły one na początek roku 1909, kiedy pisarz, wyznawca Iwanowowskiego synkretyzmu i zapalony czytelnik okultystycznej literatury podsuwanej mu przez zapobiegliwą teozofkę⁷, był już wszechstronnie przez swych nauczycieli przygotowany zarówno do recepcji, jak i do przetworzenia mitu na własny kod literacki.

Na ostateczny kształt *Srebrnego gołębia* wpłynęło bardzo wiele czynników. Niejednokrotnie badacze posługiwali się różnymi kluczami do „otwarcia” pierwszej powieści Andrieja Biełego. Pośród kryjących się w niej intertekstualnych zagadek odczytano znaki łączące tę powieść z *Biesami* Dostojewskiego, a także z utworami Gogola⁸. Jest to więc utwór o cechach literackiego dyskursu. Śledzono jego historiozoficzną linię, która wiodła ku podstawowej kwestii dotyczącej tożsamości Rosji⁹. Z tą koncepcją badacze wiązali zwykle problem specyfiki rosyjskich sekt¹⁰. Jest to więc powieść zawierająca elementy analizy procesu historycznego. W postaciach bohaterów *Srebrnego gołębia* odnajdywano portrety rzeczywistych ludzi z otoczenia autora¹¹. Jest więc to utwór autobiograficzny. Wszystkie koncepcje odkrywały równoprawne światy obecne w *Srebrnym gołębiu*. Było to możliwe dzięki specyfice prozy Biełego, gdyż spośród rosyjskich symbolistów on właśnie osiągnął poziom najwyższego wtajemniczenia, które w tekście ujawniało się przez współlistnienie wielu płaszczyzn znaczeniowych, przy czym żadna z nich nie funkcjonowała oddzielnie, a wręcz przeciwnie, wszystkie te poziomy znaczeń tworzyły spójną i zadziwiająco logiczną konstrukcję.

Wielopoziomowy układ światów kreowanych przez Andrieja Biełego pozwala wysunąć przypuszczenie, że w skomplikowaną strukturę *Srebrnego gołębia* została wbudowana także płaszczyzna mitologiczna. Funkcjonuje ona w powieści w dość szczególny sposób. Autor zdaje się odsłaniać tę sferę fragmentami, odkrywając poszczególne jej elementy

zaledwie poprzez subtelne aluzje. Tworzą one sieć zbudowaną ze słów-kluczy, imion, nazw i całych opisów. Wydaje się, że takich zawołanych znaków jest zbyt wiele, by można było je zlekceważyć i uznać za przypadkowe. Pierwszą wskazówką kierującą uwagę w stronę mitu jest status głównego bohatera *Srebrnego gołębia*. Piotr Dariański swoją rozległą wiedzą filologiczną narzuca skojarzenia z klasyczną szkołą Wilamowitza-Moellendorfa, nauczyciela Wiaczesława Iwanowa i Innokintija Annińskiego¹².

Wydaje się, że obecność struktury mitologicznej ujawniają także motywy, które umownie można określić jako „nie z tej rzeczywistości”. To wtargnięcie sfery *sacrum* w obręb świata przedstawionego powieści zdaje się determinować współlistnienie elementów konstrukcji fabularnej, wzniesionej z żelazną logiką prawa mitu. Wnikliwe wejrzenie w skomplikowany układ ezoterycznych symboli *Srebrnego gołębia* pozwala na zidentyfikowanie w nim obszaru, który wykracza znacznie poza symbolikę sekciarskiej wsi rosyjskiej. Wiele przesłanek wskazuje, że kanwą tego utworu może być mit solarny w niemal czystej postaci, którego osią jest hierogamia i proces odradzania się bóstwa słonecznego zgodnie z przedwiecznie ustalonym porządkiem kosmicznym.

Odwołania nawiązujące bezpośrednio do słońca są w powieści zaakcentowane przez znaczne nagromadzenie słów związanych z symboliką solarną. Należą do nich zarówno tradycyjne nazwy i określenia, jak i Bielowskie neologizmy, znacznie podwyższające emocjonalny poziom wypowiedzi. Występowanie słów, których semantyka odnosi się do słońca, podlega w *Srebrnym gołębiu* pewnemu rytmowi: nasycenie „słonecznymi” czy „świecącymi” epitetami ma miejsce tylko w tych miejscach utworu, które dotyczą osób lub zdarzeń wpisanych w porządek struktury solarnego mitu¹³.

Obecność w powieści symbolistycznej właśnie tego mitu nie wydaje się szczególnie zaskakująca. Należy pamiętać, że jego elementami była wręcz „nasycona” artystyczna rzeczywistość początku wieku. Moda na „dionizyjskość”, zainicjo-

wana przez Iwanowa i rozwinięta przez niego do restytucji kultu Dionizosa, zawsze była postrzegana jako nieodłączna „druga strona” mitu apollinijskiego¹⁴. Określenia „дионисийский”, „аполлонизм”, „аполлонический” na stałe weszły do słownika srebrnego wieku, stanowiąc często najkrótszą formę identyfikacji osobowości człowieka lub charakteru bóstwa¹⁵. Często wykorzystywano imię solarnego boga Apollona. Było ono, jak w przypadku nazwy wydawnictwa „Аполлон” emblematem określonego typu twórczych działań.

Symbolika solarna funkcjonowała w świadomości rosyjskiego przełomu wieków nie tylko dzięki wpływom Iwanowa. Jako element Sołowjowowskiej doktryny (konceptcja trzech etapów procesu kosmicznego, w tym jednej epoki solarniej, której odpowiada umierający i zmartwychwstający bóg – Ozyrys, Apollon¹⁶) weszła ona do kanonu stałych znaków epoki. *Hyperborejczycy*, *Argonauci*, *złote runo*, a nawet apokaliptyczna *Niewiasta obleczona w słońce* należą do przestrzeni tego samego mitu.

Mit solarny należy do najstarszych mitów ludzkości. Jego wersje istnieją we wszystkich systemach religijnych, przy czym jego oś jest zawsze taka sama: działanie bóstwa słonecznego przejawia się w dobowym cyklu wschodu, wędrówki, zachodu i zejścia do parainfernalnej ojczyzny¹⁷. W przestrzeni chthonicznej solarny bóg, którego cechą podstawową jest **funkcjonalność** (wyrażająca się jego pracą), regeneruje swoje siły w duchowej hierogamii z Wielką Matką, roztopiając się w jej **substancjalności**¹⁸ (bogini po prostu istnieje). Są to dwa elementy pozostające ze sobą w stałej relacji, a istnienie każdego z nich jest uwarunkowane obecnością i kondycją drugiego. Równie podstawowym rytem tego mitu jest porządek cyklu rocznego. Przykład mogą stanowić Misteria Mitry, solarnego bóstwa perskiego, odtwarzające proces, podczas którego, ku końcowi roku, stare słońce umiera, by odrodzić się pod postacią boskiego dziecka¹⁹.

Jak już wspominałam, w wielu systemach religijnych mit słoneczny jest zorganizowany według tych samych reguł,

zmieniają się tylko imiona bóstwa i ornamentacyjne szczegóły. Postaram się wykazać, że obszar mitu, o którym mowa, zajmując tylko część mapy świata przedstawionego powieści *Srebrny gołąb*, wyznacza terytorium *sacrum* daleko ponad rosyjską przestrzeń i czasem. Archetypowymi postaciami mediacyjnymi pomiędzy sakralnym obszarem mitu a przestrzenią Rosji są: stolarz Mitrij Kudiejarow, kotlarz Sidor Suchorukow, Matryona i Piotr Darialski. Inni bohaterowie utworu w odniesieniu do tego mitu zdają się pełnić role drugo- i trzecioplanowe. Istota symboliki czwórki jest podkreślona przez samego Bielego, który zatytułował tak siódmy rozdział *Srebrnego gołębia* i umieścił w nim zagadkową na pierwszy rzut oka koncepcję tych właśnie czterech postaci, związanych ze sobą tajemniczymi więzami. Podstawowe terytorium *sacrum* tworzą w powieści trzy elementy: dom stolarza, drzewo i łaźnia.

W *Srebrnym gołębiu* centralną postacią mitu jest stolarz Kudiejarow. Jego imię Mitrij (nie Dmitrij) sugeruje brzmieniowe podobieństwo do słowa Mitra²⁰. I rzeczywiście ta postać łączy w sobie cechy zarówno wedyjskiego, jak i irańskiego (perskiego) boga słońca o takim imieniu. Choć imię Mitrij zdaje się nawiązywać do jednego boga – Mitry, analiza innych cech bohatera powieści pozwala przypuszczać, że postać ta jest kompilacją wielu pokrewnych bóstw słonecznych, a szczególnie egipskiego Re, Atuma i Chtuma, greckiego Heliosa i rzymskiego Apollona.

Tę hipotezę zdaje się potwierdzać etymologia nazwiska „Kudiejarow”, które prawdopodobnie pochodzi od słowa „кудеяр”. Wywodzi się ono z języka perskiego, w którym oznacza boga (*xydāl*) i przyjaciela (*yār*)²¹. Ta semantyka prowadzi, co prawda, ponownie do skojarzenia postaci Mitrija z Mitrą, solarnym bogiem uosabiającym ład i duchową opiekę nad rodzajem ludzkim²², jednak inna interpretacja nazwiska Kudiejarow, wiążąca je ze znaczeniem „кудесить в яру”²³ (wieszczyć, czarować w jarze), wskazuje na szczególne umiejętności bohatera jako proroka lub czarownika. Powyższe zdolności zbliżają postać Mitrija zarówno do Apol-

lona (wyrocznia Delficka), jak i do solarnego Odyńa – germańskiego odpowiednika Mitry, którego atrybutem wykraczającym poza standardowy kanon cech jest magia.

Jak każdy bóg solarny Mitrij/Mitra działa zgodnie z dobowym rytmem wyznaczanym przez wschód i zachód. Stolarz rozpoczyna pracę dokładnie o świcie, kończy w momencie, kiedy słońce kryje się za horyzontem. Autor kładzie nacisk na ten specyficzny porządek, akcentując go w powieści przez kilkakrotne powtórzenia:

Весь день проработает с отстегнутым воротом красной своей рубахи, пропотевшей на спине; уж прохлада бирюзой и сквозной (...) – сеется мрак и множатся тени, – а напротив усталое солнце истекает последним лучом, – рубанки, фуганки, сверла Митрий сложит, свесит над ними тонкое мочало желтой бороды, [jak promienie – M.R.] (...) и потом тихонько плетется через луг(...) (с.56-57)²⁴.

Уже ведь вечер, и теплятся звезды; уже прохлада бирюзой, и сквозной, и искристой дальние заливают рощи, и все там хмурится – сеется мрак и множатся тени, – а на против усталое солнце истекает последним огнем: рубанки, фуганки, сверла Метрий сложил, свесил над ними тонкое мочало бороды, задумчиво оперся на пилу(...) (с. 297).

Zarówno w powyższych opisach, jak i w innych miejscach utworu, atrybuty słońca i zewnętrzne cechy stolarza (noszącego również w powieści znaczący przydomek „stary”) wydają się tworzyć celowo zestawione pary, reprezentujące najczęściej bóstwo solarne wraz z jego emblematem (tarczą słoneczną).

Także zajęcie Mitrija/Mitry wyraźnie wskazuje na szczególny charakter tej postaci. Funkcjonalność, reprezentowana w powieści przez rzemiosło, jako podstawowa cecha każdego boga solarnego, determinuje wszystkie poczynania nie tylko stolarza, ale i pozostałych postaci z jego kręgu. Rodzaj pracy Kudiejarowa ma tu ogromne znaczenie. Narrator podkreśla, że meble Mitrija są nośnikami mistycznego, kosmicznego przesłania, które zostaje przekazywane w nich

ludziom. Ta koncepcja zbliża postać stolarza do solarnego Apollona, który „wie wszystko i zna każde rzemiosło”, a równocześnie jest główną siłą mediacyjną pomiędzy transcendentem a człowiekiem. Kudiejarow jest wyposażony przez Biełego w solarny atrybut mocy przypisany temu bogu – świetlistą (złotą) strzałę:

то частица души столяра, сладостно жалящей
световую стрелой, пролетает во тьме (...) (с. 313).

Gdy podążamy dalej tropem analogii symboliki mitu solarnego, w którym Apollon i Mitra stanowią najwyższą normę prawa religijnego, jasny staje się porządek świata przedstawionego powieści, w którym to Kudiejarow, a nie pop jest autorytetem w sprawach wiary. W ogóle problemy natury soteriologicznej są w *Srebrnym gołębiu* podzielone na dwa, prawie niezależne, obszary: strefę kapłańskich czynności popa i boskich działań Kudiejarowa. Dysproporcja pomiędzy duchownym a stolarzem ujawnia się nie tylko przez zdolności magiczne, ale także przez ich religijną wiedzę, intelekt i autorytet. Porównania wypadają zawsze na korzyść Mitrija. Stolarz jako hipostaza kosmicznego bóstwa solarnego ma typowe dla tego archetypu zdolności mediacyjne: powszechnie szanowany przez współmieszkańców wsi, budzi ich szacunek pomieszany ze strachem.

O pokrewieństwie z bóstwami solarnymi różnych kultur świadczy także wiele elementów wyglądu zewnętrznego stolarza. Zagmatwana z pozoru koncepcja wizerunku Kudiejarowa staje się przejrzysta, jeśli przeanalizować ją właśnie pod kątem symboliki bóstw słonecznych. Ze względu na specyficzne atrybuty, a także szczególny charakter świetlistych epifanii, które otaczają jego postać, wydaje się, że Mitrij dysponuje niekiedy (zwłaszcza podczas modlitewnego transu) zewnętrznymi cechami przypisanymi perskim, greckim i egipskim bogom solarnym.

Emblematem Mitry/Heliosa jest tarcza słoneczna. Spojrzenie na nią kiedy znajduje się w zenicie, nie jest możliwe. Podobny problem dotyczy twarzy Mitrija, która nie daje się

obejrzeć *en face*. Jednak mitologiczne słońce ma zawsze dwa odmiennie przedstawiane w ikonografii oblicza: dzienne i wieczorne²⁵. Ta zasada podziału dotyczy także wizerunku stolarza. Jest to znamieny element symboliki solarnej, o ile bowiem zbyt jasna by móc na nią spojrzeć część twarzy bohatera reprezentuje południe (egipski Re był nazywany bogiem południowego słońca, którego „twarz jest ukryta”²⁶), druga równocześnie symbolizuje słońce wieczorne, w starożytnym Egipcie utożsamiane z baranogłowymi bogami Atunem i Chnumem²⁷. Istotnie, druga połowa twarzy Kudiejarowa przypomina właśnie ogryzioną baranią kość.

Не лицо – баранья, обглоданная кость: и при том не лицо, а пол лица; лицо положим, как лицо, а только все кажется, что половина лица; одна сторона тебе хитро подмигивает, другая же все что-то высматривает (...) А коли стать против носа, никакого не будет лица, а так что-то... разводы какие-то все (с. 55).

W wizerunku Mitrija są widoczne także cechy łączące go z innym wyobrażeniem egipskiego Re jako żuka (często skarabeusza) z kulą słońca nad głową²⁸:

А столяр? Его лик будто спал с него, как кожура линяющего таракана [podkreślenie – M.R.] (...) вокруг рук его, вокруг его головы теперь – багрово-золотой круг (...) (с. 310).

W ten sposób czy to w podzielonej, czy jaskrawej jak słoneczna tarcza twarzy Kudiejarowa najpełniej wyrażona została symbolika bóstwa solarnego.

Inną cechą, która także przemawia za przynależnością tej postaci do obszaru omawianego mitu, jest kalectwo. Mitrij jest kulawy i ta ułomność upodabnia go do solarnego herosa – Odyseusza-psychopomposa, czyli pośrednika pomiędzy światem żywych i krainą umarłych²⁹.

Jednak najbardziej reprezentatywną cechą Mitrija jest jego nadprzyrodzona moc, którą zewnętrznie reprezentują przede wszystkim świetne epifanie o wyraźnie solarnym charakterze. Są to rozmaitej formy promienie, złote nici, snopy iskier, blaski i lśnienia:

(...) иступленно падал на землю столяр – падал и вновь с полу взлетал и падал – с протянутыми руками, с белоогненным, с до ужаса восхищенным лицом – разве лицо это было? Нет, не лицо: как бледный, утренний туман, что как свинец, густо давит окрестность, и потом тонким уже в солнце вьется паром, чтоб совершенно исчезнуть в ослепительном утреннем блеске, так просквозило, как пар, истончилось и, наконец, исчезло его лицо: так в хворых и жалких чертах просквозило сначала, потом прочертило, влилось и расплывало светом ветхие эти черты иное, живое солнце, иная живая молитва, иной, еще в мир несошедший, но уже грядущий в мир Лик – Лик Духов. А эти глаза? – глаз не было (...) (с. 108-109).

Тихо лицо его выползло из зипуна, вовсе какое-то стало оно иное: так себе, белым оно, светлым стало: не бледным, не красным – стал столяр белым (с. 84). (...) не разберешь, что тут солнечный свет, и что тут свет столярковский – столяровская паутина молитв, затканых солнцем и тьмой в один воздушный ковер (...) (с. 310).

Swoją świetlistą moc przelewa stolarz na ludzi i na przedmioty, objawiając zarówno solarny potencjał kreujący, jak i niszczący:

То уже не сожигатель, Митрий Мироныч; то праведник, то великий пророк, из себя выкинувший пламя; знает Матрена, что коль есть случай, пламенем этим Митрий поджигает солому: руки сложит, пальцами изобразил острие и к тем копиям заостренным пальцам страшная притечет сила, скопится засверкает белым калильным огнем (с. 311).

Władza Kudiejarowa jako hipostazy solarnego Mitry poddana jest jednak pewnym ograniczeniom, dotyczącym kompetencji działania. Prawdopodobnie dlatego w powieści pojawia się zagadkowa postać kotlarza Suchorukowa, spełniającego rolę Waruny, który jest komplementarnym elementem wedyjskiego Mitry. Bóstwa te najczęściej przedstawiane są jako jednia: Mitra-Waruna. Podczas gdy Mitra to uosobienie władzy sprawiedliwej, poddanej ścisłym regułom kapłańskim,

jego *alter ego* jest mściwy i okrutny³⁰. W *Srebrnym gołębiu* Suchorukow posiada wszystkie podstawowe cechy Waruny i reprezentuje suwerenność magiczną – nieodwołalną jurysdykcję. Przed nim odpowiada każdy, kto przekroczył boskie prawo. Dlatego też kotlarz/Waruna musi pojawić się w powieści dopiero wtedy, gdy prawo zostaje naruszone i sytuacja wymaga wydania wyroku skazującego Dariańskiego, który przeciwko temu prawu wystąpił.

Określenia „pan więzów”, „rzeźnik”, „napastliwy władca”, przypisywane solarnemu Warunie, dokładnie oddają charakter Suchorukowa. Nikt nie może przed Waruną uciec, jest on bowiem bogiem nieomylnym, który żąda ludzkich ofiar³¹.

Te fragmenty *Srebrnego gołębia*, w których Suchorukow określany jest jako tajemniczy „czwarty-nieobecny”, potwierdzają kolejne analogie z symboliką omawianego mitu: wyczuwalna obecność Waruny stanowi bowiem jeden z atrybutów tego bóstwa. On sam, jak pisze Eliade, widzi wszystko, choć pozostaje niewidzialny i jednocześnie „dostrzegalny wszędzie”³². Owa magiczna obecność kotlarza staje się obsesją zagrożonego Dariańskiego. W tym czasie pojawia się w jego śnie sznur, który ostatecznie potwierdza przynależność Kudiejarowa i Suchorukowa do jednego obszaru mitologii solarnej, klasyfikującej ten przedmiot jako sidła Mitry-Waruny przeznaczone dla wiarołomcy lub oszusta³³, i konsekwentnie, staje się on w finale powieści narzędziem, którym zostaje wykonany wyrok na Dariańskim.

Помнит Петр (...)как ему показалось, будто накрепко у него на шею стянули веревку, да, упершись ему ногой в грудь, как рванули, сапогом раздавливая грудь и затягивая шею; охнул Петр и открыл глаза; смотрит – столяр над ним в задумчивости стоит (...) (с. 372).

To oniryczne doświadczenie koncentruje myśli Dariańskiego na próbach identyfikacji zagadkowego „czwartego” ze stolarzem, a jednocześnie z Suchorukowem. Wydaje się to być dokładną realizacją paradoksu mitycznego współistnienia Mitry i Waruny, gdzie każde bóstwo ma odmienną tożsamość, funkcjonującą w ramach boskiej jedni.

Kolejną postacią *Srebrnego gołębia* należącą do podstawowej konstelacji mitu solarnego wydaje się być Matryona, gospodyni stolarza Kudiejarowa, która dysponuje wszelkimi atrybutami bogini agrarnej. Jej imię nawiązuje do greckiego słowa – *Matrona*, które tłumaczy się jako stara lub prastara³⁴. Brak nazwiska staje się także elementem znaczącym, podkreślającym jej substancjalność i bierność³⁵. Narrator ujawnia natomiast jej „otczestwo” – Siemionowna, które może wskazywać na uzasadnioną w przypadku hipostazy bogini wegetacyjnej semantykę płodności. Znamienne, że właściwie jedynym wyznaczonym jasno w powieści zajęciem bohaterki staje się dojenie krów, która to czynność związana jest ściśle z symboliką kultów agrarnych, a więc pośrednio i mitem solarnym. Krowa jest bowiem świętym zwierzęciem przypisanym bogini Izydzie, egipskiemu wcieleniu Wielkiej Matki³⁶. W ten sam obszar znaczeniowy można włączyć często spotykane w *Srebrnym gołębiu* opisy ciała Matryony, które zazwyczaj koncentrują się wokół jej obfitego brzucha, spełniającego rolę symbolu płodności.

Związki tej postaci z archetypem Wielkiej Matki ujawniają się także przez akcentowany w powieści obszar nocy, która wyraźnie określa działania Matryony. Gospodyni stolarza rozpoczyna swój cykl dobowy o zmierzchu, czyli dokładnie wtedy, kiedy Mitrij odkłada narzędzia po skończonej pracy. Po zachodzie słońca „stolarzowa” wychodzi z domu nad wodę, by popatrzeć na gwiazdy. W tym obrazie w pełni ujawnia się lunarno-akwaticzna symbolika wegetacyjna³⁷.

Чудная у него была баба, рябая (...) все на звезды смотрела; как затеплятся звезды, выйдет она на двор, и все-то жалобным голосом своим распевает: не то стих духовный, не то любовную песню срамную. Часто видели ее на мостках: сидит на мостках и беляя не полощет - в воду смотрит, как там теплятся звезды... (с. 57).

Wielokrotnie podkreślana w powieści dychotomia nocy i dnia odzwierciedla substancjalne istnienie Matryony i funkcjonalność Mitrija. Dlatego też bohaterka *Srebrnego gołębia*

może działać wyłącznie poprzez moc stolarza. Jako pasywna zasada żeńska jest jego nieodłączną częścią. Z drugiej strony funkcjonalny w swej naturze Mitrij, noszący cechy Heliosa, Mitry czy Apollona, bez swojej „duchini” jest bezsilny.

Ponadto liczne ospowe dzioby³⁸ na twarzy Matryony, mogą odwoływać się do parainferyjnej symboliki tej postaci. Mnogość i niepoliczalność jest bowiem, jak twierdzą badacze, mrocznym znakiem zaświatów³⁹. Naznaczona ospą i pozbawiona brwi twarz „duchini” upodobnia ją również do tarczy księżyca, a więc do podstawowego symbolu Wielkiej Bogini, wyrażającego jej cykliczność. Powtarzalność w ogóle wydaje się być jednym z głównych elementów mitu solarnego w powieści Biełego. Cecha ta obserwowana na wielu płaszczyznach utworu, przywołując mitologiczny prapoczątek integralnej pełni, staje się w pewnym sensie artystyczną realizacją procesu Stworzenia⁴⁰.

Stolarz jako bóstwo słoneczne ku końcowi cyklu starzeje się i potrzebuje odrodzenia, wyrażającego się zwykle przyjęciem na świat pod postacią nowej istoty – świetlistego dziecka lub młodzieńca⁴¹. Do tego potrzebny jest mysta, wtajemniczony heros, obdarzony pewnymi zdolnościami i mocami, który połączy się w cielesnej hierogamii z bohaterką reprezentującą Boginię Matkę. Tym wybranym, czy raczej ofiarą, jest w powieści Piotr Darialski.

Według przyjętej interpretacji⁴², nazwisko Darialski wywodzi się od słowa *dapual* (szczelina). Ten atrybut zdaje się determinować rolę bohatera *Srebrnego gołębia*. Zazwyczaj odczytywano sens tego symbolu przez pryzmat historiozofii Biełego, słowo *dapual* tłumacząc jako przepaść pomiędzy Wschodem a Zachodem. W kontekście mitu solarnego pojawienie się herosa o imieniu i nazwisku oznaczającym szczelinę w skale (*Petrus* - Skala) sugerować może bezpośrednie związki z kultem Apollona, a dokładnie z Delficką wyrocznią, która leży w głębokiej skalistej rozpadlinie na południowo-zachodnim stoku Parnasu⁴³. Wydaje się, że w powieści pojawia się jeszcze jedna aluzja nawiązująca do tego miejsca. Jest ona związana z postacią Szmidta. Biely ogranicza

prezentację charakteru tego bohatera, podkreślając wyłączenie funkcję, jaką spełnia on w strukturze dzieła. Podstawową cechą Szmidta jest więc hermetyczna wiedza na temat przyszłości, która określa jego szczególną pozycję w *Srebrnym gołębiu*. Znajduje się on jakby ponad światem przedstawionym powieści, a raczej z punktu widzenia Darialskiego:

на границе двух друг от друга далеких миров: милого прошлого [to znaczy porzuconej cywilizacji – M.R.] и новой сладостно-страшной, как сказка, действительности [magicznej rzeczywistości mitu – M.R.] (c. 239).

Jeżeli rozpatrywać powieść Bielego przez pryzmat struktur mitycznych, to wydaje się, że Szmidt, wieszcz–letnik, może reprezentować tu wyrocznie Delficką – ważny element apolińskijskiej wersji mitu solarnego. Świadczy o tym zarówno bardzo charakterystyczny sposób przepowiadania przyszłości (wyjątkowo zagmatwany), jak również obecność tej postaci w Celebiejewie wyłącznie w miesiącach letnich, czyli w czasie funkcjonowania wyroczni Apollona⁴⁴.

Nieuchronny los czekający Darialskiego zostaje przepowiedziany, więc decyzje w jego sprawie zostają podjęte jakby poza nim. Fatum manifestuje się, kiedy bohater wychodzi od Szmidta i z ust narratora padają słowa podsumowujące cały odgrywający się zgodnie z kosmicznym schematem dramat:

И он вышел; солнце его ослепило (c. 244).

Sam Darialski wielokrotnie potwierdza swoją kondycję, odtwarzając w powieści archetypowe czynności związane z funkcją solarnego herosa: w czas zaślubin przystraja głowę wieńcem z gałązek świerku, które wyglądają jak rogi. Ten emblemat także wiąże się z symboliką solarną, związaną z kultem Mitry. Darialski jako mitriański mysta winien tę zieloną ozdobę odrzucić, wybierając jedynie koronę boskich promieni. (Wieniec słonecznych promieni „пятиперстный венец солнца” pojawia się w powieści trzykrotnie.) Pozostawiając na głowie splecione zielone gałązki świerku bohater skazuje się na niepełne uczestnictwo w misterium, a w rezultacie zapowiada własną zgubę.

Jako postać z kręgu Kudiejarowa Darialski wydziela światło, będące odbiciem promieni Mitrija/Mitry. Jego rysem podstawowym jako słonecznego mysty jest także śmierć w dramatycznych okolicznościach (Orfeusza rozerwano na strzępy, Asklepiosa czy Salmoneusa pożarł lub raził piorunem Zeus lub ukąsił wąż). Ponadto on i inni bohaterowie *Srebrnego gołębia*, wpisani w strukturę omawianego mitu, noszą stroje w barwach będących symbolami ognia, płomienia i światła: Kudiejarow i Darialski chodzą w czerwonych koszulach, a Matriona ma czerwoną spódnicę, chustę (w białe grochy), bluzkę i baskinkę. Jej odświętny strój stanowi baskinka w kolorze południowego słońca (kanarkowożółta).

Konstrukcja mitu solarnego jest ściśle związana z koncepcją przestrzeni. Jej sakralność wydaje się opierać w *Srebrnym gołębiu* na trzech podstawach: domu Kudiejarowa, drzewie i łaźni Jeropieginów. Są to punkty trzech obszarów kosmicznych (piekła, nieba i ziemi) charakterystycznych dla omawianego mitu⁴⁵. Te trzy wierzchołki hierokosmicznego trójkąta spajają w jedną zamkniętą przestrzeń odrębną i oddległą miejsca świata przedstawionego powieści: wieś Celebiejewo, las i miasto Lichow.

Pierwszym elementem tworzącym sakralną przestrzeń *Srebrnego gołębia* jest dom stolarza, reprezentujący obszar parainfernalny. Jest to miejsce szczególne, w którym solarny Mitrij/Mitra udając się na spoczynek zamyka przy pomocy symbolicznych okiennic słoneczne światło, pozwalając tym samym, by poza tym miejscem zapadła noc.

Кудеяров будто закрывает в избе крепко-накрепко по ночам ставни (только у него да у попа были ставни), а сквозь ставни из хаты его дивный свет пылает, да раздаются ропоты: одни судачили про то, что собственной молитвой молится он с рябой своей бабой (c. 57).

Jak wspomniałam, ten obszar jest w powieści pierwszym elementem przestrzeni *sacrum*, gdzie dokonuje się duchowa hierogamia. Tam Mitrij regeneruje swe siły przy pomo-

cy żeńskiej energii substancjalnej, której hipostazą jest Matryona. Dzieje się tak w wielu wersjach mitu solarnego. Bóstwo (np. Helios) odpoczywa na łonie Wielkiej Bogini, która nocą przekazuje mu swoją, wcześniej od niego zaczerpniętą, moc i pozwala mu rozpoczynać rankiem codzienną wędrówkę⁴⁶.

(...) где кончался столяр, где начиналась Матрена Семеновна, понять тут у нас никто не мог; (...) силу свою в нее столяр изливал, а и после сам той своей перелитой силой питался, будто в «банку» положенным капиталом (с. 197-198).

Podczas gdy terenem duchowej hierogamii jest dom stolarza, pięćsetletni dąb wyznacza miejsce cielesnego zespoleńia Matryony i Darialskiego. Z punktu widzenia pierwotnej kosmologii drzewo to, jak pisze Eliade, „jest repliką wznoszącego się w centrum Wszechświata Drzewa Świata, na którego szczycie znajduje się (...) bóg solarny”⁴⁷. Jest to Drzewo Życia reprezentujące rzeczywistość absolutną. Co prawda, bohaterowie nie wspinają się na jego wierzchołek, by dosięgnąć niebios. Nawiązują oni kontakt z transcendentem znajdując się wewnątrz pnia. Otwór nad głowami kochanków pozwala im obserwować nocne niebo. Miejsce i cudowne okoliczności potwierdzają, że jest to moment kosmicznej hierogamii, a więc i mistycznej więzi z absolutem.

Или то сон, или не сон? От Матрены тонкое золотоканое отделяется тело и прекидывается на Петра: их тела пропади, сгорели (...)

Но то длится одно краткое мгновение: но в это мгновение нет ничего: мира, пространства, времени (с. 320).

Udział solarnego bóstwa w tym misterium materializuje się przez pojawienie się czerwonego koguta, który jest symbolem niemal wszystkich bogów słonecznych, a przede wszystkim Mitry, Apollona i Heliosa⁴⁸. Nie jest to zresztą jedyny moment, kiedy ten ptak znajduje się w sakralnej przestrzeni powieści. Narrator kilkakrotnie wspomina, że jedną z charakterystycznych ozdób domu Kudiejarowa jest obrus wyszywany właśnie w czerwone kogutki.

Kosmicznym punktem przestrzeni *Srebrnego gołębia* reprezentującym Ziemię jest łaźnia Jeropieginów. Jest to miejsce rytuału – mistycznego łączenia się ludzkiej ekumeny z absolutem. Oczyszczające obrzędy sekty „gołębi” odbywające się w łaźni (symbol *katharsis*) wydają się być misteriami typu apollińskiego. Wskazuje na to kilka przesłanek: rolę kapłana odgrywa sam Kudiejarow, który zabrania rytualnych tańców (lecz nie śpiewu). Wszystko odbywa się w spokoju i powadze⁴⁹. Twarze uczestników noszą znamiona ekstazy i przypominają słońca. Ponadto, święta przestrzeń zostaje dokładnie odizolowana od demonicznej przez Iwana Ognia, pełniącego funkcję strażnika *sacrum*.

W powieści Bielego funkcjonują także inne elementy należące do kanonu symboliki solarnej. Można zaliczyć do nich tytuł utworu. Srebrny gołąb – znak rozpoznawczy mistycznej sekty, w toku wydarzeń okazuje się nosicielem pewnej zagadkowej cechy, odróżniającej go od „prawdziwego” gołębia. Jest nią jego jastrzębia głowa. Biorąc pod uwagę liczne elementy mitu solarnego obecne w powieści Bielego, także ten symbol odczytany przez pryzmat słonecznej hierogamii okazuje się znakiem idealnie dopasowanym do solarnego paradygmatu. Jastrząb jest bowiem mitologicznym znakiem bogów słońca (egipskiego Re, posłańcem Apollona, a także Horsa i Ptaha) i ujawniającej się gwałtownie ich mocy⁵⁰. Gołąb zaś, podobnie jak srebro, reprezentuje żeński aspekt duchowy, przy czym „gołąb w ołowiu” (a taką właśnie statuetkę posiada Abram – żebrak należący do sekty) to alchemiczny znak ducha obleczonego w materię. Tak więc ten symbol, zawierający w sobie z założenia alternację, zapowiada realizowany w powieści proces *coincidentia oppositorum*.

Jedno z ważniejszych pytań, które pojawia się w związku z tak sformułowaną koncepcją interpretacyjną tego utworu, to pytanie o powód obecności starożytnego, solarnego mitu (lub jego elementów) w rosyjskiej rzeczywistości. Odpowiedź wydaje się ukrywać w tych fragmentach *Srebrnego gołębia*, w których narrator porównuje wieś rosyjską ze światem starożytnych Greków:

(...) солнечный быт давно минувших лет блаженной Греции с войнами, играми, искристыми мыслями и всегда опасной любовью так же, как быт простонародный, русский вызывал на поверхности его души картины блаженной жизни райской (...) с играми на них и плясками хороводами (с. 150).

Снилось ему, будто в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина – древняя Греция. Новый он видел свет, свет еще и в свершении в жизни обрядов греко-российской церкви. В православии, и в отсталых именно понятиях православного (т.е., по его мнению, язычествующего) мужика видел он новый светоч и мир грядущего Грека (с. 151).

Badacze⁵¹ zauważają, że Bielowka trylogia *Wschód czy Zachód* (*Восток или Запад*) miała dać odpowiedź na pytanie o historyczno-narodową tożsamość Rosji, kraju, w którego duchowym wizerunku splatają się dwa kulturowe początki (azjatycki i europejski). W świetle mitu solarnego koncepcja Bielego może okazać się zdecydowanie bardziej rewolucyjna. Wydaje się, że zamykając we współczesnej historii jeden z najstarszych mitów ludzkości, autor wskazał na wspólną dla całej cywilizacji rzeczywistość absolutną, której jedyną ostoją pozostała pogańska Rosja – miejsce, gdzie zachód słońca jest wciąż tajemnicą⁵².

Podając się próby analizy *Srebrnego gołębia* miałam świadomość, że odczytywanie znaków świata przedstawionego powieści symbolistycznej jest przygodą jednakowo pasjonującą co niebezpieczną. Z jednej strony współistnienie bardzo wielu poziomów znaczeniowych funkcjonujących we wzajemnej strukturze dzieła daje możliwość ciągłego odkrywania nowych obszarów i tajemnic, jednak z drugiej strony na interpretatora czyha grzech nadinterpretacji. Fakt, że o twórczości Bielego powiedziano już tak wiele i że są to najczęściej wypowiedzi, z którymi nie sposób polemizować, także nie ułatwia poszukiwań. Pozostaje więc nadzieja, że wśród bogactwa znaczeń ukrytych w powieściach Andrieja Bielego można odnaleźć także zagadkowy świat mitu.

Przypisy

¹ Należące obecnie do klasyki prace etnografów kultury: Adolfa Bastiana 1826-1905 (*Der Mensch in der Geschichte*, 1860), Johana Bachofena 1815-1887 (*Das Mutterrecht*, 1861), Johna Lubbocka 1834-1913 (*The Prehistoric Times*, 1865; *The Origin of Civilization*, 1870), Lewisa Henryego Morgana 1818-1881 (*Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family*, 1870; *Spółczesność pierwotna* 1877) i Edwarda Burneta Tylora 1832-1917 (*Cywilizacja pierwotna*, 1871; *Antropologia*, 1881), a także Jamesa Georga Frazera 1854-1941 (*Złota gałąź*, 1890) już od czasu swoich pierwszych wydań cieszyły się wielką sławą w kręgach naukowych, co odbijało się szerokim echem w intelektualnych kręgach Europy i Ameryki. Zwracały one uwagę na ciągłość procesów kulturowych. Znacznie późniejsze (lata 20. XX wieku) funkcjonalistyczne koncepcje Bronisława Malinowskiego 1884-1942 i Alfreda Radcliffe-Browna 1881-1955 oraz tak zwana „morfologia świętości” Mircei Eliadego 1907-1986 pomimo założeń opozycyjnych w stosunku do ewolucjonizmu były faktycznie konsekwencją dziewiętnastowiecznych rewelacji. Co prawda Eliade jeszcze w 1952 roku pisał, wyraźnie nawiązując do teorii ewolucjonistów, że „zaczynamy dziś rozumieć coś, czego wiek XIX nawet nie przeczuwał: że symbol, mit, obraz należą do substancji życia duchowego, że można je kryć, okaleczyć, zdegradować, ale nigdy ich się nie wykorzeń” – jednak właśnie te spostrzeżenia są bezpośrednim wynikiem XIX-wiecznych badań zapoczątkowanych przez Bastiana i Bachofena.

² В.Иванов, *Собрание сочинений*, т. 1, Брюссель 1979, s. 714, (tłumaczenie M.R.).

³ Por. *Ibidem*, t. 3, s. 113.

⁴ W późniejszych *Wykładach o Bogoczołwieczności* (*Чтения о Богочеловечестве*, 1878) Sołowjow szczegółowo analizował mit Sofii, zasady żeńskiej, obecnej we wszystkich kulturach pod różnymi imionami. Przeprowadzony przez filozofa dowód konsekwentnego występowania tej mitologii jako żywego i nieśmiertelnego bytu stał się podstawą poszukiwań zafascynowanych Sołowjowem rosyjskich symbolistów. Por. mój artykuł *Sofiologia Władimira Sołowjowa i jej dziedzictwo*, który znajduje się także w tym tomie.

⁵ Zob. А. Белый, *Начало века*, Москва 1990, s. 340-360.

⁶ Por. M. Carlson, *Ivanov-Belyj-Minclova: The mystical Triangle*,

(w:) *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov*, Fienze 1988, s. 63-70. Autorka artykułu pisze, że Minclowa, Iwanow i Biely stanowić mieli „mistyczny trójkąt”, wykreowany przez samą Minclową. Z różnych źródeł wynika, że była ona inicjatorką wielu manipulacji. Ofiarą jednej z nich stał się wyjątkowo podatny na wpływ silnych osobowości Andriej Biely.

⁷ Od stycznia tego roku Biely przebywał w Bobrowce w Twerskiej guberni, gdzie wyjechał, by odpocząć po jednym z okultystycznych incydentów zaaranżowanych przez Minclową. Por. M. Carlson, *Ivanov-Belyj-Minclova...*, s. 77.

⁸ Por. Л. Долгополов, *На рубеже веков. О русской литературе конца XIX - начала XX века*, Москва 1977, s. 209; idem, *Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого „Петербург”*, (w:) А. Белый, *Петербург*, Москва 1981, s. 540; В. Пискунов, *Сквозь огонь диссонанса*, (w:) А. Белый, *Сочинения*, Москва 1990, s. 1, s. 18-22.

⁹ Por. Л. Долгополов, *Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого „Петербург”*, s. 544-46. W rozważaniach na temat historiozofii *Srebrnego gołębia* Dołgopółow wysuwa także koncepcję dotyczącą głównego bohatera powieści, Piotra Dariałskiego, który zdaniem badacza posiada cechy cara Piotra Wielkiego.

¹⁰ Por. V. Shapovalov, *From «White Doves» to «Silver Dove»: Andriej Belyj and P.I. Melnikov-Pecerskij*, „Slavic and East European Journal” 1994, t. 38, nr 4, s. 591-602; R. Döring-Smirnov, *Сектантство и литература («Серебряный голубь» Андрея Белого)*, (w:) *Christianity and the Eastern Slavs*, t. 2, *Russian Culture in Modern Times*, Berkeley 1994, s. 191-199.

¹¹ Według badaczy wizerunek Mitrija Kudiejarowa miał być jednocześnie portretem Błoka i Mierieżkowskiego. Matryona zaś dysponowała cechami Mendelejewej i Minclowej. Por. Ж. Нива, *Андрей Белый*, (w:) *История русской литературы. Серебряный век*, red. Ж. Нива, И. Серман, В. Страда и Е. Эткинд, Москва 1995, s. 116.

¹² Nazwisko Ulricha von Wilamowitz-Moellendorf umieścił Biely w tekście powieści (rozdział trzeci, część druga: *Камя*). Z memuastyki zaś wiadomo, że ten twórca metody historycznej w filologii klasycznej wywarł ogromny wpływ na Iwanowa i Annińskiego. Por. Б.Зайцев, *Вячеслав Иванов*, (w:) *Воспоминания о серебряном веке*, red. В. Крейд, Москва 1993, s. 132, a także С.Маковский, *Из воспоминаний об Иннокентии Анненском*, (w:) *Ibidem*, s. 108.

¹³ Aby ukazać wymiar omawianego zjawiska, przytaczam najbardziej reprezentatywne przykłady użycia słów związanych z symboliką

solarną. Przy niektórych, szczególnie często występujących w tekście, umieściłam w nawiasie przybliżoną liczbę odnalezionych przeze mnie przykładów.

Słońce (słoneczny) – [powyżej 60]; zorza – [powyżej 30]; światło (światlisty, świetlny, świecić, światłość, rozświećlać) – [powyżej 60]; wschód, zachód, południe (w odniesieniu do słońca), zmierzch, świt, upał, skwar, ogień, poświata, strugi, potoki i smugi światła, piec, biel, biały (w odniesieniu do światła), złoty (złocisty) – [powyżej 15]; czerwień (szkarłat, purpura, krwisty, rozczzerwienić) – [powyżej 60]; palic (przepalony, rozpalony, opalony, zapalać, spalony) – [powyżej 14]; jasny (jasność, jaśnieć, rozjaśniony) – [powyżej 35]; płomień (płomienie, płomienny) – [powyżej 22]; promień (promienie, promienisty, promienny, promienistość, etc.) – [powyżej 22]; płonąć (zapłonąć, spłonąć) – [powyżej 6]; blask (blaski, odbłaski, błyski, rozbłyski, błyskać, pobłyskiwać) – [powyżej 23]; iskry (iskrzyć) – [powyżej 8], a ponadto lśnić, migotać, mienić się, spopielać, parzyć, gasnąć oraz światłonośny, oślepiający, rozjarzony, zaogniony, białognisty. Wszystkie te przykłady odnoszą się w tekście do bohaterów zakwalifikowanych przeze mnie jako solarnych i ich materialnych atrybutów lub epifanii będących ich udziałem.

¹⁴ M. Eliade pisze, że pogodzenie się Apollona z Dionizosem stanowi część procesu kosmicznej integracji. Por. idem, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, Warszawa 1988, s.191-193.

¹⁵ Por. С. Маковский, *Вячеслав Иванов в России*, s. 121. Autor eseju wspomina swoich współpracowników z wydawnictwa „Аполлон”: Iwanowa i Annińskiego, określając ich osobowości jako „dionizyjskie” (w duchu Nietzscheańskim). Jego zdaniem jedynym typem „apollinijskim” był w redakcji Akim Wołyński.

¹⁶ Por. К.В. Мочульский, В. С. Соловьев *Жизнь и учение*, (w:) idem, *Гоголь, Соловьев, Достоевский*, Москва 1995, s. 117.

¹⁷ Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2, s. 216; P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław 1998, s. 516; M. Lurker, *Bogowie i symbole starożytnych Egipcjan*, Warszawa 1995, s. 202; oraz P. Grzonka, *Oko zaświatów. Struktury symboliczne mitologii infernalnych*, Kraków 1998, s. 79. Autor tej ostatniej pozycji pisze, że istnieje pewna ambiwalencja w obrębie tego mitu, paradoksalnie bowiem „Słońce i noc nie tworzą opozycji. Słońce to nie dzień; większość ludów pierwotnych nie dostrzega lub nie przywiązuje wagi do zależności między światłem słonecznym a blaskiem dnia, który wydaje się pochodzić z nieba. Wyobrażenie podziemnego, czyli nocnego słońca spotyka się na całym świecie. W wierzeniach wielu kultur Słońce rodzi się w świecie podziemnym i tam też ma swoją stałą siedzibę”.

¹⁸ Oba pojęcia dotyczące głównych bohaterów mitu, słonecznego bóstwa i Wielkiej Matki – wprowadziłam za Grzonką, który szczegółowo omawia na przykładzie Heliosa tę nienaruszalną zasadę mitu solarnego, opartego na opozycji funkcjonalnego boga solarnego i substancjalnej zasady żeńskiej. Por. idem, *Oko zaświatów...*, s. 124-125.

¹⁹ Obrzędy związane z Mitrą zostały prawie całkowicie wchłonięte przez zagrożone mitrianizmem chrześcijaństwo. Do najbardziej widocznych paraleli pomiędzy obydwooma systemami religijnymi należą: dzień narodzin boskiego dziecka – 25 grudnia, niedziela funkcjonująca jako dzień święty, uboga grota jako miejsce narodzin boga, chrzest, konfirmacja, komunika, angelologia, teologia światła, itd. Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 3, s. 216; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1985, s. 700.

²⁰ Problematyką związaną z mitologią Mitry zajmował się między innymi Władimir Sołowjow. Por. idem, *Мифологический процесс в древнем язычестве*, (w:) *Избранные произведения*, Ростов-на-Дону, 1998, s. 14-19.

²¹ Por. M. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка в четырех томах*, t.2, Москва 1986, s. 400.

²² Istnieje koncepcja V. Piskunowa, według której Kudiejarow to hipostaza skandynawskiego boga Loki, przedstawianego często jako pajak. Budzi ona jednak wiele wątpliwości, ponieważ Loki jest bogiem o zdecydowanie pejoratywnych cechach. W zasadzie wygląd pajaka to jedyne podobieństwo między tymi postaciami. Nie należy także zapominać, że pajak symbolizuje w tradycji kultury słońce i jego promienie. Por. B. Пискунов, *Сквозь огонь диссонанса*, s. 23, a także W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 295.

²³ Taką etymologię nazwiska Kudiejarowa wywodzi S. Iljow. Por. idem, *Русский символистский роман*, Киев 1991, s. 157.

²⁴ А. Белый, *Серебряный голубь. Повесть в семи главах*, Москва 1989. Wszystkie przywołane w tekście artykułu cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasie umieszczony został numer strony, z której pochodzi cytat.

²⁵ W przypadku boga Mitry mówi się o jego trzech hipostazach: Cautes, Mitrze i Cautopates, reprezentujących kolejno: zorzę poranną, słońce południowe i zorzę wieczorną. Por. H. Jaczynowska, *Religie świata rzymskiego*, Warszawa 1987, s. 213.

²⁶ Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, s. 77.

²⁷ Por. P. Kowalski, *Leksykon znaki świata...*, s. 516; M. Lurker, *Bogowie i symbole...*, s. 202.

²⁸ Zob. P. Kowalski, *Leksykon znaki świata...*, s. 516.

²⁹ Por. P. Grzonka, *Oko zaświatów...*, s. 122.

³⁰ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, s. 136.

³¹ *Ibidem*, s. 141-142.

³² Por. M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998, s. 106-113.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Por. M. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, t. 2. Taka etymologia imienia łączy Matryonę z towarzyszkami solarnych bóstw wielu kultur, przedstawianymi jako staruchy czy babki. Ta cecha wydaje się akcentować ich wieczne trwanie poza czasem.

³⁵ Nazwiska w utworach Bielego najczęściej są elementami znaczącymi, związanymi z funkcjonalną sferą działania bohaterów w świecie przedstawionym. Stąd też brak nazwiska Matryony wydaje się być celowym zabiegiem, przeciwstawiającym tę bohaterkę czynnemu (funkcjonalnemu) Kudiejarowowi, Suchorukowowi czy Dariałskiemu.

³⁶ Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 414.

³⁷ Symbolika bogini agramnych w różnych kulturach posiada zazwyczaj bardzo podobną ikonografię. Nieodłącznymi znakami tych postaci są zwykle księżyc i gwiazdy, a także cały zbiór symboli związanych z wodą i wilgocią, reprezentującą płodność. Por. A. Wierciński, *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 1997, s. 200-201.

³⁸ Słowo „рябая” oznacza w języku rosyjskim zarówno „piegowata”, jak i „dziobata”. Bez względu na to, które z określeń Matryony jest bardziej uzasadnione kontekstem powieści, w obydwu słowach ukrywa się symbolika mnogości.

³⁹ Por. P. Grzonka, *Oko zaświatów...*, s. 126.

⁴⁰ Por. M. Eliade, *Prawo wiecznego powrotu*, Warszawa 1998, s. 28-39.

⁴¹ Por. „- Сссса-ссса-тар, я - стар; пойми (...) голубиное чадушко, – горько вздохнул Кудеряров, – не от семени моего (...)” (А. Белый, *Серебряный голубь*, s. 86).

⁴² Por. Л. Долгополов, *Символика личных имен в произведениях Андрея Белого*, (w:) *Культурное наследие древней Руси. Истоки, Становление, Традиции*, Москва 1976, s. 348-354.

⁴³ Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 200. Badania archeologiczne w Delfach nie ujawniły obecności tej szczeliny, jednak zgodnie z przekazem z niej właśnie miały wydobywać się opary wprowadzające wyrocznię (Pytię) w apolliński trans.

⁴⁴ Delfy przyjmowały pielgrzymów pragnących wysłuchać przepowiedni przez dziewięć ciepłych (słonecznych) miesięcy. W ciągu trzymiesięcznej zimy wyrocznia pozostawała zamknięta, ponieważ w tym czasie Apollon przebywał u Hyperborejczyków. Jego nieobecność uniemożliwiała wieszczty trans wyroczni. W czasie nieobecności Apollona w Delfach sprawował władzę Dionizos.

⁴⁵ Por. Eliade, *Obrazy i symbole*, s. 45-58. Cała przestrzenna koncepcja *Srebrnego gołębia* wskazuje na bardzo liczne więzi z mitologiczną geografią świętej przestrzeni. W jej skład wchodzi nie tylko wspomniane trzy elementy *sacrum*, ale także Martwa Góra, Srebrne Źródło, jar, droga oraz cerkiewna iglica, których izolację od „świeckiej” przestrzeni i czasu Bieły podkreśla stwierdzeniem:

„не скажи проезжему, что, дескать, село тут поблизости – село: проезжий минует верх, так-таки ничего не заметив (...) только серебряный шпич протянется над равниной в тумане промеж двух пологих горбов (...) как протянулся, так и пропал: в тумане” (s. 77)

⁴⁶ Por. P. Grzonka, *Oko zaświatów...*, s. 124.

⁴⁷ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, s. 52.

⁴⁸ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 150.

⁴⁹ Obrzędy typu apollińskiego, w przeciwieństwie do orgiastycznych misterii Dionizosa, są inicjacyjnymi rytami typu transowego. Ich osią jest duchowa, a nie seksualna ekstaza. Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2, s. 191.

⁵⁰ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 121.

⁵¹ Por. M. Козмьенко, *Автор и герой повести „Серебряный голубь”*, (w:) A. Белый, *Серебряный голубь*, s. 7-8.

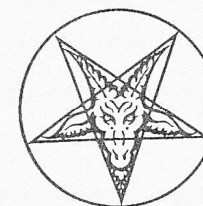
⁵² „Здесь самый закат не вжимается в книгу: и здесь закат тайна”, (A. Белый, *Серебряный голубь*, s. 302).

Monika Rzczycka

Solar Myth in Andrey Bely's *Silver Dove*

This article is an attempt to interpret A. Bely's novel *Silver Dove* from the perspective of the presence in it of symbols connected with solar myth. Four of the novel's characters prompt the author to undertake this attempt at interpretation. The characters are: Mitrii Kudeiarov (who bears the features of the god Mithras and of other solar deities); Sidor Sukhorukov (who fulfills the function of the god Warun); Matriona (who possesses the features of the substantial Mother Goddess); and Piotr Dariałski (who in the novel fulfills the function of the solar hero). Not only are the novel's characters inscribed in the structure of solar myth, but also the sacred space of the created world. This space is organised according to a mythological scheme based on three central elements: the house of Mithras, the tree and the baths. One of the most important aspects of the solar myth analyzed in the article is the process of hierogamy (or sacred marriage), as a result of which a “bright and shining child” is to be born.

KATARZYNA ARCISZEWSKA



DIABELSKIE BESTIARIUM. MOTYWY ZWIERZĄT PIEKIELNYCH W PROZIE POWIEŚCIOWEJ ROSYJSKICH SYMBOLISTÓW

Przełom XIX i XX wieku to okres wzmożonego zainteresowania irracjonalnymi zjawiskami, których wytłumaczenie przerasta możliwości nauki i ludzkiego rozumu. Jest to czas szczególnej fascynacji ezoteryką. Na całym świecie, także w Rosji, powstają organizacje, których członkowie zgłębiają tajniki okultyzmu, spirytyzmu, kabały, zajmują się magią i astrologią. W zebraniach kół okultystycznych uczestniczą również artyści, a wśród nich pisarze, którzy zdobyłą wiedzę ezoteryczną wykorzystują w swych utworach, próbując wyjaśnić tajemnicę bytu czy podstawowych kategorii istnienia – dobra i zła, personifikowanych przez postacie bóstw i demonów.

Zjawiska niezwykle, nadprzyrodzone, przerastające granice wyobraźni człowieka muszą, z powodu braku jednoznacznej interpretacji, być przedstawiane symbolicznie. Reguła ta dotyczy także bóstw i demonów, które przybierają rozmaite kształty, między innymi zwierzęce. Animalistyczne wcielenia bóstw przyczyniają się do sakralizacji niektórych przedstawicieli świata fauny (np. egipski skarabeusz, orzeł w kul-

turze Indian północnoamerykańskich). Odmienne natomiast traktuje się zwierzęta, których postacie mają związek z bogami ciemności (czarny kot, kozioł, nietoperz, wąż, mucha).

Zwierzęta symbolizujące Boga lub Szatana nie są obce również tradycji chrześcijańskiej. Gołębiczy, rybicy czy pszczoły, wyrażającym czystość, świętość i inne przymioty boskie, przeciwstawione są naznaczone demonicznym piętnem: kot, kozioł, mucha, wąż, nietoperz, pająk i inne rzadziej spotykane wcielenia diabła. Motywy zwierząt piekielnych zawiera *Biblia*, jednak największy stopień demonizacji wybranych przedstawicieli fauny obserwujemy w średniowieczu. W tym okresie z czartami utożsamiane są wszystkie zjawiska atmosferyczne i stworzenia przyczyniające się do powstawania chorób lub niszczące pola uprawne, a więc wszelkie robactwo, ptaki, myszy i owady. Oprócz klątw i egzorcyzmów przeciwko wywołującym epidemie i klęski urodzaju zwierzętom wszczynano procesy i wydawano wyroki¹. Średniowieczna wyobraźnia ludowa obdarza zwierzęta nadprzyrodzonymi piekielnymi cechami. W tej epoce powstaje również wyobrażenie diabła będącego połączeniem anatomicznym cech wielu zwierząt. Takie obrazy Szatana prezentuje średniowieczne malarstwo. Na płótnach braci Limbourg przeraża bestia z długim jaszczurczym ogonem, potężnymi zębami, ostrymi pazurami i koźlimi kopytami². Niezwykle interesujące wizerunki postaci diabelskich oraz przestrzeni demonicznej prezentują dzieła Boscha i Breughla. Bogactwo zwierzęcych wizji Szatana jest domeną nie tylko malarstwa. Odwołują się do nich między innymi płaskorzeźby w średniowiecznych budowlach sakralnych, gdzie otwarta paszcza smoka lub krokodyla symbolizuje bramę piekielną³.

Diabelskim bestiariusz interesuje się również literatura, począwszy od twórców średniowiecznych i Dantego – głównego przedstawiciela tego nurtu. Niezwykłego znaczenia motywy infernalne nabierają w okresie romantyzmu, który cechuje ubóstwienie zła i rehabilitacja Szatana⁴. Pisarze tej epoki nie ograniczali się jedynie do wykorzystywania w swej twórczości obra-

zów diabła i zwierząt piekielnych, ale kreowali także model artysty-buntownika łamiącego skostniałe, ograniczające wolność człowieka konwenanse i tyranie Boga. Doniosłą rolę odgrywają tu następcy Johna Milтона – Georg Byron, William Blake, Edgar Allan Poe. Wątki infernalne podejmują również symboliści. Kontynuatorzy romantycznych idei traktują te motywy jako możliwość głębszego ukazania kondycji człowieka końca wieku, jego lęków, popędów i tajemnic. W utworach symbolistów konfrontacja bohaterów ze zwierzętami piekielnymi podkreśla sytuację bez wyjścia, stan osaczenia i wiecznego zagrożenia⁵.

Rosyjscy pisarze symbolistyczni wykorzystują tradycyjne obrazy fauny diabelskiej oraz wprowadzają nowe sposoby przedstawiania tych motywów, w rolach infernalnych zwiaśtunów pojawiają się więc zwierzęta znane jako symbole Boga i sfery nieba. Wynika to ze specyfiki epoki, która odrzuca jednoznaczność i zastępuje ją wielowymiarowością przywoływanych toposów.

Jako wcielenie Szatana często pojawia się kozioł, zwierzę o proveniencji bez wątpienia piekielnej. W tradycji chrześcijańskiej zmysłowość, przykry zapach i rogi predysponują kozła do roli zwierzęcia nieczystego, pomocnika diabła i czarownicy, stąd jego obecność w ikonografii średniowiecznej i ludowej.

Wątek ten podejmuje Walerij Briusow, który w *Ognistym aniele* (*Огненный ангел*) pokazuje mistrza sabatu – Leonarda jako hybrydę pół-człowieka, pół-kozła.

...сидящий был огромен ростом и до пояса как человек,
а ниже как козел, с шерстью; ноги завершались
копытами, но руки были человеческие, так же как лицо⁶.

Opis ten zdaje się nawiązywać do obrazu Francesca Goi *Wielki kozioł Leonardo (Sabat)*, przedstawiającego czarownicę zgromadzone wokół postaci centralnej – mistrza ceremonii, czarnego kozła z rogami ozdobionymi wieńcem i przednimi nogami uniesionymi w geście błogosławieństwa. Widać tu także cechy wspólne z wizerunkiem Szatana, utrwalonym w malarstwie średniowiecznym, które przypisuje Władcy Piekiła postać kozła lub hybrydy z koźlimi rogami i kopytami. Briusow wybiera zatem taki obraz Szatana, jaki najbardziej odpo-

wiada wyobrażeniom XVI-wiecznych Niemiec, gdzie rozgrywa się akcja powieści. Specyficzne oblicze diabła stanowi zatem jeden z czynników budowania klimatu epoki i miejsca opisywanych zdarzeń.

Do ludowych przesądów i wiary w oddawanie duszy diabłu nawiązuje wykorzystanie motywu kozła w trzeciej części trylogii *Chrystus i Antychryst* (*Христос и Антхрист*) Dmitrija Mierieżkowskiego. Mamy tu do czynienia z relacją o rzekomo prawdziwym przedzierzgnięciu się człowieka w kozła:

На Финляндской стороне какой-то поп „для соделания некоего неистовства” нарядился в козью шкуру с рогами, которая тотчас к нему приросла, и в сем виде повезут его ночью на казнь⁷.

To niezwykle zjawisko wiąże się z magiczną zasadą *pars pro toto*⁸. Kozła skóra – część demonicznej całości – nie traci swoich właściwości, dzięki czemu powyższa szatańska sztuczka brzmi prawdopodobnie w uszach mieszkańców XVIII-wiecznego Petersburga, miasta-piekliska, rządzonego przez cara-Antychrysta.

Ta sama reguła *pars pro toto* zdaje się przyświecać Mierieżkowskiemu przy tworzeniu postaci ukochanej Aleksego. Pisarz obdarza ją kozłim wzrokiem („в скошенном удивленном разрезе было что-то козье, дикое” (t. 5, c. 32)). Już ta jedna cecha zmienia Afrosinię w kobietę fatalną – narzędzie Szatana. Podświadomą obawę przed nią potwierdza sen Aleksego. Carewicz widzi portret dziewczyny, w której wzroku czai się coś dzikiego i kozłego. Dodatkowym atrybutem demonizującym zjawę senną są jej długie rude włosy i pajęczyna zasłaniająca część obrazu. Przypisanie kobiecie cech zwierzęcych stawia ją w jednym rzędzie z istotami demonicznymi, sprowadzającymi nieszczęście.

W przedstawieniu kozła jako zwierzęcia Szatana zarówno Briusow, jak i Mierieżkowski odwołują się do tradycyjnych wzorców. Pisarze rezygnują z nowatorskiego ukształtowania tego wątku, nadają mu kształt średniowiecznych wyobrażeń, co zostaje podyktowane wymogami formalnymi ich powieści, w których pojawia się omawiany motyw.

Wśród wcieleń Szatana najczęściej przywoływanych przez malarstwo i literaturę ważne miejsce zajmuje także kot, już w starożytności przypisywany sferze chthonicznej⁹. Czarny kot przebiegający drogę do dziś wywołuje obawę. Jako znak niepowodzenia występuje on w *Petersburgu* (*Петербург*) Andrieja Bielego:

Когда знаменательный незнакомец осторожно спустился к выходной черной двери, то черная кошка, оказавшаяся у ног, фыркнула и, задрав хвост, пересекла дорогу, роняя к ногам незнакомца куриную внутренность; лицо моего незнакомца передернуло судорога¹⁰.

Złowrogą wymowę motywu podkreśla wprowadzenie innego animalistycznego wątku. Porzucone wnętrze kury mogą tutaj symbolizować zwycięską walkę sił ciemności z niebem. Kura bowiem w średniowiecznych bestiariuszach jest obrazem Chrystusa¹¹.

Obszerniej motyw kota przedstawia Fiodor Sołogub w *Malym biesie* (*Менкий бес*). Białe sierści zwierzęcia zdaje się niwelować jego demoniczne właściwości. W szeregu scen to Pieriedonow znęca się nad bezbronnym wobec jego okrucieństwa stworzeniem. Jednak w miarę postępu choroby psychicznej głównego bohatera powieści to kot, na równi z figurami karcianymi i tajemniczą niepochwytlicą (недотыкомка), staje się jego prześladowcą. Pieriedonow lęka się złowrogich spojrzeń zielonych, szatańskich oczu zwierzęcia i jego przenikliwego głosu:

Кот следил повсюду за Передоновым широко-зелеными глазами. Иногда он подмигивал, иногда страшно мяукал. Видно было сразу, что он хочет подловить в чем-то Передонова, да только не может и поэтому злится. Передонов отплевывался от него, но кот не отставал¹².

[...]

И кот грозил Передонову, сверкал глазами и мяукал дерзко и грозно (с. 221).

Magiczna moc kota przejawia się również, według Pieriedonowa, w możliwości przyjmowania ludzkiej postaci. W para-

noicznych fantazjach bohatera zwierzę przekształca się w młodego, rudego mężczyznę. Kolor włosów i wąsów nadaje postaci i procesowi przemiany kota w człowieka wymiar czarnej magii. Rudy kolor włosów przypisywano czarownicom i czarownikom, był to jeden ze znaków zawarcia przymierza z Szatanem¹³.

Среди гостей был один, с рыжими усами, молодой человек, которого даже не знал Передонов. Необычайно похож на кота. Не их ли это кот обернулся человеком? Не даром этот молодой человек все фыркает – не забыл кошачьих ухваток (с. 204).

[...]

Кот вырастал до страшных размеров, стучал сапогами и прикидывался рыжим усачом (с. 235).

Pieriedonow próbuje bronić się przed tajemniczą siłą zwierzęcia. Spluwając stara się odegnać zły urok. Wykorzystuje też magiczną formułę ochronną „чур меня”¹⁴. Wpada również na pomysł ostrzyżenia kota, sądząc, że w jego sierści kryje się niezwykła elektryczność, ujemnie oddziałująca na ludzi. Pozbawienie włosów, równoznaczne z odebraniem kotu czarodziejskiej mocy, nawiązuje do starego, wypróbowanego przez średniowiecznych demonologów sposobu zwalczania diabła¹⁵. Kojarzy się on również z przekonaniem, że posiadanie cudzych włosów umożliwia przejęcie sił i energii ich właściciela¹⁶. Kot zdaje się być świadomym zagrożenia, ponieważ w dzikiej desperacji wszystkimi siłami broni się, wyrzuca, rzuca na Pieriedonowa. Bohaterowi udaje się jednak pokroić zwierzę i doprowadzić je do fryzjera, który odmawia wykonania tak nietypowego zlecenia. Pozostawiony bez pomocy Pieriedonow coraz głębiej wpada w otchłań szaleństwa i manii prześladowej, doprowadzających go do morderstwa. Czynowi temu Sołogub nadaje cechy mordu rytualnego, ofiarnego lub symbolicznego aktu pokonania Szatana. Tę niejednoznaczność wyjaśnia podwójna wymowa wprowadzonego do powieści motywu barana, w którego przemienia się Wołodin w wizjach Pieriedonowa. Z jednej strony jest to zwierzę

ofiarnie¹⁷, przeznaczone bogom ze względu na uosobienie solarnych, życiodajnych mocy. Gdyby jednak przyjąć interpretację tego zdarzenia jako złożenia ofiary, kwestią nie wyjaśnioną do końca pozostaje identyfikacja bóstwa, któremu ten rytuał zostaje poświęcony. Nawet sam Pieriedonow nie wie, czy jest to Bóg, czy Szatan. Pewną interpretacyjną sugestią może być pojawienie się kota przy zwłokach Wołodina – ofiarnego barana. Zwierzę Szatana przyjmuje ofiarę poprzez kontakt z krwią zabitego:

Кот вышел из соседней горницы, нюхал кровь и злобно мяукал (с. 265).

Z drugiej jednak strony obecność i kształt rogów utożsamia barana z bóstwami ciemności¹⁸. W takim wypadku czyn Pieriedonowa może być postrzegany jako decydujące zwycięskie starcie z mocami infernalnymi. Wprowadzając ów dualizm Sołogub nawiązuje do programowej tezy epoki, posługuje się symbolem wieloznacznym, dającym odbiorcy możliwość różnorodnych interpretacji.

Pisarze srebrnego wieku przywołują wiele symboli w ich utartym znaczeniu, częściej jednak odchodzą od tradycji ku nowatorstwu. Dzieje się tak w przypadku węża, przedstawiciela gadów, które stanowią ważną grupę w piekielnym bestiaruszu. Sposób ich poruszania się staje się metaforą upadku i upodlenia, co przypomina sytuację Szatana – Upadłego Anioła. Najważniejszym w tej kategorii zwierząt chthonicznych jest, oczywiście, wąż. O jego znaczeniu w symbolice chrześcijańskiej zdecydował starotestamentowy mit przedstawiający węża-kusiciela, wcielenie grzechu. Symboliści odchodzą od interpretacji biblijnej w stronę gnostyckiego obrazu węża jako uosobienia odwiecznej boskiej mądrości. Wąż staje się bóstwem rywalizującym z krwawym, despotycznym Jahwe¹⁹.

Motyw ten pojawia się w *Ołtarzu zwycięstwa* (*Алтарь Победы*) Briusowa. Wąż jako uosobienie mądrości zostaje symbolem sekty założonej przez Reę. Posąg zwierzęcia i ołtarz ku jego czci są punktami centralnymi w czasie praktyk religijnych sekty. Przebieg nabożeństwa zakończony ob-

rzędowną orgią, przepowiednie i wizje Rei jednoznacznie określają przynależność wyznawców węża do grup antychrześcijańskich. Potwierdzają to wyraźne odwołania do Lucyfera: oblubieńcem zostaje młody mężczyzna nazywany Lucyferatem, Rea prosi o obronę Księcia Powietrza (jedno z biblijnych imion Szatana) i anioły ciemności. Chrześcijańska interpretacja z pewnością określiłaby sektę i węża jako popleczników piekła, natomiast z punktu widzenia członków sekty mamy do czynienia z herezją o podłożu gnostyckim, wywyższającą naukę węża ponad nakazy i zakazy Boga.

Filozoficzny sens posiada także symbol węża w autobiograficznej powieści Biełego *Kocio Letajew* (*Комук Лемаев*). Dziecko, kształtujące swoją świadomość poprzez odkrywanie obrazów z okresu poprzedzającego narodziny, dostrzega siebie jako istotę wężonogą. Wstępowanie w życie odbywa się przez szereg korytarzy, sklepienia i mrok, w których czają się gady, między innymi długi, wąsaty, wężonogi wujek Wasio. Występuje tu nawiązanie do dwóch aspektów omawianego motywu. Po pierwsze, wąż jawi się jako ucieleśnienie mądrości i antropozoficznej pamięci o kolejnych wcieleniach, po drugie znajdujemy tu odniesienia do baśniowo-mitycznego strażnika ukrytych skarbów, po które wyruszają bohaterowie, by odzyskać zdrowie, życie, młodość lub zdobyć mądrość²⁰. Wędrówka Kocia ma na celu odnalezienie harmonii kształtów i obrazów, pulsujących chaotycznie w świadomości dziecka między dwoma biegunami: przeszłością i przyszłością.

Wąż u Biełego przyjmuje również rolę przewodnika i obrońcy istot bezbronnych wobec piekielnego świata pełnego ognia – kominów i pieców. Kocio przebywa w kominie, zanim udaje mu się wypełznąć przez otwór w piecu. Inne dzieci, szukające drogi poznania, ratuje przed płomieniami wężonogi kominiarz.

Z obrazem węża kojarzą się bohaterowi wszystkie podłużne przedmioty, np. dziergana na drutach robótka²¹, nazwana tajemniczym niemieckim słowem *Jacke* czy balowe boa matki. Wynika stąd, że z pierwotnego etapu życia, z czasu

pozostają w podświadomości dziecka wspomnienia zwierzęcia będącego symbolem wiecznie odradzającego się życia²².

Motyw węża wielokrotnie przywołuje w swej prozie również Sołogub. Jego wąż-smok często występuje w postaci gorącego, palącego słońca. Urasta on do rangi demiurga niszczącego stworzony przez siebie świat. Obdarzenie cechami demonicznymi słońca – źródła światła i życia, wiąże się z przekonaniem Sołoguba o zbawiennej roli śmierci przecinającej nić ziemskiej udręki²³. Sołogubowska interpretacja węża odbiega od stanowiska Briusowa i Biełego, którzy kładą akcent na pozytywną gnostycką i antropozoficzną wymowę tego wątku. Wąż-smok w ujęciu Sołoguba kojarzy się raczej z apokaliptycznym potworem oraz motywem pustego nieba symbolizującego metafizyczną pustkę. Wątek ten pojawia się w twórczości symbolistów pod wpływem filozofii Friedricha Nietzschego i jego tezy o śmierci Boga.

Motywem zaczerpniętym z *Apokalipsy* św. Jana zdaje się być także obraz konia w *Petersburgu* Biełego. Znany pomnik Piotra I dosiadającego wierzchowca, którego przednie nogi zawisły nad przepaścią, doczekał się wielu literackich wizji. Najbardziej znanymi są: *Jeździec miedziany* (*Медный всадник*) Aleksandra Puszkina, *Koń płowy* (*Конь блед*) Walerija Briusowa, *Piotr* (*Пётр*) Aleksandra Błoka i *Koń bladej* (*Конь бледный*) Borisa Sawinkowa. Andriej Bieli w swojej czwartej symfonii (*Кубок метелей*) przedstawia postać jeźdźca, który wzbija się w niebo.

Koń w *Petersburgu* jest symbolem wieloznacznym. Jak trafnie zauważa Dołgopółow „это и Медный всадник, и образ Апокалипсиса, и Георгий Победоносцев одновременно. И, наконец, в *Пetersбурге* всадник предстает символом и совмещением самых разнородных (хотя в каждом отдельном случае достаточно традиционных черт). Он выступает здесь и как символ исторического Петра, и как Медный всадник в пушкинском (двойственном) значении образа, и как образ Апокалипсиса, и как обобщенный символ России, оказавшейся на историческом перепутье²⁴.”

Jako symbol Petersburga i Rosji obraz konia ma w powieści Biełego dwa podstawowe znaczenia. Może on być zapowiedzią rozkwitu miasta i kraju. W takim wypadku poza zwierzęcia oznaczałaby przygotowanie do skoku w niebo i lotu, a sam koń przypominałby mitycznego Pegaza. Z drugiej jednak strony uniesione w pełnym biegu nad przepaścią kopyta sugerują bliski upadek i zniszczenie tego, co zwierzę i jeździec symbolizują, czyli diabelskiego miasta i Rosji, stojącej przed koniecznością dokonania wyboru nowej drogi.

Obok wymienionych teriomorficznych motywów ważną i liczną grupę zwierząt piekielnych stanowią ptaki i owady latające. Skrzydła dające możliwość poruszania się między niebem i ziemią predestynują je do wypełniania funkcji mediatora – psychopomposa, pośrednika między ludźmi i Bogiem lub Szatanem. Wśród przedstawicieli tych stworzeń szczególne miejsce zajmuje nietoperz, swoista hybryda, na poły ptak, na poły szczur o demonicznym pyszczku przypominającym ludzką twarz. Chrześcijanie nazywają go „ptakiem Szatana” i traktują go jako uosobienie diabła, demona lub czarownicy. W wyobrażeniach malarskich i literackich Szatana często wyposaża się w skrzydła nietoperza. Łatwo przypisać to zagadkowe zwierzę sferze infernalnej zważywszy, iż jest ono zaprzeczeniem praw natury: posiada błoniaste, pozbawione piór skrzydła, ma zdolność latania, lecz rodzi się jak stworzenia żyjące na ziemi, uaktywnia się w nocy, poluje w ciemności, śpi z głową skierowaną ku dołowi, zamieszkuje groty, jaskinie, opuszczone domostwa, wreszcie wydaje przeraźliwy pisk, który nie przypomina żadnego artykułowanego dźwięku i zaprzecza mowie jako sposobowi porozumiewania się²⁵. Jak widać, wiele spośród wymienionych cech łączy nietoperze i Szatana.

W literaturze zatem zwierzę to pojawia się jako zapowiedź nieszczęścia, zguby, śmierci. W *Srebrnym gołębiu* (*Серебряный голубь*) Biełego, w scenie spotkania Dariałskiego, Katii i Matryony pisarz łączy cechy nietoperza z symboliką jaskółki:

... в ту минуту проносится крик и жгучий, и близкий: задевает его кто-то черным крылом: ласточка, как нетопырь крыльями расстигает террасу и туда, и сюда, бьется она и тут, и там, и вот уже там она; улетела²⁶.

Znaczenie jaskółki – zwiastuna nowego początku i odmiany życia²⁷, zostaje sprecyzowane i ukierunkowane poprzez symbolikę nietoperza. Jest to więc oznaka zmiany, która wprowadzi w życie bohatera chaos, destrukcję i śmierć. Nastrój trwogi potęguje również krzyk tajemniczego czarnego ptaka: jaskółki-nietoperza. Moment ten rozpoczyna szereg intryg i zdarzeń oddalających Dariałskiego od anielskiej narzeczonej ku demonicznej Matryonie. To, co dzieje się z bohaterem, trafnie określa jego przyjaciel Schmidt:

...тут не измсна, не бегство, а страшный, давящий гипноз; он вышел из круга помощи – и враги пока торжествуют над ним (с. 237).

Stan hipnozy i zamknięcie w piekielnym kręgu potwierdza pojawienie się nietoperza. Jest on częścią demonicznego otoczenia protagonistów, przy opisie którego Bieły podkreśla dominację czerni – koloru nocy i Szatana:

...хоть вокруг и черно, а прозрачно; черными пятнами вырезаны кусты, окаймленные кружевом и лепетом листьев; черный кусок этого лепета, будто оторванный лист, ерзает и туда, и сюда; вот закатился он в кружево кустов: то нетопырь (с. 237).

W tych dwóch scenach z omawianej powieści nietoperz pojawia się niemal niepostrzeżenie, jako integralna część przyrody, by tym dobitniej udowodnić istnienie pandemonium na ziemi.

Taką wymowę symbolu nietoperza wykorzystuje także Mierieżkowski w ostatniej części trylogii *Chrystus i Antychryst*. Upadek wartości, zdeptanie *sacrum* w państwie rządzone przez cara-Antychrysta dobitnie podkreśla obraz zniszczonej cerkwi, w której gnieźdzą się kawki, pająki i nietoperze. Pojawiają się tutaj kolejni reprezentanci piekielnego bestiarium – pajak traktowany w chrześcijaństwie jako diabeł tkający swe sieci, w które wpadają grzesznicy²⁸ oraz kaw-

ka – symbol przedrzeźniacza, pozera, uosobienie próżności²⁹. W konfrontacji z szatańskimi wysłannikami święte symbole, takie jak krzyż i ołtarz tracą moc, ulegają degradacji. Pajęczyna spowija zniszczony przez burzę krzyż, w szparach ikonostasu zakładają gniazda kawki, ołtarz profanuje brudna kałuża.

Ten symboliczny obraz oddaje sytuację całej Rosji, której upadek obserwuje carewicz, bezsilny wobec potęgi demonicznego ojca-tyrana. Tragiczną sytuację Aleksego podkreślają spotkania z Fiedošką – obłudnym mnichem, jednocześnie współpracującym z carem i spiskującym przeciwko niemu. Znamienne, że w fizjonomii Fiedoški Mierieżkowski eksponuje cechy nietoperza. Widać je w twarzy mnicha oraz w rozwiewających się połach czarnej riasy, które przypominają błoniaste skrzydła. Sam mnich także porównuje się do nietoperza:

И, опустив голову, прибавил он тихо, как будто про себя, – Алексею послышался голос веков в этом тихом слове монаха:

– Были мы орлы, а стали ночные нетопыри!

В черном клобуке, с черными крыльями ряссы, с безобразным востреньким личиком, озаренный снизу красным отсветом потухающих огней, в самом деле, походил на огромного нетопыря (t. 5, s. 202).

Wypowiedź mnicha jest świadectwem ewolucji, jaka dokonała się w Rosji – ewolucji od świetności, wolności, do upadku pozytywnych wartości i konieczności poddania się panującemu wraz z Piotrem demonom. Ograniczeni despotyzmem cara ludzie uciekają się do intryg, podstępów, obłudy, działają potajemnie, w ukryciu i ciemności, jak nietoperze.

Do kategorii diabelskich zwierząt latających należą bezsprzecznie muchy. Już „samo przebywanie w powietrzu jako naturalnym środowisku pozwala wiązać je z siłami demonicznymi i widzieć w nich wcielenia demonów i dusz. Wśród pośredników między światami, jak pisze Kowalski³⁰, mucha zajmuje szczególne miejsce, jako że jednoznacznie przypisana jest do zaświatów i krainy śmierci”. Już starożytni traktują muchę jako zwierzę nieczyste, profanujące *sacrum*³¹ oraz

wcielenie bóstw zła i ciemności³². W demonologii chrześcijańskiej jednym z naczelných złych duchów jest Belzebub, etymologiczne zaś znaczenie jego imienia *Baal-Zebub* to „władca much”.

Nic więc dziwnego, że owad ten często pojawia się w utworach literackich jako symbol Szatana i jego oddziaływania na świat i ludzi. W tej roli występuje m.in. w *Srebrnym gołębiu*, gdzie dołącza do wymienionych wcześniej bestii. Bezpośredni związek owada z infernum ujawnia fakt, że muchy pojawiają się w jednej ze scen powieści w letnie, znojne południe, czyli w porze zwiększonej aktywności demonów³³. Wynika to, jak wyjaśnia Kowalski, ze specyfiki sfery granicznej, którą zaludniają istoty hybrydyczne, mieszane, w stanie przejścia i te, które przybywają z tamtego świata, reprezentują obcy, charakterystyczny dlań porządek³⁴. Dodatkowo upał, żar, duchota tego znojnego – złego dnia, jak go nazywa Bieli, tworzą atmosferę zbliżoną do powszechnych wyobrażeń o przestrzeni chthonicznej. Ponadto muchy występują w *Srebrnym gołębiu* w stadach, których nie sposób wyłapać i zniszczyć.

Z plagą much w powieści usiłuje walczyć pop, ojciec Wukół Gołokriestowski. Jego działanie przypomina jednak raczej dziecięcą zabawę niż rzeczywistą chęć pozbycia się nieczystych owadów. Praca to zresztą syzyfowa, ponieważ na miejsce tych, które pop próbuje utopić, zlatują się nowe roje. Znamienne, że to właśnie duchownego widzimy w scenie łapania much, czyli symbolicznej walki *sacrum* ze złem. Z jednej strony jego możliwości ogranicza jednak fakt, że pop jest pijakiem i awanturnikiem, co sprowadza powołanie do poziomu parodii, z drugiej obezwładniające oddziaływanie przekłętą miejsca, w którym mieszka pop, czyli demonizowanej przez symbolistów rosyjskiej prowincji³⁵. Profanacji *sacrum* dokonują więc sami jego wyznawcy ułatwiając triumf Szatana, co ilustruje scena, w której twarz pijanego do nieprzytomności diaka obsiadają muchy.

Autor *Srebrnego gołębia* obdarza muchę pejoratywnymi epitetami, takimi jak: trupia, żółta³⁶, zła. Świadczy to o nada-

niu owadowi znaczenia zwierzęcia fatalnego, którego plaga doprowadzi do ostatecznego upadku i zapanowania pandemium na ziemi. W konfrontacji z muchami ujawnia się również degradacja *sacrum* i mocy Boga, czego dowodem jest omówiona wyżej scena z bezradnymi wobec much pijanymi popem i diakiem.

Interesującym i znaczącym ze względu na swą ambiwalentną wymowę motywem teriomorficznym jest przywołany w powieści Biełego wątek gołębia. Pisarz dokonuje charakterystycznego dla symbolizmu poszerzenia semantyki tego symbolu, wykorzystuje jego konotacje biblijne, dodając do tradycyjnego sposobu interpretacji gołębia cechy kojarzące się jednoznacznie ze sferą infernalną. Jak pisze Dorothea Forstner, gołębiom przypisuje się szczególne znaczenie zarówno w *Biblii*, jak i w symbolice starożytnych wierzeń. Na Wschodzie gołąb uważany jest za ptaka świętego, symbol bogów. W szczególności sposób ze sferą *sacrum* związane są białe gołębie. Barwa ich upięczenia przywodzi na myśl anielskie szaty i aureole świętych. Ze względu na możliwość unoszenia się w powietrzu ptak ten spełnia funkcję boskiego posłańca, pośrednika między Stwórcą a człowiekiem. Ważną rolę gołębia w symbolice chrześcijańskiej podkreśla fakt, że tę właśnie postać przybiera Duch Święty, który unosi się nad Chrystusem w czasie chrztu³⁷.

Biely nawiązuje w swej powieści do świętego znaku sekty chłystów, którzy nazywają się gołębiami i wyznają prawdę zawartą jedynie w *Księdze gołębiej*, czyli bezpośrednim natchnieniu Ducha Świętego³⁸. Symbolowi sekty pisarz nadaje jednak znaczenie ptaka demonicznego i złowrogiego. Gołąb pojawia się zatem w widzeniu sennym Darialskiego jako hybryda z głową drapieżnego jastrzębia. Ptak wykluwa się z piersi przywódcy sekty – Kudiejarowa. Zrodzony w tak nienaturalny sposób okazuje się żądnym krwi stworzeniem – rzuca się na Darialskiego, rozrywa dziobem jego pierś i staje się zaprzeczeniem niewinnego zwierzęcia ofiarnego.

W rozmowie z Matroną Darialski przeciwstawia cechy białego gołębia symbolice złowróźbnej wrony:

- Не трож старого: он белава халупка поджидат!
- Белого голубка ли он ждет, или черного ворона – не знаю: знаю только, что ты, я и еще кое-кто у него в сетях.
- Не трож старого: он белава халупка поджидат!
- А я тебе говорю, что он ждет черного ворона (с. 315).

Wrona utożsamiana jest ze zwiastunem śmierci i światem bóstw podziemnych³⁹. Jej znaczenie zdecydowanie odbiega od tradycyjnej symboliki gołębia⁴⁰. Kontrastowe zestawienie obu ptaków, będących przedstawicielami piekła i nieba, sugeruje nierozzerwalny związek i współistnienie obu sfer. Z drugiej strony wymowa motywu wrony niweluje boskie właściwości gołębia.

Motyw gołębia w powieści Biełego posiada wiele płaszczyzn znaczeniowych. Do tradycyjnej wymowy tego wątku pisarz dodaje nowe aspekty, tworząc symbol wielowymiarowy, łączący przeciwieństwa. Gołąb jest bowiem jednocześnie ptakiem świętym i demonicznym, zwierzęciem ofiarnym i krwiożerczym, nawiązuje do interpretacji biblijnej i pesymistycznej filozofii przełomu XIX i XX wieku.

Obrazy zwierząt piekielnych umożliwiają szersze przedstawienie toposu Szatana, jednego z ważniejszych motywów literatury rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku. Diabelskie bestiariusz w prozie powieściowej Biełego, Briusowa, Mierieżkowskiego i Sołoguba staje się symbolem wszechwładzy piekła i tragicznej sytuacji człowieka. Znamienne, że przywołując postacie tradycyjnych zwierzęcych pomocników Szatana, moderniści odwołują się do ich wizerunków ukształtowanych przez sztukę epok poprzednich lub kreują własne wizje. Zawsze jednak diabelskie bestiariusz cechuje charakterystyczne dla symbolizmu łączenie przeciwieństw, czyli zestawienie właściwości zwierząt boskich i piekielnych. Stąd to symbol współistnienia nieba i piekła oraz wszechobecnego w tym okresie dążenia do osiągnięcia pełni.

Przypisy

¹ Por. A.M. di Nola, *Diabel*, Kraków 1997, s. 305. Di Nola wspomina o przypadku egzorcyzmowania ślimaków w Macon w 1481 roku, o wyrokach przeciw gąsienicom w latach 1646, 1661, 1675 w Waltellinie oraz o papieskiej ekskomunice na szarańczę w roku 1716. W.Kopalinski informuje o torturowaniu i paleniu żywcem kotów (zwłaszcza w dniu św. Jana), jako zwierząt szatańskich. (*Słownik symboli*, Warszawa 1992).

² Wielu malarzy wykorzystuje pomysł braci Limbourg tworząc jego wariacje. Artyści dodają Szatanowi np. baranie rogi, stopy podobne do strusich łap (L.Cranach, *Antychryst*); pletwy, szpony, pysk smoka, koźlą brodę, skrzydła nietoperza (Lucyfer w kościele San Gimignano czy w Campo Santo w Pizie, rysunki z *Compendium Maleficarum*); oczy miotające iskry, ociekające krwią kły (Fra Angelico, *Sąd ostateczny*). Por. O.S.Rachleff, *Okultyzm w sztuce*, Warszawa 1993.

³ Por. W.Kopalinski, *op. cit.*; P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, Warszawa 1982.

⁴ M.Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 401.

⁵ Por. R.H. Robbins, *Encyklopedia czarów i demonologii*, Warszawa 1998; P. Kowalski, *Leksykon: Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998; O.S. Rachleff, *op. cit.*

⁶ В. Брюсов, *Собрание сочинений*, т. 4, Москва 1974, s. 152.

⁷ Д. Мережковский, *Христос и Антихрист*, т. 5, Москва 1990, s. 202. Pozostałe cytaty z tego wydania zostaną zaznaczone w tekście.

⁸ E. Levi, *Wysoka magia*, Gdańsk 1993.

⁹ Por. P. Kowalski, *op. cit.*; W. Kopaliński, *op. cit.*; J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, Poznań 1998.

¹⁰ А. Белый, *Петербург*, Москва 1990, s. 25.

¹¹ Por. J.C. Cooper, *op. cit.*, s. 136.

¹² Ф. Сологуб, *Мелкий бес*, Москва 1991, s. 217. Pozostałe cytaty z tego wydania zostaną zaznaczone w tekście.

¹³ Por. I. Hannower, *Frauen mit roten Haaren*, Berlin 1997, s. 40-51.

¹⁴ Etymologiczne znaczenie tej formuły brzmi: „nie dotykaj mnie”. (А. Преображенский, *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1959, s. 1221).

¹⁵ We włosach czarownicy miały się ukrywać demony. Dlatego kobietom podejrzanym o kontakty z piekłem obcinano włosy w czasie śledztwa. W ten sposób pozbawiano czarownice pomocy diabła. Por. R.H. Robbins, *op. cit.*; J.Sprenger, H. Kramer, *Młot na czarownice*, Warszawa 1972; G. Frazer, *Złota galaz*, Warszawa 1971.

¹⁶ Zwyczaj najbardziej rozpowszechniony w kulturze i wierzeniach Indian północnoamerykańskich. Por. E. Lips, *Księga Indian*, Warszawa 1970, s. 70. Włosy innej osoby to również narzędzie czarnej magii, czarownica mogła zawładnąć człowiekiem, którego włosy posiadała. Por. R.H. Robbins, *op. cit.*; J. Michelet, *Czarownica*, Warszawa 1961; М.А. Орлов, *История сношений человека с дьяволом*, Москва 1991.

¹⁷ Por. G. Frazer, *op. cit.*; J.C. Cooper, *op. cit.*

¹⁸ Por. J. Gąsowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979; A. Cottrell, *Słownik mitów świata*, Łódź 1993; O.S. Rachleff, *op. cit.*

¹⁹ Por. H. Jonas, *Religia gnozy*, Kraków 1994; K. Rudolph, *Gnoza: Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Kraków 1995.

²⁰ Por. P. Santarcangeli, *op. cit.*

²¹ Czynność tkania symbolizuje nie kończące się nigdy życie, przypominając topos węża gryzącego własny ogon. Pojawiający się w powieści motyw dziergania nawiązuje do znanych wątków mitycznych (Penelopa tkająca i prującą szal, nici Ariadny). Por. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994; J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, Poznań 1997, s. 31; P. Santarcangeli, *op. cit.*

²² Por. A. Niwiński, *Mity i symbole religijne starożytnego Egiptu*, Warszawa 1984, s. 154.

²³ С.Л. Слободнюк, *Русская литература XX века и традиции древнего гностицизма*, Санкт-Петербург, Магнитогорск 1994.

²⁴ Л. Долгополов, *На рубеже веков*, Ленинград 1977, s. 180.

²⁵ Por. P. Kowalski, *op. cit.*; J.C. Cooper, *op. cit.*; W. Kopaliński, *op. cit.*

²⁶ А. Белый, *Серебряный голубь*, Москва 1989, s. 148. Pozostałe cytaty z tego wydania zostaną zaznaczone w tekście.

²⁷ Por. P. Kowalski, *op. cit.*

²⁸ Por. J.C. Cooper, *op. cit.*

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Por. P. Kowalski, *op. cit.*, s. 330.

³¹ *Мифы народов мира*, т. 2, Москва 1987-1988, s. 188.

³² Pod postacią muchy pojawiają się m.in. irański demon śmierci Nasu, Aryman, grecki demon gnicia i rozpadu Eurynos, skandynawski Loki. Por. W. Kopalinski, *op. cit.*; J.C. Cooper, *op. cit.*, s. 167; P. Kowalski, *op. cit.*, s. 331.

³³ Por. A. Brzozowska-Krajka, *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994, s. 145; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, Warszawa 1967; М.А. Орлов, *op. cit.*; А.В. Сахаров, *Сказания русского народа*, Москва 1954.

³⁴ P. Kowalski, *op. cit.*, s. 462.

³⁵ Por. С. Ильев, *Русский символистский роман. Аспекты поэтики*, Киев 1991.

³⁶ Żółty kolor oznacza rozkład, zarazę i śmierć. U Bielego należy łączyć wymowę tej barwy z obawą przed zalewem Rosji przez żółtą rasę. Por. С. Ильев, *op. cit.*; *История русской литературы. XX век. Серебряный век*, Москва 1995.

³⁷ Por. P. Kowalski, *op. cit.*; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 228-232.

³⁸ Por. J. Gondowicz, *Najkrótszy słownik sekt i herezji kościoła wschodniego*, „Literatura na świecie” 1989, nr 4, s. 133-164.

³⁹ Por. P. Kowalski, *op. cit.*, s. 252-262; W. Kopaliński, *op. cit.*; J.C. Cooper, *op. cit.*; A. Szyjewski, *Symbolika kruka. Między mitem a rzeczywistością*, Kraków 1991.

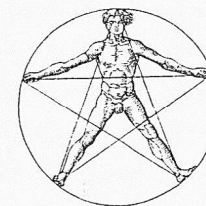
⁴⁰ Symbolikę gołębia jako ptaka boskiego wykorzystuje Mierieżkowski w trzeciej części trylogii *Chrystus i Antychryst*. Sceny, w których Aleksy karmi gołębie, a białe ptaki siadają na jego głowie i ramionach tworząc wrażenie skrzydeł i upodabniając go do anioła, podkreślają kontrast między „świętym” carewiczem i jego demonicznym ojcem – bestią, Antychrystem.

Katarzyna Arciszewska

A Diabolic Bestiary: Motifs of the Beasts of Hell in the Novels of the Russian Symbolists

This article presents selected animal motifs deployed in the works of V. Briusov, F. Sologub, D. Merezhkovsky and A. Bely. Among teriomorphic elements the author notes images of animals interpreted by tradition as embodiments of the chthonic deities (goat, cat, snake, bat, spider and fly), but also those of animals ascribed to the sphere of the sacred (the swallow and dove) to which writers of the Silver Age give new signification, quite different from those generally accepted. Images of beasts of hell allow artists to present the topos of Satan in a broader manner, this topos being one of the most important motifs of Russian literature from the turn of the nineteenth and the beginning of the twentieth century.

KATARZYNA ARCISZEWSKA



MOTYW UPADŁEGO ANIOŁA W ROSYJSKICH POWIEŚCIACH SYMBOLISTYCZNYCH

Funkcjonowanie wszechświata i egzystencja człowieka opierają się na zjawiskach kontrastowych, których współistnienie i ścieranie się nadaje życiu sens i pełnię. William Blake, romantyczny poeta, myśliciel i wizjoner pisze:

Bez Przeciwnieństw nie ma Postępu. Przyciąganie i Odepchanie, Rozum i Energia, Miłość i Nienawiść są niezbędne dla ludzkiego istnienia. Z owych Przeciwnieństw wypływa to, co nabożni zwą Dobrem i Złem. Dobro jest to bierne, co Rozumowi posłuszne, Zło jest to czynne, tryskające z Energii. Dobro to Niebo, Zło to Piekło¹.

Zło i dobro, jako dwie najważniejsze przeciwstawne siły, znajdują się w stanie ciągłego napięcia i walki. Ze ścieraniem się tych sił łączy się idea posłuszeństwa i nieposłuszeństwa, które gwarantują sens grzechu. Ten zaś musi istnieć, gdyż bez niego niebo i piekło przestałoby być potrzebne². Symbolem wzajemnego zwalczania się pierwiastków dobra (nieba, światłości, świętości) i zła (piekła, ciemności, grzechu) jest konflikt między Bogiem a Lucyferem³.

Bunt jednego z archaniołów rozpatrywany jest w różnych aspektach, które w wielkim skrócie i uogólnieniu można sprowadzić do dwóch podstawowych tendencji. Pierwszą z nich

jest interpretacja czynu Lucyfera zgodna ze stanowiskiem chrześcijańskim, która traktuje postawę zbuntowanego anioła jedynie w kategoriach grzechu pychy i herezji – przeciwstawienia się woli Stwórcy. Takie podejście do postaci Lucyfera wyraża się także w jego wyglądzie zewnętrznym przedstawianym w malarstwie i literaturze. Średniowieczny diabeł jest zatem najczęściej hybrydą kilku zwierząt (ogon jaszczura, skrzydła nietoperza, kopyta kozła) lub zwierzęcia i człowieka (ludzka twarz i pokryte futrem ciało rogatego potwora). Postać ta ma wzbudzać przerażenie albo ośmieszać boskiego przeciwnika, pokazując go w karykaturalnym świetle.

Zdecydowanie odmienne podejście do motywu Lucyfera prezentują artyści w romantyzmie i modernizmie – epokach buntu i sprzeciwu wobec wszelkich zakazów. Wtedy właśnie następuje rehabilitacja lucyferycznego zła, Lucyfer staje się metafizycznym emblematem kondycji ludzkiej oraz prototypem postaw indywidualistów, artystów i geniuszy. Upadły anioł, jak pisze Carl Gustaw Jung, staje się zasadą stworzenia, symbolizuje wolę sprzeciwu i energię, na której opiera się świat⁴. W romantyzmie bunt ten przybiera wymiary tytanicznego sporu Lucyfera z Bogiem i rozszerza się na wszystkie dziedziny życia artysty. Bunt ten, zdaniem Marii Janion, równa człowieka z Bogiem, a nawet stawia go ponad Stwórcą⁵. Dlatego też romantycy, dążący do osiągnięcia wolności nie ograniczonej przez żadną metafizyczną siłę, kształtują swoich bohaterów, a także własne życie, na wzór upadłego anioła. Znamiennym przykładem jest kontrowersyjna, sataniczna postać George’a Byrona, nazywanego potomkiem Miltonowskiego Szatana. Śladami twórców złotego wieku podążają moderniści, a wśród nich symboliści, którzy poprzez odrzucenie *Evangelii* i wypowiedzenie posłuszeństwa Bogu manifestują swoje prawo do buntu. Na przełomie XIX i XX wieku króluje model artysty-buntownika kreującego nowe światy, świadomego własnej wielkości i geniuszu, które predestynują go do sprzeciwienia się woli Stwórcy. Konsekwencją takiej postawy twórców jest celowe i programowe łamanie kanonów

we wszystkich dziedzinach – w sztuce, filozofii, wierze. W paradygmat symbolizmu wpisuje się protest przeciwko boskim zasadom funkcjonowania świata i szczególne umiłowanie postawy Lucyfera.

Przywołując prometejski aspekt upadłego anioła twórcy romantyczni i symbolistyczni podkreślają piękno i świetność, jakie niegdyś cechowały Lucyfera. W wizerunkach tych dominuje smutek, wynikający ze świadomości tragicznego losu, jaki staje się udziałem niebiańskiego buntownika. Takie obrazy zaczęły pojawiać się jeszcze przed epoką romantyczną, mimo obowiązującego modelu przedstawiania Szatana – Bestii. Od tej tendencji ucieka między innymi Lorenzo Lotto. Postać z jego malowidła *Upadek Lucyfera* z 1556 roku zachwyca majestatycznym i jednocześnie nostalgicznym pięknem. John Milton – prekursor romantycznego ujęcia motywu Szatana, należy także do twórców, którzy ukazują upadłego anioła jako istotę godną podziwu. Wszystkie aspekty odróżniające postać Miltonowskiego upadłego anioła od tradycyjnego wizerunku Szatana podkreślają oryginalne i nowatorskie ilustracje do *Raju utraconego* wykonane przez Blake’a.

Charles Baudelaire w swoich *Dziennikach poufnych* stwierdza, iż „najdoskonalszym typem męskiego piękna jest Szatan – taki, jakim przedstawia go Milton”⁶. Pogląd francuskiego poety znajduje potwierdzenie w obrazie bohemy artystycznej przełomu XIX i XX wieku. Symboliści dążą do wytworzenia wokół siebie atmosfery tajemnicy i niezwykłości. Na gruncie rosyjskim wyróżnia się w tej dziedzinie Walerij Briusow, który w swym życiu i twórczości stara się podkreślić własną odrębność i wielkość (np. wiersz *Я – гений*). Pisarz kreuje swój wizerunek poprzez staranne dobieranie pód i masek, które są do tego stopnia wiarygodne, że współcześni poeci uznają je za prawdziwe⁷. Briusow – erudyta o wszechstronnych zainteresowaniach – zgłębia wiedzę ezoteryczną, zajmuje się okultyzmem, spirytyzmem, poznaje tajniki alchemii, astronomii i teozofii, wkraczając w obszary tajemnicy, działania sił irracjonalnych, także demonicznych. Z tak mi-

sternie kreowanym modelem artysty koresponduje wygląd zewnętrzny pisarza: od surowej elegancji czarnego surduta począwszy, aż do demonicznego spojrzenia i nieruchomej twarzy z charakterystyczną brodą. Autorzy wielu wspomnień o Briusowie podkreślają w jego wyglądzie cechy Szatana⁸.

Podobieństwo do Szatana dostrzegano także w osobowości Fiodora Sołoguba. Ten mało atrakcyjny mężczyzna nie może konkurować z przeklętym pięknem upadłego anioła. Jednak i on przyjmuje demoniczną pozę – spokojny i mało-mówny obserwuje rozmówcę jakby przeszywał go wzrokiem, onieśmiela jak hipnotyzer czy czarodziej. Świadectwem tego mogą być wspomnienia Zinaidy Gippius o Sołogubie, która pisze: „Он сидит – будто ворожит, или сам заворужен... В нем, правда, был калдун”⁹. Do charakterystyki tej można dodać słowa innego krytyka, napisane wkrótce po śmierci autora *Małego biesa* (*Мелкий бес*):

Все темное, таинственное и жуткое привлекает к себе внимание Сологуба. Мир в его глазах – сцепление непостижимых зачатий, непрерывно произносимых какими – то таинственными силами... Поэт тоже имеет свою роль в этой заворуженной жизни: он – „чародей”, заклинатель и процесс творчества – „волжование”, „ворожба”, а потому он должен держаться вдали от других людей и служить „отцу-диаволу”¹⁰.

Sołogub i inni symboliści naśladowują Lucyfera kreując w swych utworach nowe światy, którymi rządzą odmienne niż w rzeczywistości prawa, w których żyją indywidualiści – buntownicy, rozdarci i szukający własnej drogi.

W malarstwie rosyjskiego symbolizmu najwybitniejsze płótna poświęcone upadłemu aniołowi wychodzą spod pędzla Michaiła Wrubla. Nawiązując do obrazów tego artysty Aleksander Błok tak charakteryzuje bohaterkę swego poematu *Nieznamoją* (*Незнакомка*):

Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и

лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал демона, но всякий делает то, что ему назначено”¹¹.

Słowa te świadczą o wielkim uznaniu dla twórczości rosyjskiego malarza, a także o szczególnym zainteresowaniu symbolistów motywami demonicznymi. Obrazy Wrubla oddają z całą mocą specyfikę i nowatorstwo symbolistycznego ujęcia tego tematu towarzyszącego sztuce od stuleci. Zgodnie z duchem epoki dążącej do syntezy, Wrubel zespała w postaciach demonów subtelne, naturalne i smutne piękno oraz tragizm z nieokresaną siłą i energią boskiego przeciwnika. Swoim upadłym aniołom malarz nadaje postacię młodych, muskularnych mężczyzn o posągowej budowie ciała. O tym, że są niebiańskimi wygnańcami, świadczy obecność skrzydeł. Opuszczone i nieruchome skrzydła są tu symbolem dawnej anielskiej świetności oraz obecnej sytuacji zawieszenia demona między niebem a ziemią. Motyw opuszczonych skrzydeł nawiązuje do popularnego, często przywoływanego przez symbolistów wątku pustego nieba – przestrzeni pozbawionej Boga. Obydwa motywy podkreślają samotność człowieka w świecie, stan metafizycznej pustki.

W prozie rosyjskich symbolistów motywy demoniczne są ciągle obecne, czy to w postaci aluzji lub stylizacji bohaterów, czy w bezpośrednim ukazywaniu motywu Szatana lub piekła. Specyfika epoki wywiera znaczący wpływ na kształtowanie tych wątków, rzadko więc mamy do czynienia z jednoznacznie złym chrześcijańskim diabłem. W utworach pisarzy przełomu XIX i XX wieku zdecydowanie większą rolę odgrywa Lucyfer, buntownik, któremu przyświeca prometejska idea, który jest kreatorem, niezależnym twórcą, sięgającym po rzeczy zakazane. Ten indywidualista poszukujący niczym nie ograniczonej wolności łączy w sobie pierwiastki dobra i zła, światła i ciemności, nieba i piekła. Najbardziej, moim zdaniem, reprezentatywnymi dla tej kategorii postaci, a zarazem najpełniej oddającymi symbolistyczną symbiozę przeciwieństw są: Madiel, ognisty anioł z powieści Briusowa, świetlisty duch z *Tworzonej legendy*

(*Творимая легенда*) Sołoguba i Kudiejarow, przywódca sekty gołębi ze *Srebrnego gołębia* (*Серебряный голубь*). Sprzeczności i kontrasty, na których zbudowane są te postacie, nie pozwalają jednoznacznie przypisać ich sferze nieba czy piekła, skłaniając raczej do umieszczenia ich między tymi wymiarami, w zawieszeniu, w przestrzeni nieczyjej, nie należącej ani do Boga, ani do Szatana. Ziemia, świat ludzi staje się ich wygnaniem, miejscem obcym, nieprzystającym do ich prawdziwego oblicza, ukrytego przed ludźmi lub odsłanianego przed nielicznymi.

Mimo pewnych cech wspólnych łączących bohaterów Briusowa, Sołoguba i Biełego wyraźnie widać także różnice. W *Ognistym aniele* (*Огненный ангел*) postać Madiela zbliża się do wizji apokaliptycznej, a hrabia Henryk, w którego rękono zmienia się przyjaciel Renaty z lat dzieciństwa, posiada cechy samego Briusowa: erudycję, znajomość magii, przynależność do masonerii, świadomość własnej wartości, wywyższenie swego „ja”, Sołogub natomiast przedstawia bóstwo Ortrudy w konwencji baśniowo-magicznej, nierealnej. Bohater Biełego łączy cechy bezwzględnego Szatana – wroga Boga i człowieka z charakterystycznym dla Miltonowskiego upadłego anioła pragnieniem stworzenia nowego porządku na świecie.

Podstawową kategorią wspólną dla tych postaci jest opozycja światła i ciemności. Odwołując się do etymologicznego znaczenia imienia Lucyfera, którego cechy odżywają w bohaterach symbolistycznych powieści, pisarze obdarzają ich atrybutami związanymi lub kojarzącymi się z jasnością. Jednocześnie dla podkreślenia demonicznego charakteru protagonistów przywołują kontrastujący z nią mrok.

Madiel – tajemniczy towarzysz Renaty jak prawdziwy anioł zjawia się w słonecznych promieniach, w śnieżnobiałym ubraniu, z lśniącym obliczem, oczami błękitnymi jak niebo i złotymi włosami. Czasami zmienia on postać i ukazuje się Renacie jako ognisty motyl z białymi skrzydłami i złotymi czułkami, kwiat, tłący się węgielek, czy wreszcie jako ukrzyżowany Chrystus, z którego ran płynie ognisto-purpurowa krew.

Przywołane w opisach Madiela barwy: błękit, biel, złoto, jak również kształty i towarzyszący aniołowi ogień sugerują jego niebiańskie pochodzenie¹². Z drugiej strony ogień jest symbolem niejednoznacznym, przypisuje się go również sferze chthonicznej (ogień piekielny). Ponadto Madiel pojawia się w otoczeniu innych aniołów, których wygląd nawiązuje do wątku Jeźdźców Apokalipsy:

...его товарищи, тоже ангелы, но не огненные, одетые в плащи пурпурного и лилового цвета; но они были менее ласкавы¹³.

Ukazując Madiela wśród aniołów zbuntowanych przeciw Bogu i wygnanych z raju Briusow rzuca nowe światło na swego bohatera. Zestawienie barw purpurowej i liliowej nasyca skojarzenia z płótnami Wrubla oraz wierszami Błoka, który zafascynowany paletą barw tego malarza tworzy *Nieznajomą* i *Fioletowy zachód...* (*Фиолетовый запад...*). Kolorystyka ta dowodzi, że Madiel ściśle mieści się w kategorii symbolistycznych upadłych aniołów.

Kontynuacją postaci Madiela jest hrabia Henryk, w którego wciela się anioł, by móc związać się z Renatą. Posiada on wszystkie atrybuty anioła: niebieskie oczy, złote włosy okalające głowę niczym aureola, niebiański uśmiech, lekkość ruchów stwarzającą iluzję gotowości wzbicia się do lotu, śpiewny, pełen harmonii głos, co zrównuje go z mieszkańcami nieba.

Лицо Генриха, безбородое полуиношеское, было не столько красиво, сколько поразительно: голубые глаза его, сидевшие глубоко под несколько редкими ресницами, казались осколками лазурного неба, губы, может быть, слишком полные, складывались невольно в улыбку такую же, как у ангелов на иконах, а волосы, действительно похожие на золотые нити, так как были они тонки, остры и сухи и до странности лежали каждый отдельно, возносились над его челом, словно нимб святых. Во всех движениях Генриха была стремительность не бега, но полета, и если бы продолжали настаивать, что он – житель неба, принявший человеческий облик, я бы, может быть,

увидел за его детскими плечами два белых лебединых крыла (О. а., с. 147).

Hrabia Henryk bez reszty oddaje się działalności w tajemnej organizacji zwanej zakonem, co podkreśla jej sakralny charakter. Wiele detali wskazuje jednak na to, że chodzi raczej o lożę masonską. Henryk nosi na piersiach złoty łańcuch oraz drobne złote ozdoby. W rozmowie z Ruprechtem wspomina o odwiecznej wiedzy tajemnej przekazywanej ustnie od czasów Hirama – budowniczego świątyni Salomona, o bramie do nieba, posiadającej siedem stopni: z ołowiu, platyny, miedzi, żelaza, brązu, srebra i złota, o symbolice pentagramu i tablicy Hermesa Trismegistosa¹⁴. Henryk poświęca się działalności, która ma ostatecznie przynieść triumf dobra, zwycięstwo Chrystusa. Mesjanistyczną wymowę tej postaci wzbogaca wątek ezoteryczny. Wolnomularskie reminiscencje uzupełnia motyw poszukiwania alchemicznego kamienia filozoficznego (według Henryka jest nim dobroczynność) i eliksiru młodości (Ruprecht podejrzewa, że młodzieńczy wygląd hrabiego zapewnia mu ten tajemniczy napój) oraz praktyki z dziedziny czarnej magii. Za Henrykiem i Renatą podąża zła sława diabelskich konszachtów, zdolności likantropii oraz wykorzystywania czarnoksięskich sztuczek do odbierania krowom mleka, niszczenia plonów itd.

Wydaje się, że Briusowowska wizja upadłego anioła łączy w sobie cechy szesnastowiecznego demonizmu oraz charakterystyczne dla tego pisarza umiłowanie indywidualizmu, geniuszu, czego dowodem może być wybór hrabiego Henryka na ziemskie wcielenie Madiela. Bohatera wyróżnia nie tylko arystokratyczne pochodzenie, lecz także fakt zdobycia tajemnej wiedzy ezoterycznej dostępnej jedynie dla wybrańców.

Spośród literackich wizji upadłych aniołów obok Madiela wyróżnia się również świetlisty duch (Светозарный) – uwielbiany przez Ortrudę z *Tworzonej legendy* Sołoguba. W oczach głównej bohaterki jest on uosobieniem wszelkiej potęgi i mocy kreacyjnych. Pisarz buduje tę postać zgodnie z koncepcją całej powieści ukształtowanej przez wyobraźnię artysty i przed-

stawionej w formie legendy. Świetlisty duch – tajemnicza, irracjonalna zjawia koresponduje z baśniowo-oniryczną rzeczywistością ukazaną przez Sołoguba. Pobrmiewają w niej echa legendy Lucyfera, który z powodu pychy buntuje się przeciw Bogu, za co zostaje wygnany z raju i od tej pory szuka wyznawców i apologetów na ziemi. Niektóre wersje legendy podają także, że po opuszczeniu nieba Lucyfer tworzy świat, w którym mógłby królować i tym samym zrównać się z Bogiem panującym w niebie.

Świetlisty duch z *Tworzonej legendy* zna wszystkie tajemnice natury i zdaje się być panem stworzenia, o czym świadczą słowa Ortrudy:

...приди ко мне, светоносный, озари передо мною мир, дай мне понять вечный сон тихо возрастающих деревьев и сонную благоуханную любовь розы, и слепую любовь птиц, – и умереть!¹⁵

W postaci tej widać także podobieństwo do Lucyfera, który według romantyków i ich spadkobierców – modernistów postrzegany jest jako nauczyciel, ten, który oświeca, otwiera ludzkie umysły na ukrytą przed śmiertelnymi boską wiedzę o tajemnicach życia i wszechświata. W takim potraktowaniu tematu pobrmiewają również echa gnostyckiego podejścia nobilitującego diabła – biblijnego węża¹⁶. W monologach Ortrudy Sołogub wyraźnie podkreśla prometejską postawę świetlistego ducha:

Ты расширяешь беспредельно и непрерывно горизонты мысли, ты не устанавливаешь догмы и кодекса правил, ты разрушаешь костяные, всегда мертвые оковы вероучений, ты освобождаешь совесть, ты зовешь к неутомимому религиозному творчеству каждого, кто к тебе приходит, ты озаряешь светом неслыханной радости, и открываешь ему путь беспредельный, путь радостный, путь к тем высотам, где созидаются боги, еще выше, выше, в эфирные области чистой мысли (Тв. л., с. 117).

Z tą charakterystyką doskonale współgra wygląd świetlistego ducha – skrzydła zajmujące połowę nieba, całe jakby w płomieniach, oczy, których barwa zlewa się z błękitem

nieba tworząc portret bliski romantycznym i Wrubłowskiemu wizjom.

Warto zwrócić także uwagę na imię bóstwa nawiązujące do sfery światła. Interesujące, że jasność pozostaje tu w kontraście z nieustannie towarzyszącym świetlistemu duchowi mrokiem, jakby nawiązując do znanych określeń Lucyfera jako Księcia Ciemności czy Księcia Nocy. Ponadto porą spotkań ze świetlistym duchem, nabożeństw ku jego czci zawsze jest wieczór lub noc. Świątynia poświęcona bóstwu znajduje się wśród nadmorskich skał, w grocie, której ciemne wnętrze rozświetlają rytualne świece. Wybór grotu na miejsce kultu nie jest bez znaczenia. Podobnie jak jaskinia czy pieczara, grot symbolizuje między innymi krainę śmierci, zejście do piekieł, a nawet, w tradycji ludowej – miejsce uwięzienia diabła¹⁷. Jednocześnie jest to wyobrażenie labiryntu lub jego centrum, zawierającego skarb, tajemnicę, wiedzę¹⁸, co nadaje czynnościom obrzędowym dokonywanym przez Ortrudę – kapłankę świetlistego ducha – szczególnego znaczenia, a samą postać ducha otacza nimbem *sacrum*.

Analogie do postaci Madiela i świetlistego ducha odnajdujemy także w bohaterze *Srebrnego gołębia*, przywódcy religijnej sekty gołębi – stolarzu Kudiejarowie. Wyraźnie widać w nim opozycję światła i ciemności, *sacrum* i *profanum*, ponownie mamy do czynienia z typem indywidualisty, który odrzuca obowiązujące prawdy wiary. Jednocześnie jest to postać o wiele bardziej złożona i niejednoznaczna niż bohaterowie Briusowa i Sołoguba.

Kudiejarow spełnia rolę duchowego przywódcy tajemnej grupy religijnej, proroka, nauczyciela i strażnika sekretnej wiedzy. Sposób funkcjonowania sekty gołębi (utrzymywane w tajemnicy obrzędy i nabożeństwa, mistyczny wymiar oczekiwania na narodziny bóstwa) nie tylko upodabnia ją do zboru chłystów, ale także do jednego z wielu stowarzyszeń ezoterycznych, których rozkwit przypada na przełom XIX i XX wieku. Stolarz sprawuje swoją odpowiedzialną funkcję, mimo że wywodzi się z ludu. Jego duchowa prostota umożli-

liwia otwarcie na transcendencję i instynktowne poznanie prawdy.

Jako postać niejednoznaczna Kudiejarow łączy cechy niebiańskie i demoniczne. Ta dychotomia zaznacza się już w wyglądzie zewnętrznym stolarza, a zwłaszcza w jego obliczu, jakby podzielonym na dwie oddzielne, zupełnie różne części, chwilami znikające jak miraż. Znaczące jest także porównanie twarzy stolarza do baraniej kości, ponieważ sugeruje ono demoniczny charakter postaci¹⁹.

Не лицо – баранья обглоданная кость: и при том не лицо, а пол-лица; лицо положим как лицо, а только все кажется, что половина лица; одна сторона тебе хитро подмигивает, другая же все что-то высматривает, чего-то боится все (...) А коли стать напротив носа, никакого не будет лица, а так что-то... разводы какие-то²⁰.

Nad głową Kudiejarowa pojawia się purpurowo-złota aureola, co upodabnia go do postaci świętego. Zestawienie barw jest jednak dowodem na współlistnienie w postaci stolarza pierwiastków nieba i piekła. Złoto – symbol świętości zostaje wzbogacone purpurą, która jest kolorem szat królewskich czy kardynalskich, lecz z drugiej strony, jako odmiana czerwieni, wyraża pychę, grzech, a nawet ogień piekielny. Czerwony kolor stale towarzyszy przywódcy gołębi – Kudiejarow nosi koszulę tej barwy, ponadto posiada niezwykłą zdolność wypływania z gardła potoków światła, które zmieniają się w czerwonego koguta. Przywołanie przez Biełego wieloznacznego symbolu koguta, będącego emblematem i Chrystusa, i Szatana²¹, potwierdza niejednoznaczną wymowę postaci Kudiejarowa.

W chwilach mistycznego transu z oczu bohatera wypływa zielone światło. I w tym wypadku Bieły wybiera barwę, która w swej symbolicznej wymowie łączy elementy *sacrum* i *profanum*, wyrażając z jednej strony nadzieję i życie w chrześcijańskiej interpretacji, z drugiej zaś kolor oczu Szatana. Nadprzyrodzona moc Kudiejarowa emanacji światła nabiera zatem lucyferycznego charakteru. Światło jest tu nadal znakiem

ezoterycznej iluminacji, lecz przestaje być symbolem świętości w ujęciu chrześcijańskim.

Opisując swego bohatera Biely sięga po kontrasty, by ukazać złożony charakter tej postaci. Zabieg ten służy jednocześnie podkreśleniu symbolistycznej idei współistnienia i przenikania się przeciwieństw tworzących metafizyczną pełnię, której artyści srebrnego wieku poszukiwali w życiu i sztuce. W postaci Kudiejarowa następuje zetknięcie dwóch podstawowych zasad istnienia – dobra i zła, symbolizowanych przez opozycję światła i mroku. Biely dokonuje jednak odwrócenia znaczeń. Światło nie jest wyłącznym atrybutem Boga i świętości. W *Srebrnym gołębiu* pojawia się lucyferyczny wymiar światłości.

Na przełomie XIX i XX wieku wykorzystywanie kontrastów przy kreowaniu bohaterów literackich jest zjawiskiem powszechnym. Obserwujemy je również w postaciach upadłych aniołów stworzonych przez Briusowa, Sołoguba i Biełego. Madiel, hrabia Henryk, świetlisty duch czy przywódca sekty gołębi nie wyczerpują bogatej galerii upadłych aniołów w rosyjskiej prozie symbolistycznej. Są one jednak, według mnie, najbardziej nowatorskie, przełamujące różnorodne możliwości kreowania omawianego toposu. Mimo pewnych analogii każda z przywołanych postaci stanowi odrębny typ. Madiel to anioł o apokaliptycznej proveniencji, hrabia Henryk jest przedstawicielem indywidualistów, erudytów zgłębiających wiedzę ezoteryczną, świetlisty duch to postać odwołująca się do konwencji baśniowo-magicznej, natomiast Kudiejarow jawi się jako nawiedzony wizjoner, któremu przyświeca idea stworzenia na ziemi królestwa nowego bóstwa.

Wykorzystanie przez Briusowa, Sołoguba i Biełego motywu upadłego anioła nawiązuje do haseł epoki: umiłowania wolności i apoteozy silnego człowieka, stojącego ponad dobrem i złem. Lucyfer staje się wzorem do naśladowania, jego bunt zaś uznany zostaje za najwyższe dobro i ofiarę dla ludzkości. Najwierniejszymi naśladowcami lucyferycznego buntu są artyści, którzy doświadczają radości tworzenia nowych

światów, nowych reguł, ale nie jest im obce cierpienie z powodu odrzucenia ich śmiałych rozwiązań artystycznych. Tak jak Lucyfer zawieszony między niebem a ziemią, tak twórcy odczuwają tragiczne rozdwojenie między pragnieniem bycia rozumianym i akceptowanym oraz potrzebą zerwania ze skostniałymi normami i poszukiwania nowych form kreacji.

Przypisy

- ¹ W. Blake, *Wieczna Ewangelia*, Wrocław 1998, s. 12-13.
- ² M. Godwin, *Anioły – zagrożony gatunek*, „Gnosis” 1993, nr 6.
- ³ Szerzej pisze o tym: M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*, Kraków 1999. Zob. też: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1992.
- ⁴ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1976.
- ⁵ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1984, s. 402.
- ⁶ Cyt. za: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1970, s. 68.
- ⁷ З. Гиппиус, *Живые лица. Воспоминания*, Тбилиси 1991.
- ⁸ Zob.: ibidem; patrz też: А. Белый, *Символизм как миропонимание*, Москва 1994, s. 399.
- ⁹ З. Гиппиус, *op. cit.*, s. 128.
- ¹⁰ Р.Ф. Куллэ, *Поэзия сатанизма и смерти*, „Вестник знания” 1928, nr 2.
- ¹¹ А. Блок, *Собрание сочинений*, Москва - Ленинград 1960 - 1962, т. 5, s. 430.
- ¹² O symbolice kolorów i ognia piszą między innymi: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1992; P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata*, Warszawa - Wrocław 1998; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.
- ¹³ В. Брюсов, *Огненный ангел*, Москва 1986, s. 41. Dalej cytuję według tego wydania, wskazując w nawiasie stronę.
- ¹⁴ R. Bugaj, *Hermetyzm*, t. 2, Warszawa 1998, s. 58-82; Т. Соколовская, *Новые данные для истории русского масонства по рукописям Тверской Ученой Архивной Комиссии*, Тверь 1912.
- ¹⁵ Ф. Сологуб, *Творимая легенда*, München 1972, s. 92. Dalej cytuję według tego wydania, wskazując w nawiasie stronę.
- ¹⁶ Zob.: H. Jonas, *Religia gnozy*, Kraków 1994; K. Rudolph, *Gnoza: Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Kraków 1995.

¹⁷ Zob.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*; P. Kowalski, *op. cit.*; J i R. Tomiccy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975, s. 71; A. K. Turner, *Historia piekła*, Gdańsk 1991.

¹⁸ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, Warszawa 1982.

¹⁹ O demonicznej naturze barana piszą: J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, Poznań 1998; P. Kowalski, *op. cit.*

²⁰ А. Белый, *Серебряный голубь*, Москва 1989, s. 55. Dalej cytuję według tego wydania, wskazując w nawiasie stronę.

²¹ Zob.: D. Forstner, *op. cit.*; P. Kowalski, *op. cit.*

Katarzyna Arciszewska

The Motif of the Fallen Angel in Russian Symbolist Novels

This article is devoted to the figure of one of the most popular and most frequently presented characters of literature and art at the turn of the nineteenth century. The author sets out the symbolist approach to the motif of Lucifer, the specific features of which are shaped by a Romantic inheritance and the fondness for individualism characteristic for the art of the Silver Age, embodied in an aspiration to attain unlimited freedom and in the creation of new worlds. Turn-of-the-century artists present the Promethean aspect of the fallen angel, seeing in Lucifer the metaphysical emblem of the human condition and the prototype of the attitudes of individualists and geniuses.

KATARZYNA ARCISZEWSKA
MONIKA RZECZYCKA



ALCHEMIA TWORZONEJ LEGENDY
FIODORA SOŁOGUBA

Powieść Fiodora Sołoguba *Tworzona legenda* (*Творимая легенда*) powstała w wyniku obserwacji i przetworzenia realiów rosyjskich po wydarzeniach 1905 roku. Jest ona swoistą kompilacją scen noszących znamiona autentyczności oraz wyobrażenia baśniowego, onirycznego świata i magicznej rzeczywistości wykreowanej przez pisarza. Przeniesienie bohaterów i akcji utworu w sferę snu i fantazji pomaga Sołogubowi uciec od dręczącego, przyjmującego niechciane kształty wymiaru ludzkiego. Zabieg ten wykorzystuje twórca nie po raz pierwszy. Pojawia się on wcześniej w jego wierszach, których podmioty liryczne odrzucają zwykłe, gnuśne życie i wędrują do tajemniczej krainy Ojle, gdzie czeka je nirwaniczny błogostan. Również w swej powieści *Mały bies* (*Мелкий бес*) Sołogub posługuje się podobnymi środkami w celu zdystansowania się do rzeczywistości. Od mrocznego obrazu rosyjskiej prowincji kontrastowo odcina się wątek Ludmiły i Saszy — pary połączonej wspólną fascynacją pięknem ludzkiego ciała i wyrafinowanym zmysłem estetycznym.

Łąka czy pokój, gdzie spotykają się Ludmiła i Sasza, zatracają kształty i zamieniają się w ogród edeński, krainę miłości, piękna, zapachów i tajemnicy.

Proces kreacji nowych światów przybiera u Sołoguba niekiedy szczególne formy, wynikające z fascynacji pisarza techniką. Wiąże się to z ideą inżyniera-antychrysta. We wspomnieniach Andriej Biety pisze o tej obsesyjnej wizji Sołoguba, którą epatował swoich znajomych i przyjaciół: „...испугал его мифический «инженер» или воображенный всемогущий и деспотический, владеющий тайнами техники; он стал проповедовать пришествие в мир своего мифического «инженера-антихриста» к концу двадцатого века”¹.

Taki obraz twórcy jako wyzwoliciela przekształcającego świat, wydaje się być specyficzną kompilacją wizji pozytywistycznej z Sołowjowowską koncepcją teurga. Jest to jednocześnie wyraz symbolistycznego dążenia do przedstawiania jednostek wybitnych w wymiarze lucyferycznym. Pisarze oraz ich bohaterowie stają się na przełomie wieków na podobieństwo Szatana buntownikami i kreatorami, występują przeciwko panującemu prawom, zrywają przymierze z Bogiem i sami tworzą nową rzeczywistość i nowe reguły rządzące czasem i przestrzenią. Ze względu na swoją postawę wobec problemu kreacji w schemat ten wpisują się zarówno Sołogub, jak i bohater jego powieści – Trirodow.

W *Tworzonej legendzie* proces przekształcania rzeczywistości przybiera formę aktu alchemicznego. Dokonuje się on na kilku płaszczyznach – począwszy od tytułu utworu i poszczególnych rozdziałów, przez zaakcentowanie szczególnej roli autora, wprowadzenie znaczącego imienia głównego bohatera, aż do opisu charakterystycznych czynności wykonywanych przez Trirodowa. W naszym artykule zostaną przeanalizowane wszystkie wspomniane aspekty, ze szczególnym uwzględnieniem magicznych przedmiotów i praktyk stosowanych przez głównego bohatera powieści.

Kluczem do właściwego odczytania alchemicznej symboliki utworu może być tytuł powieści i składających się na

nią części. Zarówno *Tworzona legenda*, będąca w ostatecznej wersji tytułem całości, jak i *Krople krwi* (*Канли крови*) oraz *Dym i popiół* (*Дым и пепел*) wpisują się w ezoteryczny schemat, przy czym tytuł główny spełnia rolę swego rodzaju klamry, spinającej poszczególne etapy procesu **przekształcania rzeczywistości**. Krew, jako nośnik życiowej energii, stanowi podstawowy składnik reakcji alchemicznej, który dodany do określonej substancji miał powodować ożywienie uzyskanej materii. Jest to więc czynnik wytyczający początek procesu i warunkujący jego skuteczny przebieg. Dym i popiół są zaś efektem końcowym, swoistą nową materią otrzymaną w wyniku poprawnie przeprowadzonego eksperymentu².

Materią przetwarzaną w analizowanym utworze jest rzeczywistość. Pisarz-alchemik buduje swoje uniwersum. Powieść nie jest więc odtwarzaniem jakiejś konkretnej rzeczywistości, ale kreacją z jej elementów nowej – innej rzeczywistości. Potwierdzają to już pierwsze zdania utworu:

Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я- поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, - над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном³.

Przytoczone słowa przypominają magiczną formułę. Od początku twórca ustanawia siebie alchemikiem-magiem, który z fragmentów życia „warzy słodką legendę”. Cała powieść opatrzona takim wstępem nabiera cech charakterystycznych dla planowo przebiegających procesów zachodzących w określonym punkcie czasu i przestrzeni. Jest to szczególnie rodzaj kontrolowanej reakcji. Zgodnie z alchemiczną zasadą odpowiedniości między mikrokosmosem a makrokosmosem, brzmiąca: „jak na górze, tak i na dole”⁴, pisarz-alchemik tworzy swój odpowiednik w postaci głównego bohatera, którego obdarza cechami maga i gnostyka. Ten fakt potwierdza już imię protagonisty.

Bohater *Tworzonej legendy* Gieorgij Trirodow (po trzykroć narodzony) staje się jakby hipostazą Hermesa Trismegi-

stosa (po trzykroć wielkiego⁵) — ojca magii i alchemii. Informacja ukryta w nazwisku — trzykrotnie narodzony — to symbol boskości Trirodowa, którą można mu przypisać, pamiętając o jego właściwościach, z których najważniejszą i najbardziej odróżniającą go od innych ludzi jest zdolność tworzenia nowych światów. Trirodow podobnie jak Hermes nie podlega prawom, które rządzą życiem człowieka. Twierdzi on, że „никогда не был или навсегда остался ребенком” (ч. 3, с. 14). Przyszedł więc na świat z ukształtowaną wiedzą⁶.

Bohaterowi *Tworzonej legendy* towarzyszą osoby, które swój pierwowzór zdają się brać także z otoczenia Hermesa. Syn Trirodowa, Kirsza, który orientuje się w sprawach nie znanych jego rówieśnikom, to odpowiednik Pana-Logosa, syna boga greckiego panteonu. Natomiast Jelisawiet, przed którą Trirodow odkrywa tajemnice nauki, magii i swojej mocy kreacyjnej, zastępuje Izydę — Pannę Świata, uczennicę Trismegistosa. Bohater Sołoguba utożsamia się z Hermesem, kiedy wyznaczając spotkanie Ostrowowi, spośród wszystkich dni tygodnia wybiera środę. Dzień ten przypisany jest Merkurmu, rzymskiemu odpowiednikowi greckiego Hermesa⁷. Najpełniej o pokrewieństwie maga starożytnego i postaci z dwudziestowiecznej powieści świadczą działania Trirodowa. Zajmuje się on chemią, mistyczną odmianą tej nauki — alchemią oraz jednym z jej przejawów — palingenezą⁸.

O tym, że bohater *Tworzonej legendy* jest uczonym i posiada wiedzę inżynierską, przekonują ponadto czytelników jego rozmowy z Jelisawietą, której objaśnia on tajniki swoich konstrukcji, a także wypowiedź Ostrowa: „Химик, господин Триродов. Ученейший человек! Ума палата”. (ч. 3, с. 77).

Gabinet alchemika-Trirodowa, który poznajemy w pierwszej części powieści oraz laboratorium z rozdziału trzeciego przypominają warsztat adeptów sztuki królewskiej utrwalo-ny w malarstwie średniowiecznym i odrodzeniowym. Pomieszczenie prawdziwego alchemika winno składać się z dwóch części — kaplicy i pracowni (*Lab-Oratorium*⁹), gdzie zostały zgromadzone akcesoria potrzebne do wykonywania

tego rzemiosła. W gabinecie Trirodowa znajdują się przedmioty kultu, posąжки bożków, a wśród nich podobizny Boskiego Młodzieńca, prawdopodobnie będące wizerunkami Hermesa, którego starożytni przedstawiali właśnie jako pięknego młodzieńca¹⁰. Poza tym na biurku Trirodowa stoją tajemnicze bryły, które kojarzą się z magią lub alchemią, np. sześciopłaszczyznowy pryzmat wykonany z nieznanego surowca koloru ciemnej czerwieni, z różnobarwnymi plamkami na powierzchni. Ponadto atmosferę niesamowitości nadaje pomieszczeniu tajemne przejście — drzwi ukryte pod tapetą oraz półki z książkami stanowiącymi zbiory traktatów alchemicznych. Długie korytarze i wąskie schody wiodą do obu pomieszczeń będących czymś w rodzaju centrum labiryntu. Laboratorium Trirodowa znajduje się w wysokiej wieży spełniającej równocześnie rolę obserwatorium astronomicznego. Przez jego oszklone ściany i sufit widać niebo i gwiazdy. Na okrągłym mahoniowym stole w szerokim nieregularnym kręgu stoją flakony różnych rozmiarów i kształtów. W buteleczkach znajdują się tajemnicze płyny:

Ярко красная жидкость, словно кровь, вся насквозь пронизанная огнем; голубая, легкая, дымная на поверхности, просвечивающая фосфорическими мерцаниями; золотисто-желтая, струящаяся, легкая, как жидкое и веселое пламя; ярко зеленая, плотная, непрозрачная, и вся словно ядовитая и злая; мутно-опалового цвета с перламутровыми переливами и другие то ярких, то блеклых цветов, более или менее прозрачных (ч. 3, с. 43).

Barwy owych cieczy przywodzą na myśl substancje i zjawiska spełniające w alchemii kardynalną rolę: krew, niebo, słońce, księżyc lub metale: żelazo, ołów, złoto, srebro. Poprzez zmieszanie tych substancji w specjalnie do tego celu przeznaczonym naczyniu o sferycznej formie przypominającej niebo, Trirodowowi udało się zainicjować szereg procesów chemicznych. Na powierzchni połączonych cieczy pojawiały się i gasły płomienie. Substancja zdawała się wrzeć. Wokół rozchodziły się nieznane, intensywne zapachy wy-

wołujące zawroty głowy. Ostatnia kropla z ostatniego flakonku zakończyła tę burzliwą reakcję. Ciecz stała się klarowna i przezroczysta. Przeświecała przez nią grawiura, którą pokryte było wnętrze czary. Rysunek ten przedstawiał obrazy kolejnych etapów życia ludzkości na wszystkich kontynentach. Naczynie Trirodowa można uznać za przyrząd magiczny, w którego ograniczonej przestrzeni zawarta jest cała tajemnica życia. Trirodow i Jelisawieta srebrnym kubkiem z takim samym wzorem zaczerpnęli z czary powstałą miksturę, dzięki której w magiczny sposób znaleźli się w krainie Ojle. Mamy tu zatem dowód, że bohater posiadał praktyczną wiedzę alchemiczną.

Umiejętność przekształcania rzeczywistości może sugerować, że Trirodow jako wcielenie Hermesa Trismegistosa poznał tajemnicę kamienia filozoficznego pojmowanego jako „tajemny język”, dzięki któremu można zrozumieć wszystkie procesy rządzące wszechświatem¹¹. Elementy przestrzeni, które dla adepta nauk magicznych stanowią jedność, w jego rękach mogą przybierać dowolne formy. Dzięki alchemicznej wiedzy może on manipulować nie tylko przestrzenią, ale i czasem. Podobnie jak w przypadku klasycznego alchemicznego procesu transmutacji metali w złoto, a więc także każdej materii w inną, czas zaczyna biec szybciej. Opis tego zjawiska znajdujemy na przykład w XIV-wiecznym dziele *Summa Perfectionis*: „Tego, czego Natura nie może udoskonalić na bardzo dużej przestrzeni czasu, my możemy dokonać w krótkim czasie. Eliade pisze, że podczas takiej kontrolowanej reakcji alchemik zajmuje miejsce Czasu”¹².

Przekonują się o tym siostry Ramiejew wchodzące w obszar działania Trirodowa, kiedy to zostają poddane szczególnej próbie: po wypiciu tajemniczego płynu dziewczęta przeglądają się w lustrze i widzą swoje wizerunki przesunięte w przyszłość. Narrator podkreśla, że nie jest to tylko wynikiem złudzenia, co spostrzegają bohaterki obserwując się już bez pomocy lustra. Transformacja ma miejsce naprawdę. Dopiero wypicie innej magicznej substancji pozwala Jelisawie-

cie i Jelenie wrócić do swoich postaci właściwych dla roku 1905.

Szczególne umiejętności zmiany czasu Trirodow wykorzystuje także w konfrontacji z typowym „szwarc-charakterem” — Ostrowem, który po wizycie w domu maga traci temporalną orientację, tak jak gdyby została stworzona dla niego dodatkowa przestrzeń, w której czas płynie innym rytmem.

Manipulacje Trirodowa nie ograniczają się jedynie do wiedzy na temat przyszłości czy krótkotrwałych zmian konfiguracji czasoprzestrzennej, jak w przypadku wspomnianych wizyt. Działania bohatera dotyczące zmian w tej materii stanowią bardzo istotny element kompozycyjny powieści. Zostają skonstruowane dwie dodatkowe przestrzenie: ziemia Ojle i oranżeria. Dla osobliwego funkcjonowania czasu szczególne znaczenie ma zwłaszcza ten pierwszy mikrokosmos. Istnienie dwóch równoległych przestrzeni, przy zmiennym upływie czasu w każdej z nich pozwala osiągnąć rezultaty niemożliwe do uzyskania inną drogą. Pobyt Jelisawiety i Trirodowa na Ojle w skali ziemskiej trwał zaledwie sekundę, natomiast według czasu lokalnego cały wiek. Tylko w ten sposób bohaterowie mogą doświadczyć jedności hierogamii, która owocuje po powrocie do ziemskiej rzeczywistości całkowitą harmonią.

Wykreowane, a raczej przekształcone światy (zarówno ziemia Ojle, jak i oranżeria) składają się z takich samych elementów jak Ziemia. Trirodow jedynie modyfikuje pewne szczegóły kreując Eden — miejsce właściwe bogom, którymi staje się para bohaterów powieści. Wspomniana już alchemiczna zasada „co na górze, to i na dole” dotyczy także wszystkich procesów, które mają miejsce na Ziemi i na Ojle. Właśnie dlatego tej krainy wiecznej szczęśliwości nie omija śmierć. Jest ona nieuniknionym elementem koła natury i jednocześnie nieodzownym etapem inicjacji alchemicznej, którą przechodzi na Ojle Jelisawieta¹³.

Za utożsamieniem tej postaci z mitycznym Hermesem przemawia także szczególny rodzaj relacji Trirodowa ze światem

umarłych. Według Eliadego, tradycja uczyniła z Hermesa psychopomposa: przewodnika zmarłych w zaświaty, który znał drogę i mógł prowadzić ich w ciemnościach. Ten patron nauki i wiedzy tajemnej bezkarnie krążył między trzema kosmicznymi poziomami, towarzyszył duszom do Hadesu, a także sprowadzał je z powrotem na Ziemię¹⁴. Podobna moc pozwalała Trirodowowi na swobodne przenikanie ze świata żywych do przestrzeni chthonicznej i ingerowanie w procesy życia i śmierci. Niezwykle ważnym elementem staje się magiczny kaduceusz Trirodowa¹⁵, nieodparcie nasuwający skojarzenie z atrybutem Hermesa, z którego bóg grecki korzystał w dziele stworzenia. Czarodziejska moc tej różdżki polegała również na tym, że człowiek nią dotknięty zapadał w sen, a ten, który spał – budził się, a więc oscylował pomiędzy życiem a śmiercią.

O przynależności Trirodowa do klanu magów-alchemików świadczy także przekonanie jednej z drugoplanowych postaci *Tworzonej legendy* – markiza Tielatnikowa, jakoby Gieorgij znał tajemnicę nieśmiertelności. Wspomniany arystokrata był pewien, że Trirodow znajduje się w posiadaniu eliksiru życia, a więc substancji, której stworzenie było jednym z podstawowych, obok kamienia filozoficznego, celów sztuki królewskiej¹⁶.

Jako praktykującemu alchemikowi, Trirodowowi nie było obce zagadnienie palingenezy. Hermetyści od czasów starożytnych stawiali sobie za zadanie znalezienie sposobów, które umożliwiałyby utworzenie i podtrzymanie bytu, z czym wiążą się dążenia, by powołać do życia homunkulusa w warunkach laboratoryjnych, w sposób sztuczny i niezgodny z naturą. W pewnym sensie łączy się z tą tematyką doświadczenie, jakie przeprowadził Trirodow. Polegało ono na przemienieniu żywej istoty w pozornie martwą bryłę – sześcian oraz działaniach mających na celu odwrócenie tego procesu. Ofiarą praktyk alchemicznych był ojciec Piotra Matowa. Cała operacja przebiegała w następujący sposób:

(Триродов) сделал Матову еще несколько впрыскиваний (...) бесцветной жидкостью. (...) Жидкость введенная в его кровь, производила странное действие. Тело равномерно сжималось, и высыхало очень быстро (...) но все его пропорции были совершенно сохранены. (...) Триродов положил тело Матова в сосуд с зеленоватою жидкостью. Состав этой жидкости был изобретен им самим. В этой жидкости тело Димитрия Матова еще более сжалось. (...) Потом Триродов изготовил особое пластическое вещество. Облек этим веществом тело (...) Плотно спрессовал его в форме куба (ч. 1, с.193).

Zmuszony przez okoliczności Trirodow przystąpił do odtworzenia człowieka z powstałej materii, w której wciąż drzemał potencjał życia. Przygotowania do przywrócenia Matowowi sił vitalnych przyjęły formę typowych działań alchemicznych:

В начале этого лета Триродов решился начать процесс восстановления. Он подготовил большой чан (...). Наполнил его бесцветною жидкостью. Опустил в эту жидкость куб со сжатым телом Димитрия Матова. Медленный процесс восстановления начался. Незаметно для глаза стал таять и разбухать куб. Не раньше, как через полгода истает он настолько, что будет просвечивать тело (ч. 1, с.194).

Opisane czynności są pewną odmianą procesów palingenetycznych. Alchemicy, jak pisze Bugaj, wierzyli, że zniszczony lub obumarły organizm zarówno człowieka, jak i zwierzęcia czy rośliny można ożywić i doprowadzić do poprzedniego stanu fizjologicznego, jeśli zastosuje się odpowiednie operacje magiczno-alchemiczne¹⁷. Począwszy od odwiedzin i rozmów ze zmarłą żoną, przez wskrzeszenie dziecka – Jegoruszki, aż do pełnej kontroli nad odwracalnym procesem przemiany Dymitra Matowa, Trirodow zaistniał w powieści jako ten, który został obdarzony, tak jak Hermes, wszelkimi formami poznania, a w pierwszym rzędzie tajemną gnozą.

Tworzona legenda ujawnia w jeszcze jeden sposób podporządkowanie materii Trirodowowi: bohater powieści, podobnie jak jego mitologiczny odpowiednik – Hermes, przejawia pełną otwartość ku wszelkim wynalazkom, sam będąc

często ich autorem. W powieści spotykamy więc różnego rodzaju techniczne „nowinki”: czujniki elektryczne i optyczne, ciemnię fotograficzną, a także nowatorską pod względem materiałów i rozwiązań konstrukcyjnych Oranżerię, która stanowi, jak już wspomniano, całkowicie autonomiczną i samowystarczalną przestrzeń.

Chemia, alchemia i magia to bardzo ważna, ale tylko jedna strona działalności Trirodowa. Jego domeną jest również poezja. Zważywszy, że Hermes obdarzył człowieka mową, a egipski Thot, utożsamiany z greckim bogiem, jest wynalazcą mowy, pisma i atramentu¹⁸, twórczość literacka bohatera *Tworzonej legendy* nabiera szczególnego znaczenia. Staje się on wybrańcem bogów, spadkobiercą ich sztuki, teurgiem. Władając słowem Trirodow ma jednocześnie moc twórczą i magiczną, co predestynuje go do pełnienia funkcji przywódcy i przewodnika innych ludzi. Mówi on, że musi

к перевитому лаврами терновому венку поэта
прибавить таящий в себе такие же терния золотой и
алмазами блистающий венец короля (ч. 3, с. 13).

Obydwa przywołane w cytacie atrybuty są symbolami bóstwa, władzy, nieśmiertelności. Nosić je mogą jednostki przewyższające swoje otoczenie mądrością, wiedzą lub siłą. Wyższa świadomość wiąże się jednak z głębszym przeżywaniem ziemskiego i kosmicznego cierpienia, o czym świadczą cierń w wieńcu czy ostre zakończenia korony. Trirodow więc przeżywa zrazem radość wtajemniczenia i jego ból¹⁹. Wprowadzenie symbolu cierniowej korony, sugerującej jednoznacznie związki z umęczonym Chrystusem, wydaje się ujawniać jeszcze jeden alchemiczny aspekt powieści Sołoguba. Pozorna niezgodność między doktryną hermetyczną, mającą, jak już wspomniano, źródła w wierzeniach starożytnej Grecji i Egiptu, a nowatorskim, ale jednak chrześcijańskim, światopoglądem Trirodowa, znajduje także wyjaśnienie w dziejach alchemii, poczynając od II wieku n.e. Według hermetystów tego okresu istniała harmonia pomiędzy magią hermetyczną a chrześcijaństwem. Pogląd ten rozwinął słynny XVI-wiecz-

ny alchemik Heinrich Khunrath, który utożsamiał kamień filozoficzny z Jezusem Chrystusem, „Synem Makrokosmosu”. Zgodnie z jego doktryną odkrycie kamienia pozwoliłoby odsłonić prawdziwą naturę makrokosmosu, podobnie jak Chrystus przyznał duchową pełnię mikrokosmosowi, czyli człowiekowi²⁰.

Hermetyczne odrodzeniowe idee religijne cechuje znaczna zbieżność z praktykowanym przez Trirodowa ekumenizmem, połączonym ze skłonnościami reformatorskimi w różnych dziedzinach. Jak się wydaje, jest to kolejny argument przemawiający za tym, że Trirodow jest wcieleniem Hermesa. Wielokrotnie cytowany w niniejszej pracy Eliade pisze, że hermetrycy i filozofowie-chemicy przygotowywali powszechną i radykalną reformę wszystkich instytucji religijnych, społecznych i kulturalnych, przy czym pierwszym etapem owej powszechnej *renovatio* miała być reforma nauki. Utopijna szkoła Trirodowa z jej niewinną apoteozą ciała staje się więc odzwierciedleniem XVII-wiecznej idei Roberta Fludda, żarliwego adepta alchemii mistycznej. Według tego uczzonego poznanie mikrokosmosu – czyli ludzkiego ciała – objawia nam strukturę Wszechświata i ostatecznie prowadzi nas do Stwórcy. W tym kontekście edukacyjne eksperymenty Trirodowa wydają się nabierać dodatkowego znaczenia. Podobnie jak Newton, Paracelsus, John Dee, Komensky i inni, Trirodow widział w alchemii model bardzo ambitnego przedsięwzięcia odkupienia Natury drogą udoskonalenia człowieka: „усыпить зверя и разбудить человека” (ч.1, с. 76) – za pomocą nowej metody naukowej.

Powieść *Tworzona legenda* jest swoistym manifestem Fiodora Sołoguba i wyrazem tęsknoty autora do urzeczywistnienia idealnego świata fantazji i sennego marzenia. Fascynacja pisarza okultyzmem i zjawiskami irracjonalnymi ma odbicie w sposobie konstruowania fabuły i postaci. Sołogub wciela się w rolę kreatora-maga, który buduje legendę z fragmentów życia. Takimi samymi mitotwórczymi zdolnościami obdarza głównego bohatera powieści, nadając mu cechy zbliża-

jące Trirodowa do starożytnego Hermesa-Thota-Trismegistosa-Merkurego. Sołogub wprowadza czytelnika w proces podwójnej kreacji i korzystając z zasad hermetycznych wyjaśnia tajemnice egzystencji. Zgodnie z tendencją epoki przełomu wieków pisarz odkrywa sekret metafizycznej jedności kosmosu, powołuje się na alchemiczne prawo z dzieła *Tabula Smaragdina*²¹, mówiące o tym, że wszystko jest obrazem Jedynej Rzeczy, zaś owa Jedyna Rzecz pozwala alchemikom pojąć to wszystko, co istnieje na Ziemi.

Przypisy

- ¹ A. Белый, *Начало века*, Москва 1990, s. 489.
- ² Por. R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991.
- ³ Ф. Сологуб, *Творимая легенда*, ч. 1, München 1972, c. 3. Pozostałe cytaty z tej powieści zostały opatrzone wskazówkami dotyczącymi części (ч.) i numeru strony (с.).
- ⁴ Por. T. Zieliński, *Hermes Trismegistos*, Zamość 1920.
- ⁵ Por. *Ibidem*, a także R. Bugaj, *op. cit.*, s. 12–28, oraz M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, Warszawa 1988.
- ⁶ Por. T. Zieliński, *op. cit.*
- ⁷ Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1993, s. 374.
- ⁸ Por. R. Bugaj: *op. cit.*, s. 187.
- ⁹ *Ibidem*, s. 273.
- ¹⁰ Por. T. Zieliński, *op. cit.*, a także R. Bugaj, *op. cit.*, s. 12–28.
- ¹¹ Szerzej o symbolice Kamienia Filozofów pisze M. Eliade, *Historia wierzeń*, t. 3, Warszawa 1995, s. 175.
- ¹² Por. M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, Warszawa 1993, s. 49.
- ¹³ O inicjacji przez śmierć pisze M. Eliade, (w:) *Historia wierzeń...*, t. 1, *passim*.
- ¹⁴ Por. R. Bugaj, *op. cit.*, oraz T. Zieliński, *op. cit.*
- ¹⁵ Por. *Ibidem* oraz W. Kopaliński, *op. cit.*
- ¹⁶ Por. R. Bugaj, *op. cit.*; C. G. Jung, *Rebis, czyli kamień filozofów*, Warszawa 1989.
- ¹⁷ Por. R. Bugaj, *op. cit.*
- ¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990; oraz J. Ślósarska, *W świetle symboli*, Łódź 1994, s. 65–67.

²⁰ Por. M. Eliade, *Historia wierzeń...*, s. 171.

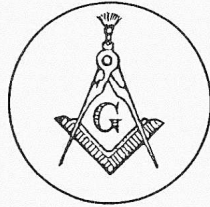
²¹ Por. R. Bugaj, *Hermetyzm*; oraz W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*; S. Holl, *Das Lexikon der Magie*, Bremen 1992.

Katarzyna Arciszewska and Monika Rzeczycka

Alchemy in *The Created Legend* by Feodor Sologub

For the historian of Russian literature *The Created Legend* by Fiodor Sołogub is a text with many meanings and many layers. One of the novel's levels is connected with esoteric symbolism, which achieved an exceptional popularity in Russia at the turn of the nineteenth century. The authors attempt to present the novel's protagonist Georgii Trirodov in a new light: as a mage and alchemist who bears the features of Hermes Trismegistus. The article sets out the many features of Trirodov that indicate his esoteric provenance. These include: his name, his knowledge, and his magical practices and artefacts. Just like a medieval mage, the protagonist of this symbolist novel manipulates time and space, thus transforming reality in the manner of an alchemist.

IRENA FIJAŁKOWSKA-JANIAK



МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН КАК МАСОНСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

*Здесь все есть символ, знак,
пример.*

М. Волошин

Настоящая публикация – это часть большого исследования, посвященного различным аспектам взаимодействия русской литературы с масонством. Предлагаемый фрагмент касается творчества Максимилиана Волошина – масона.

В современной России тема тайных орденов и тайного знания пользуется большим успехом среди ученых и обыкновенных читателей. Широко понятая свобода последних лет вызвала заинтересованность фактами, темами, проблемами, литературой и философскими системами, запрещенными в Советском Союзе, закрытыми в спецфондах библиотек и архивов. На поверхность выплыла „одна из таинственных страниц русской истории – история русского масонства”¹. С одной стороны, она принесла много сенсаций, публикаций, мотивированных

коммерческими целями², а с другой – большое количество научных материалов, обоснованных фактами и архивными документами³. Крупным событием стало издание эмигрантской книги Нины Берберовой *Люди и ложь. Русские масоны XX столетия*⁴.

Все, что мы сказали об исторических материалах, можно отнести к масонским сюжетам в литературе, к теме писатели-масоны⁵. Историки литературы обратили свое внимание, а точнее – „набросились” на литературу серебряного века, ибо ее увлечение оккультизмом, эзотеризмом, магией, масонством, теософией, антропософией проявилось в обнаженной, преувеличенной форме и сыграло весьма значительную роль в жизни и творчестве писателей перелома XIX и XX веков⁶. Максимилиан Волошин служит очень удачным, выразительным примером этого явления. Он, так же, как и „самый мистический” из символистов – Андрей Белый – искал тайин знания, пытался расшифровать смысл пентаграма, магического знака тау, слушал лекции Рудольфа Штейнера, строил храм в Дорнахе, дружил с Анной Рудольфовной Минцловой⁷. Сам поэт о своих увлечениях говорил в автобиографиях, написанных в 1925 году в связи с 30-летием литературной деятельности. В *Автобиографии* [по семилетью] в части 5-е семилетие: *Блуждения (1905-1912)* читаем:

Этапы блуждения духа: буддизм, католичество, магия, масонство, оккультизм, теософия, Р.Штейнер. Период больших личных переживаний романтического и мистического характера⁸.

В другой *Автобиографии* Волошин пишет:

Затем мне довелось пройти сквозь близкое знакомство с магией, оккультизмом, с франкомасонством, с теософией и, наконец, в 1905 году встретиться с Рудольфом Штейнером, человеком, которому я обязан больше, чем кому-либо, познанием самого себя. Интерес к оккультному познанию был настолько велик, что совершенно отвлек меня от русских событий 1905 года [...]⁹.

Ничего удивительного, что в последнее время появилось много работ о Волошине, показывающих его творчество в новом „окультурно-магическом” контексте¹⁰. Причем, исследований о его масонских связях, о влиянии *sensu stricto* масонской идеологии и символики на его творчество не так уж много. Вытекает это из того, что очень трудно выделить среди антропософских, теософских, гностических и оккультных идей мысли чисто масонские. Философия вольных каменщиков строилась на традиции иудейской и христианской; масонство – это символический универсум¹¹. Важно здесь и то, что „масонство – это историческое, культурное и духовное явление невероятной сложности” – говорил М.Морамарко¹². Тем не менее, в творчестве Волошина в масонском аспекте разработаны астральные мотивы и символы, что очевидно прежде всего на примере венка сонетов *Corona Astralis*¹³, который сам поэт считал своим программным произведением. „Мое отношение к миру – см. „Corona Astralis” – писал он в *Автобиографии*¹⁴.

Целью настоящей, аналитической статьи является попытка ответа на такой вопрос: как на поэтический мир Волошина, на конструкцию лирического героя, на выбор мотивов повлияла его принадлежность к масонам, к Великой Луже Франции и познание масонских обрядов, символов, тайн? Ибо принято считать, что для любого писателя-масона творчество является уместным способом популяризации масонских идей и идеалов¹⁵, что все художественные приемы подчинены этой цели¹⁶.

Чтобы ответить на этот вопрос, мы проанализировали главную идею масонского мировоззрения – идею света и связанную с ней идею Храма, содержащуюся в тексте, написанном после инициации Волошина в ложу. Самым интересным для нас материалом оказался цикл *Руанский собор*, который создавался в мае 1905 года. Максимилиан Волошин был принят в масонскую ложу „Travail et Vrais amis fidèles”, входящую в состав Великой Лужи Франции

23 марта 1905 года¹⁷. Вступил он на „дорогу восхождения к свету”. Помощь в приобщении к тайнам ремесла, к истине оказали Максим Ковалевский и Леонтий Кандауров¹⁸.

* * *

В творчестве Максимилиана Волошина масонская идея света, точнее „поиски света”, „поиски духовной истины” связаны с готицизмом, как говорил сам поэт, с „духом готики”¹⁹, т.е. со средневековым Храмом.

Култ Храма – это „одно из древнейших чувств, знаменующих движение к Богу, духовное совершенствование”²⁰ – пишет В. Уколова во вступительной статье к книге Микеле Морамарко *Масонство в прошлом и настоящем*. Также в художественной системе Волошина Храм – это самый важный символ, образ и мотив. Часто он имеет свое название и место вознесения – Руан, Шартр, Париж, Реймс, Страсбург, Дорнах – или же выступает просто как собор, церковь, костел. Играет он в творчестве поэта особую роль, которую можно сравнить с функцией Храма в религии иудейской и христианской, в ремесленной практике каменщиков, строящих соборы Богоматери в городах Франции и Англии, в спекулятивной идеологии масонов, в установлении их традиции (среди строителей Храма Соломона, рыцарей св. Иоанна Иерусалимского, рыцарей Храма) и начала ордена²¹.

Одна из гипотез о происхождении вольных каменщиков говорит, что возникновение готики связано с деятельностью средневековых каменотесов (Steinmethen), организованных в автономное братство вокруг города Страсбурга. Это был „могущественный союз строителей, разъезжавший по Европе со специальными полномочиями от папы и воздвигавший дворцы и соборы по принципам тайной архитектурной науки, привезенной основателями братства с Востока”²². Вообще необходимо

сказать, что „центральным символом масонства является Храм”²³, прежде всего Храм как *Cognus Mysticum*, ибо „сами масоны именовали себя строителями духовного Храма премудрости в сердцах человеческих”, учение свое они считали переполненным духом Христовым²⁴, о чем знает каждый принятый в ложу, в том числе автор *Звезды Полярной*. И поэтому дорога Христа становится дорогой инициации масона.

Заинтересованность готикой – это отнюдь не обязательный эффект масонской деятельности писателя, его тяготения к оккультизму, к теософии и антропософии. Готикой и средневековьем увлекались почти все русские писатели рубежа XIX–XX веков, в том числе и незаинтересованные масонством. „Тяготение символистов к построению новой синтетической культуры, – пишет Александр Лавров, – находило себе зримый праобраз в готическом соборе, сочетавшем целостное представление о мире, патетически воплощенную идею высокого духовного творчества и безукоризненное художественное совершенство”²⁵. Сергей Пинаев, в свою очередь, добавляет, что эстетические принципы средневекового искусства – его синтетичность, целостность, базирующиеся на единстве всенародной духовной идеи – легко вписывались в культурные традиции серебряного века²⁶.

Итак, мотив храма, *loci communes* мировой литературы, был очень популярен и в русской литературе перелома веков, прежде всего в лирике Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Александра Блока, Валерия Брюсова, Осипа Мандельштама, Николая Гумилева, Эллиса и многих других²⁷. Даже на этом фоне волошинская интерпретация храма и средневековья характеризуется зрелостью культурологического подхода, знанием вопроса²⁸. „Ключ к истолкованию готического искусства, Волошин видит в максимально глубоком проникновении в специфику средневекового миропонимания, в постижении смысла культурных категорий,

предполагавших отношение к собору как к символу вселенной, структурно воспроизводившему во всех своих частях устройство мироздания и являвшемуся своеобразной энциклопедией знаний о мире и человеке”²⁹ – пишет Лавров.

В творчестве поэта сакральное пространство соборов, святилищ появляется не только в связи с готикой и идеей Храма, но и с конструкцией лирического героя, как странствующего героя, стремящегося к метаморфозе. Волошинский герой, скиталец и странник, раньше или позже приходит в Храм, странствования героя завершаются в Храме, а этим Храмом в конце концов оказывается Мать-Земля, Натура. Как всегда, так и в этом случае „древнейшая аналогия Природа – Храм, Универсум – Храм давала чувственное воплощение Высшей Святыни, соединяла мир Бога и мир Человека”³⁰.

В этом контексте весьма значительным произведением в первой книге стихов Волошина является цикл *Руанский собор*³¹, названный „одним из совершенных поэтических созданий Волошина”³². Он был включен в состав книги *Годы странствий* в 1907 году, но задуман и приготовлен немного раньше. В Руане, нормандском городе памятников старины и готических достопримечательностей, Макс Волошин был летом 1905 года вместе с Анной Р. Минцловой, которой он и посвятил этот цикл. Пинаев утверждает даже, что „одним из наиболее значительных событий в духовной жизни Волошина в первое десятилетие века можно считать мистерию готических соборов”³³.

Поэт мог лично убедиться, что Руан – это город храмов: „Церкви, церкви, соборы – весь город как один резной просвечивающий вечерним светом храм” – писал он к своей будущей жене Маргарите Сабашниковой³⁴. Тут Волошин мог убедиться, что собор – это не просто памятник архитектуры. Самое большое впечатление произвел на нем Руанский собор Богоматери (XII–XVI вв.), вызвал глубокие философско-религиозные рефлексии

(Минцлова назвала бы их теософскими) над сутью сакральной постройки, над истиной храма, над смыслом христианства, масонства и человеческой судьбы. Эти мысли и впечатления как раз нашли выражение в лирической форме – в цикле стихов *Руанский собор*, а потом – в *Духе готики*.

Руанский собор начинается так:

Вечер за днем беспокойным.
Город, как уголь, зардел,
[...]
Плавны, как пение хора,
Прочь от земли и огней
Высятся дуги собора
К светлым пространствам ночей³⁵.

Уже в самом начале определяются два пространства: *sacrum* и *profanum*, собор и город, небо и земля.

Текст Волошина (имеется в виду весь цикл) многогранен, многозначен, прост и сложен одновременно. Он зашифрован, как и все тексты символистов, масонов, а прежде всего – как и сам готический собор. В прямом значении цикл стихов представляет собой впечатление от осмотра собора, изумительного по своему величю, красоте, архитектурному замыслу и по готическим „кружевным деталям”, где каменные колонны пронизаны фиолетовым светом. На этом уровне текст – это словесная реакция путешественника, восхищенного и очарованного собором.

Основной, внутренний смысл произведения строится прежде всего при помощи структурных элементов, композиции озаглавленных частей, входящих в состав целого текста. Цикл состоит из семи, что уже значимо, частей: *Ночь*, *Лиловые лучи*, *Вечерние стекла*, *Стигматы*, *Смерть*, *Погребенье*, *Воскресенье*. Уже по заглавиям, по ходу фабулы видно, что авторское изречение касается жизни, деятельности и смерти Иисуса Христа, а на языке ремесла – „космической драмы”, через которую проходит каждый „ищущий” во время обряда посвящения. Есть

здесь мотив Каны Галилейской (*Вечерние стекла*), Крестного Пути с „жалами алых терней” (*Стигматы*), Распятия (*Смерть*), Погребения (*Погребенье*) и Воскресения (*Воскресенье*). Кроме того, дан еще целый ряд типологически близких тем, например – Вознесение. Причем оно не выделено в отдельную часть, как предыдущие этапы миссии Христа, и не Он „вознесся на небо и воссел одесную Бога” (*Мар.* 16, 19), а вся церковь, весь собор, а точнее – это камни вознеслись на небо:

Этим камням, сложенным с усилиями,
Нет оков и нет земных границ!
Вдруг взмахнут испуганными крыльями
И взвоятся стаей голубиц (с. 115).

Это, конечно, метафора. Она очень содержательная и прежде всего закрепляет собой основную, ведущую, масонскую мысль текста о полете к свету, о восхождении от тьмы к свету, к истине.

Читая цикл в масонском коде, можно сказать, что предметом поэтического слова являются очередные этапы инициации ученика в братство Вольных Каменщиков: путешествие сквозь тьму („черная ночь”, „темный свет”, „мрак”, „фата”; у масонов – „черная храмина”), смерть и тление („глубь земли”, „источенные крипты”, „погребальный кир”, „огненная смерть”, „под ногами не гулкий камень, а журчание вещей вод...”; у масонов – „черная храмина”, „человеческие кости, череп”, „песочные часы”, „человеческий скелет”, „в неизвестные глубины исходящие скользкие ступени”), к свету („прозрачные ступени”, „дали без границ”, „дух горит”, „разомкнись лазоревая твердь”; у масонов – „Да узри свет!”, „Путь из черной храмины в ложу – это путь из тьмы к свету”)³⁶.

Дорога к свету, истине, Богу, вечной жизни ведет через смерть, у христиан – через искупительную смерть Христа. Момент смерти у масонов – это озарение, снятие покрывала с тайны о том, что смерть есть жизнь. У Волошина пятая часть цикла *Смерть* завершается так:

Разорвись, завеса в темном храме,
Разомкнись, лазоревая твердь!
Вот она, как ангел, над мирами,
Факел жизни – огненная Смерть! (с. 113)

Итак, Макс Волошин обращает внимание на то, что судьба Иисуса Христа вписана в структуру христианского Храма. Согласно христианскому учению даже здание Храма есть пространство евхаристическое, ибо Храм – это Тело Христа³⁷. В книгах Священного Писания Церковь именуется „Телом Христовым”, „Невестой Христовой”³⁸. И у Волошина читаем:

Вижу я, идут отроковицами,
В светлых ризах, в девственной фате,
В кружевах, с завешенными лицами,
Ряд церквей – невесты во Христе (с. 114).

И здесь мы приходим к самому важному и существенному способу изложения смысла в *Руанском соборе*, а именно – при помощи истолкования символики христианского, готического Храма и придания ей масонского значения. „Средневековая символика, интерпретируя здание Храма и его отдельные элементы, проникает в мельчайшие детали и предоставляет огромное богатство мистических и этических объяснений”³⁹. Лавров напоминает, что „символическую архитектуру цикла Волошин истолковал в прозаическом предисловии *Крестный путь*, сопровождавшем первую публикацию *Руанского собора*”⁴⁰. Поэт там писал: „Семь ступеней крестного пути соответствует семи ступеням христианского посвящения, символически воплощенного в архитектурных кристаллах готических соборов”⁴¹.

И в масонской символике лестница с семью ступенями (семь перекадин) играет важную, а даже основную роль. „Сам обряд принятия в ложу называется „первым шагом восхождения по масонской лестнице” к вершинам морального и духовного совершенствования”⁴². Семь ступеней соответствуют семи положительным качествам масона. Эти семь добродетелей – это благоразумие или

терпимость, покорность, нравственность или религиозность, любовь к ближнему, мужество, бескорыстие, любовь к смерти.

Как говорилось раньше, уже во время первого путешествия с Минцловой по храмам Франции, когда его „душа проходила через ряд мистерий готических соборов”⁴³, Волошин пришел к проникновенному выводу, что у истоков сакрального и готического искусства заложена сложная система религиозной мысли и богатая система символов. Эта мысль будет присуща всем „соборным стихам” и *Духу готики*. В этом последнем поэт в 1913 году напишет:

Прочсть готический собор от его первой страницы до последней, от портала до самого острия стрелки, венчающей его крышку, расшифровать его гримуары, раскрыть его иероглифы – вот желание, которое охватывает, когдаходишь внутрь этого архитектурного папируса, испещренного письменами⁴⁴.

В 1905 году изо всей храмовой символики заинтересовали его прежде всего камень, свет, цвет (свет и цвет), башня, числа (семь) и сам по себе Храм, о чем мы уже говорили раньше. Надо опять обратить внимание на то, что перечисленные здесь символы – это тоже важные масонские знаки.

Дешифровку закодированных в Храме символов Волошин начинает с камня. „И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником; и возлил елей на верх его” (*Быт.* 28, 18). „Камень был символом божественности во всех странах всех времен”. „Камень всегда поражал своей крепкостью: его „существование” ненарушимо и непоколебимо” – пишет современный историк религии⁴⁵. Макс Волошин уже в первом стихотворении цикла (*Ночь*) говорит о том, что камень, строительный, храмовый камень готических соборов, *petra genetrix* – это особенный, почти магический, воздушный, „плавный, как пение хора” и в то же время – громадный, сильный:

[...]
 Плавны, как пение хора,
 Прочь от земли и огней
 Высятся дуги собора
 К светлым пространствам ночей
 В горный простор без усилия
 Взвились громады камней...
 Птичьи упругие крылья -
 Крылья у старых церквей! (с. 109)

Потом поэт добавит, что каменный Храм в состоянии не только взлететь, но и пробить, „разорвать” „лазореvu твердь” при помощи башен и колоколен⁴⁶.

Каменное здание Храма функционирует здесь по принципу архетипа или *loci communes*, если возьмем его литературный эквивалент – „гора”, „Святая гора”.

Во многих мифологиях и религиях „гора” или „громадина камня”, „скала”, Синай, Сион, Каф, Арарат, Calvarius и т.д. считаются Святой Горой, святым пространством, *sacrum mundi*, центром и основой мироздания, местом встречи и соединения миров: земного и потустороннего, человеческого и божественного⁴⁷. Иногда эту функцию исполняет дерево. „Чем выше от земли, тем ближе к Богу, потому люди и искали возвышенных мест, чтобы приблизиться к божеству”⁴⁸. Готический Храм – это „зримый, выразительный символ порыва к запредельному”⁴⁹, „к светлым пространствам ночей” (с. 109), как говорил Волошин-масон.

Храм от горы отличается тем, что он является проекцией горы, Святой Горы. Вырос он в гору, вознесся в небо, „стал Иаковой лестницей” (см. *Быт.* 28) благодаря работе человеческого ума и людских рук. „Готический собор – пишет Пинаев, – демонстрировал мощь человеческого гения, дерзость и мастерство зодчего”⁵⁰. Память об этом закреплена в масонском храме. „В масонстве храм воплощал великий труд созидания, как божественного, так человеческого”⁵¹. Микеле Морамарко так описывает масонское святилище: „В центре храма

треугольный алтарь, на котором лежат Библия, угольник и циркуль. [...] У подножия алтаря один неотесанный и один отесанный камень, рабочие инструменты каменщика”⁵².

Для масонов, для масонской символики, основанной на принципе „работы”, Храм является местом обработки камня. Кроме прямого, „строительного” и созидательного значения определение это имеет прежде всего переносный смысл. У масонов существует понятие „дикий камень” и „работа над диким камнем”. Дикий камень – это человек необработанный, неусовершенствованный, без самосознания. Не знает он нравственных целей масонства, т.е. семи переключен лестницы, о которых мы говорили раньше. „Самопознание и реализация связанного с ним комплекса этических принципов, нравственных наставлений, направленных на самосовершенствование человека, назывались масонами „работой над диким камнем”, под которой подразумевалось духовное преобразование человека на его пути к истине и добру” – объясняет Уколова⁵³. Обработка камня происходит именно в Храме, выделенной части Ложи⁵⁴. Символом обработки является молоток. На таком камне, как говорят масоны, вновь воздвигается внутренняя церковь, „сокровенный храм Соломона”⁵⁵.

У Волошина камень, храмовый камень, прежде всего выступает в универсальном смысле (сила, вечность, несокрушимость, неприкосновенность и, по определению самого поэта, „твердыня”). Добавим, что так же богата и значима магической семантикой символика драгоценных камней⁵⁶. В этом тексте они, прежде всего, носители цвета, о чем мы скажем ниже. Возвращаясь к храмовому камню, следует обратить внимание на то, что имеет он в цикле Волошина и масонское значение. Оно зашифровано, это только аллюзия, намек на скрытый, масонский смысл: на возможность преобразования в момент инициации и возвращения к временам перед разру-

пением Храма Соломона. В христианском мировоззрении выражалось бы это при помощи образа времен перед изгнанием из Рая. Руанский собор (а также Шартрский собор, собор Парижской Богоматери, о которых еще напишет Волошин) – не масонский собор, но он мог быть построен артелью каменщиков, знавших тайну строителей Храма царя Соломона, тайну Хирам-Абифа (или Ирам-Абифа). Легенда о Хирам-Абифе является основой масонства⁵⁷.

Итак, Волошин замечает, что готический собор построен по иконической модели *imago mundi*; Храм-гора – это Космическая гора. Она воздвигается по вертикали: низ – верх, и пространство собора образует вертикальную структуру⁵⁸.

Противопоставление того, что вверху, тому, что внизу является выражением определенного порядка во всем мире. На верху всегда находится пространство богов и света. В *Новом Завете* противопоставление „верх - низ” подчеркивается тем паче. Тем, Который соединяет эти два пространства, является Христос. В соборе Его символизирует крест⁵⁹.

Волошинский лирический герой, осматривая Храм, путешествуя по пространству „низ - верх”, идет дорогой масонской инициации, познает мрак и свет, жизнь и смерть, погребение и воскресение. В *Руанском соборе* „низ” – это подземельное пространство Храма, „глубь земли”, с „криптами”, „ветвями пальм” и „сухих эвкалиптов”, „запаха воска”. Здесь царство смерти и погребения, „тление и мир”, „утроба земли”⁶⁰. Одновременно тут корни собора, семя религии, Христа, Который из подземелья, из гроба вознесется на небо. У Волошина читаем:

Здесь соборов каменные корни.
Прахом в прах таинственно сойти,
Здесь истлеть, как семя в темном дерне,
И цветком собора расцвести! (с. 113)

В свою очередь, образ того, что вверху, дан поэтом в нескольких стихотворениях цикла: уже в первом – *Ночь*, а потом – в *Смерти* и *Воскресении*. В „лазоревою твердь” ведут ступени башни, колокольни. В поэтическом воображении Волошина путь к вечному, к „далям без границ” выглядят так:

Вьются ввысь прозрачные ступени,
Дух горит... и дали без границ.
Здесь святых сияющие тени,
Шелест крыл и крики белых птиц (с. 112).

Волошинская дорога ввысь, „дорога святых” полна „прозрачности”, „сияния”, огненности, „крыльев”, „белых птиц”. Прежде всего привлекает внимание повторяющаяся здесь и во всем цикле символика крыльев, птиц и света. Уже первое стихотворение цикла кончается образом взвитой громады камней:

Птичьи упругие крылья -
Крылья у старых церквей! (с. 109)

В зацитированном раньше отрывке появляется образ „белой птицы”. Истолковать это можно прямым способом: белые птицы – это голуби, извечные жители соборов, башень, колоколен. Но голубь – это прежде всего широко распространенный символ *Ветхого* и *Нового Завета*⁶¹. Дух Божий, Святая Троица принимают облик голубя, именно белого. Отсюда уже следует, что белый голубь – это тоже знак света.

Картины вознесения Храма (храм в перьях, собор с крыльями, церковь как стая голубиц) и поиска света являются самыми важными и создающими мировоззрение текста. Световая эмблематика структурно и семантически связана со знаками полета ввысь (башня, лестница, ступени, птица, крылья, перья, „лазорева твердь”).

Дорога снизу вверх – это дорога к свету или, как говорят масоны, „к духовному просветлению”; Пьер Безухов у Толстого называет ее дорогой „к истинному

свету”, а Андрей Белый – дорогой „из сферы души в сферу духа”⁶². И потому и по горизонтали Храм должен быть обращен к свету, на Восток; его предельная ось должна проходить с запада на восток. Тогда неф Храма становится символом странствования верующих к свету, из темноты к солнцу⁶³. Храм вольных каменщиков тоже ориентирован на Восток. Согласно Морамарко, ориентация масонского Храма руководствуется критерием универсальности. „Дело в том, что, определяя свое местоположение в священном пространстве, человек, как правило, представляет Восток как источник физического и духовного света. [...] Большинство Храмов и святынь сориентированы на Восток”⁶⁴. И это отличает и христианский, и масонский Храм от иудейского, от иудейской традиции, „с которой в целом ряде отношений связана масонская ритуальность”⁶⁵. Масонский Храм направлен на свет. Ведь храм – это святилище. И Руанский собор, как замечает Волошин, направлен на свет и сам есть носителем света, ядром света, *lux mundi*. „Свет в сердце-вине тьмы – часто встречающееся в поэзии сочетание. [...]” – объясняет Сергей Пинаев⁶⁶.

В готическом соборе свет является, с одной стороны, главным художественным средством, „воздвигающим” архитектурную форму, порядок окон, строй витражей, цвет розетт (роз), окраску стен и всего убранства, подбор драгоценных камней. С другой стороны, свет в Храме, в его системе символов, является еще одним, очень важным семантическим знаком, относящимся к Универсуму, к Богу⁶⁷.

Во многих космологиях и религиях сотворение мира связано с возникновением света, с его озарением⁶⁸. Сначала была тьма, ночь. „И сказал Бог: да будет свет. И стал свет” – записано в Библии (*Быт.* 1,3). „Да узри свет” – слышит масон-ученик, принятый в ложу. Масонская церемония инициации, существующая в подтексте волошинского *Руанского собора*, повторяет акт возни-

кновения, создания света, перехода от ночи ко дню, от темноты к свету, от земли к небу, от погребения к воскресению. Получение света – это переход в лучшую, осознанную, превосходную жизнь.

В христианском средневековье свет и его трансцендентный, мистический и магический смысл подчеркивался, а даже создавался при помощи символики цвета, прежде всего – алхимически золотого и небесной лазури. Золотой цвет давал впечатление блеска. А блеск – это отблеск божественного мира. „Чудесный Божий Дом излучается блеском золота, чтобы еще прекрасней озарился драгоценный свет веры”⁶⁹.

У Волошина все соборное мироздание проникнуто „фиолетовым светом” и всеми его тонами, оттенками, полуоттенками, переливами – „лиловым”, „сиреневым”, „аметистовым”, которые переходят в красный („багровый”, „огненный”, „багряный”, „рубиновый”, „рдяной”, „алый”). Кроме фиолетового – голубой, „синий”, „лазорево-голубой”, „сапфировый” и золотой – цвет „хризолита”, „янтаря”. Волошинского лирического героя привлекает, очаровывает, завораживает фиолетовый мир собора; он ожидает чуда лиловых лучей. Второе стихотворение цикла так и озаглавлено: *Лиловые лучи*:

О фиолетовые грозы,
Вы – тень алмазной белизны!
Две аметистовые Розы
Сияют с горной вышины.
Дымится кровь огнем багровым,
Рубины рдеют винных лоз,
Но я молюсь лучам лиловым,
Пронизавшим сердце вечных Роз.
И я склоняюсь на ступени,
К лиловым пятнам темных плит,
Дождем фиалок и сирени
Во тьме сияющей облит.
И храма древние колонны
Горят фиалковым огнем.

Как аметист, глаза бессонны
И сожжены лиловым днем (с. 110).

Самому Волошину об этих лучах, об изумительных, „чудотворных” фиолетовых иллюминациях рассказывала перед поездкой в Руан Минцлова. Когда он сам ощутил „святые тайны собора”, прикоснулся к „фиолетовым лучам”, к „звездной пыли”, он почувствовал, что „что-то совершилось”, что „никогда не испытывал такой радости, силы, уверенности”⁷⁰. Влюбленный поэт писал своей избраннице, „небесной деве Софии”⁷¹ – Маргарите Сабашниковой, что видел в фиолетовых лучах Руанского собора ее душу:

Мы были в одном соборе, где каменные колонны
были пронизаны фиолетовым светом. Фиолетовым,
переходившим в розовый – золотисто-розовый. Я
не знаю, что это было. Я слышал, как А.Р. шептала:
„Если долго смотреть в этот фиолетовый свет, то
увидишь все, все”. И там, где фиолетовый переходил
в розово-золотистый – я видел, я знал, я чувствовал
вашу душу. И я помню, что я целовал фиолетовый
сияющий камень и когда я наклонялся, то видел тень
своей головы золотисто-зеленую, влажную, утопаю-
щую в лиловых лучах⁷².

В истории религиозных идей, в христианском мировоззрении фиолетовый цвет играл важную мистическую, а даже оккультную роль. Он получался из смеси голубого с красным и воспринимался как цвет особый, „промежуточный”, „серединный”. Раньше, до готики, фиолетовый не считался отдельным, самостоятельным цветом; он был лишь оттенком красного, а точнее – пурпурного, и даже называли *ego purpureus*⁷³. Именно в готике, в связи с развитием схоластики, представляющей христианское мировоззрение как одну целостную систему, церковь подчинила краски литургии. Тогда в богослужении фиолетовый цвет стал употребляться во время Рождественского и Великого Поста. Он стал цветом воплощенного Богочеловека, Христа, отпевания⁷⁴. В оккультных теориях

фиолетовый цвет, будучи смесью голубого с красным, соединял духовность голубого и чувствительность, телесность красного. Считалось, что в нем содержится равновесие между небом и землей, элементом женским и мужским, днем и ночью.

Добавим, что тогда цвет часто определяли при помощи драгоценных камней, играющих в храме весьма значительную роль. Например: „зелень измарагда была символом надежды, лазурь сапфира была знаком небесности, желтизна топаза означала благородные поступки. Красный цвет граната был эмблемой *caritas*, любви к ближнему. Белый цвет жемчужины был символом мира, согласия”⁷⁵. Идею эту проникновенно отметил Волошин и применил в описании витражей:

Темным светом вытканые ткани,
Страстных душ венчальная фата,
В них рубин вина, возникший в Кане,
Алость роз, расцветших у креста,
Хризолит осенний и пьянящий,
Мед полудней – царственный янтарь,
Аметист – молитвенный алтарь
И сапфир испуганный и зрящий (С. 111).

Цветом, формирующим смысл *Руанского собора*, является тоже голубой, выступающий в тексте под наименованием „лазоревого”. Это цвет трансцендентного мира, цвет веры и – одновременно – цвет масонских лож. Например, „в Иоанновской ложе первой ученической степени мы встречаем лазурь тканей и золото символических украшений. Стены затягивались голубыми тканями, подвешенными на золотом шнуре, связанном большим кафинским узлом как раз на самой середине стены, обращенной к востоку. Тут же, на востоке, на возвышении из трех ступеней, был престол, масонский жертвенник, а за ним кресло управляющего ложей. На престоле лазоревое, шелковое покрывало с густой золотой бахромой” – читаем у Тиры Соколовской в материалах 1915 года⁷⁶.

Золото в лазури – это тоже любимое сочетание у Андрея Белого и иносказательное название сборника его стихов. Константин Мочульский, автор книги о Белом и, кстати, тоже масон⁷⁷, приводит слова поэта, „вступившего на путь посвящения и тайного знания”: „Лазурь – символ высоких посвящений; золотой треугольник – атрибут Хирама, строителя Соломонова храма. Что такое лазурь, и что такое золото? На это ответят розенкрейцеры. Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь: мир сгорает, рассыпаясь пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути. [...]”⁷⁸. Золото, лазурь, свет, звезда надежды станут ключевыми словами венка сонетов *Corona Astralis*, будут иметь значение в *Подмастерьи*. Но это уже предмет следующей части нашего исследования.

Итак, в *Руанском соборе* много масонских аллюзий, но идеи и символы вольных каменщиков зашифрованы таким же образом, как, например, в масонских произведениях декабристов и Александра Пушкина⁷⁹. Текст Волошина очень богат содержанием, проникновенными размышлениями на тему Храма, поиска истины, смысла смерти. *Руанский собор* – это произведение двойной или даже тройной кодированности: его можно прочесть в христианском ключе и в масонском коде, или же в антропософском направлении, как предлагают современные историки литературы⁸⁰. Каждая интерпретация допустима и полноценна. Масонское содержание обогащает текст, провоцирует к познанию идеологии и философии тайного ордена.

Примечания

¹ К. Белоцкий, *Всплывающая Атлантида*. Рецензия на книгу А. Серкова, *История русского масонства 1845-1945*, Санкт-Петербург 1997, „Новый мир” 1998, 9, s. 229.

² Г. Бостунич, *Масонство и русская революция*, Москва 1995; Б. Башилов, *История русского масонства*. Выписки 1-17, Москва 1992-1995; Н. Якименко, *В лабиринтах масонства*, „Литературная газета” 1984, 14.

³ М. Морамарко, *Масонство в прошлом и настоящем*, Москва 1990; А. Аврех, *Масоны и революция*, Москва 1990; О. Соловьев, *Русское масонство 1730-1917*, Москва 1993; Л. Хасс, *Еще раз о масонстве в России начала XX века*, „Вопросы истории” 1990, 1; С. Лебедев, *Масоны и вокруг них*, Москва 1991; *Масоны*, сост. А. Гопаченко, Харьков 1997; А. Серков, *История русского масонства 1845-1945*, Санкт-Петербург 1997; *Масонство*, Авторы-составители С. Мельгунов, Н. Сидоров, Минск 1998 (репринт издания 1915 г.); О. Плашонов, *Терновый венец России. История масонства 1731-1985*, Москва 1995; М. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровой символической философии*, Новосибирск 1992. Информация о новой масонской литературе содержится в исследовании Л. Хасса: L. Hass, *Loża i polityka. Masoneria rosyjska. 1822-1995*, t. 1, Warszawa 1998, s. 5-30.

⁴ Н. Берберова, *Люди и ложы. Русские масоны XX столетия*, „Вопросы литературы” 1990, 1, 3, 4, 5, 6, 7 или отдельное издание, вышедшее в Харькове-Москве в 1997 г. Первое издание книги вышло в Нью-Йорке в 1986 г.

⁵ Следует обратить внимание на такие исследования, как: Л. Дж. Лейтон, *Эзотерическая традиция в русской романтической литературе. Декабризм и масонство*, Санкт-Петербург 1996; И. Вайскопф, *Гоголь как масонский писатель*, (w:) *Гоголевский сборник*, под ред. С. Гончарова, Санкт-Петербург 1993; В. Сахаров, *Масонские оды П. Голенищева-Кутузова и Н. Осталопова*, „Русская литература” 1997, 1.

⁶ См. все многочисленные работы, которые объединены под общими редакционными темами в ежемесячнике „Литературное обозрение” на тему „Советская мистика и мистики в стране большевиков” (1998, 2); работы об Андрее Белом (1995, 4/5) и о мистике в мировой литературе (1994, 3/4). См. также: Н. Богомолов, *Оккультные мотивы в творчестве Гумилева*, „De visu”, 1992, 0; Н. Богомолов, „Мы – два грозой зажженные стволы”: *Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов*, „Литературное обозрение” 1991, 11; *Серебряный век*. Мемуары, Москва 1990; Л. Скворцов, *Возвращение эзотеризма?*, „Октябрь” 1996, 3. См. также исследования польских ученых: T. Klimowicz, *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i oku-*

tyzmu w literaturze rosyjskiej, Wrocław 1992; E. Biernat, *Motywy gnostyczne w poezji Michała Kuźmina*, (w:) *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, pod red. E. Biernat i T. Bogdanowicza, Gdańsk 1999; M. Rzeczycka-Turecka, *Sofia o wielu obliczach - gnostyczna wizja objawienia w „Ołtarzu Zwycięstwa” i „Jupiterze pokonanym” Walerija Briusowa*, (w:) *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, pod red. I. Fijałkowskiej-Janiak, Gdańsk 1998.

⁷ Анна Рудольфовна Минцлова – теософка, переводчица, дочь известного адвоката. Выразительная и красочная личность русского модернизма. Она была везде и всюду, где надо было тогда быть: среди теософов, антропософов, спиритуалистов, оккультистов, каббалистов, возле Бальмонта, Иванова, Белого и Волошина. Как Елена Блаватская, она бросалась в глаза. Ее портрет мы найдем во многих мемуарах, воспоминаниях, автобиографиях, документах перелома XIX и XX веков. См. между прочим: М. Сабашникова, *Зеленая змея*, (w:) *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, Москва 1990, s. 109-111; С. Пинаев, *op. cit.*, s. 96; К. Мочульский, *Андрей Белый*, Париж 1955, s. 135-139; Н. Богомолов, *К истории эзотеризма советской эпохи*, „Литературное обозрение” 1998, 2.

⁸ М. Волошин, *Автобиография [по семилетью]*, (w:) *Воспоминания о...*, s. 31.

⁹ *Ibidem*, s. 38.

¹⁰ Самые важные и авторитетные работы: С. Пинаев, „Близкий всем, всему чужой...”, *Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века*, Москва 1996; А. Лавров, „Дух готики” – неосуществленный замысел М.А. Волошина, (w:) *Русская литература и зарубежное искусство*, Ленинград 1896; И. Смирнов, „Все видеть, все понять...” (*Запад и Восток Максимилиана Волошина*), (w:) *Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации*, Москва 1985; A. Wiczorek, *W kręgu tradycji kulturowych. Anniński, Wołoszyn, Gumilow*, Opole 1998.

¹¹ Об этом пишет М. Морамарко, *op. cit.*, s. 22. Сергей Пинаев тоже обращает внимание на эту проблему в контексте вопроса о влиянии идей Рудольфа Штейнера. В какой мере антропософские концепции отразились в его стихах? – спрашивает он. „Ответить на этот вопрос можно лишь с учетом того обстоятельства, что антропософские мотивы в творчестве поэта далеко не всегда звучат в „чистом” виде, что они чаще всего вплетаются в более широкую эзотерическую ауру”. *op. cit.*, s. 77.

¹² М. Морамарко, *op. cit.*, s. 22.

¹³ С. Пинаев, *op. cit.*, s. 22.

¹⁴ М. Волошин, *Автобиография*, *op. cit.*, s. 39.

¹⁵ Эта проблема затронута в книге: A. Nowicki, *Filozofia masonerii u progu siódmego tysiąclecia*, Gdynia 1997.

¹⁶ Хорошим примером убеждения, что писатель-масон пишет только масонские произведения, служит высказывание Сергея Маковского, доказывающее, что автором стиха может быть только Волошин, а не Е. Дмитриева (Е. Васильева): „Теперь, вспоминая стихи Чебурины, удивляешься, как эта мистификация всем не бросилась в глаза с самого начала? До чего по-волошински звучит хотя бы [...] „Герб” [...]:

Но что дано мне в щит вписать?

Датуры тьмы или розы храма?

Тубала медную печать

Или акацию Хирама?

Даже независимо от стиля, только „вольный каменщик” мог это написать, никакой „девушке-католичке” не пришла бы в голову „акация Хирама”. Волошин сам говорил мне, что он масон парижского «Великого Востока». С. Маковский, *Портреты современников*, (w:) *Серебряный век*, s. 174-175.

¹⁷ Даты инициации и название Ложы мы приводим из работы: L. Hass, *Łoża i polityka*, *op. cit.*, t. 1, s. 105. Архивные источники указаны в другом исследовании ученого: L. Hass, *Ambicje rachuby, rzeczywistość. Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej. 1905-1928*, Warszawa 1984, s. 58. В статье *Еще раз о масонстве в России начале XX века* („Вопросы истории” 1990, 1, s. 29) Хасс утверждает, что Волошин принят в масоны за границей не участвовал в деятельности лож в России. О Волошине-масоне в России пишет тоже А. Серков, *Придет ли к нам Великий Восток?* („Родина” 1993, 11, s. 86).

¹⁸ О значении М. Ковалевского и Л. Кандаурова для пробуждения русского масонства в начале XX века см.: L. Hass, *op. cit.*; Н. Берберова, *op. cit.*

¹⁹ „Дух готики” – это определение самого М. Волошина, который работал над книгой под таким заглавием. См. об этом: А. Лавров, *Дух готики – неосуществленный замысел М.В. Волошина*, *op. cit.*

²⁰ В. Уколова, *Под сенью королевской арки*, (w:) М. Морамарко, *Масонство...*, s. 17. Наблюдения на тему Храма, храмовой символики см.: J. Hani, *Symbolika świętyni chrześcijańskiej*, Kraków 1998; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 368-372; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 239-240; M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1993;

P. Floreński, *Świątynia jako synteza sztuk*, (w:) *Ikonostas i inne szkice*, Białystok 1997, s. 33-47; W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, Warszawa 1989, s. 155-175; G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Warszawa 1978.

²¹ О происхождении масонского ордена писали: М. Морамарко, *op. cit.*; *Масонство в его прошлом и настоящем*, под ред. С. Мельгунова и Н. Сидорова, t. 1-2, Москва 1915; *Тайные ордена: Масыны*, сост. А.Н. Гопаченко, Харьков, Киев, Ростов-на-Дону 1997; Ch. Knight, R. Lomas, *Klucz Hiram. Faraonowie, masoni i odkrycie tajemnych zwojów Jezusa*, Warszawa 1997; Ch. Knight, R. Lomas, *Drugi Mesjasz*, Warszawa 1998; T. Nasierowski, *Wolnomularstwo bez granic*, Warszawa 1996; T. Cegielski, *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992; J. Wojtowicz, *Masoneria – wielka niewiadoma? Studium z dziejów tzw. tajnych товариств w Europie nowożytnej (XVIII-XX w.)*, Toruń 1992; M. Baigent, R. Leigh, *Świątynia i Łoża*, Warszawa 1996.

²² Происхождение масонства и его развитие в Англии XVIII и XX в. (w:) *Масонство*, Авторы-составители С. Мельгунов, Н. Сидоров, Минск 1998, s. 10-11.

²³ В. Уколова, *op. cit.*, s. 17.

²⁴ М. Морамарко, *op. cit.*, s. 357.

²⁵ А. Лавров, *op. cit.*, s. 317; Дж. Коппер, *Мистик среди схоластов. Андрей Белый и средневековый мистицизм*, „Литературное обозрение” 1998, 2; А. Белый, *Эпоха схоластики. 12 и 13 век. Роль мистики в 12 веке*, *ibidem*, s. 15-18.

²⁶ С. Пинаев, *op. cit.*, s. 105.

²⁷ О теме храма см.: С. Пинаев, *op. cit.*, s. 105-124; А. Лавров, *op. cit.*, s. 317-321.

²⁸ Характеризуя Волошина в книге воспоминаний *Портреты современников* (Нью-Йорк 1955), Сергей Маковский подчеркивал его „особую ласковость”, „вкрадчивую благожелательность”, отзывчивость и начитанность: „Душа у него была поистине вселенская, причастная всем векам и народам. И начитан он был универсально, хоть и по-дилетантски, „на живую нитку” была сшита его эрудиция”. (w:) *Серебряный век*, s. 146.

²⁹ А. Лавров, *op. cit.*, s. 321.

³⁰ В. Уколова, *op. cit.*, s. 17.

³¹ Первая книга стихов М. Волошина – *Стихотворения. 1900-1910* – вышла в Москве 27 февраля 1910 года в издательстве С.А. Соколова „Гриф”.

³² А. Лавров, *op. cit.*, s. 323.

³³ С. Пинаев, *op. cit.*, s. 105.

³⁴ Цит. по статье: А. Лавров, *op. cit.*, s. 322. В этом же письме Макс Волошин еще писал: „Комната в гостинице. Пятый этаж. Под ногами река и готический городок, залитый вечерним сиянием. В моей душе растут и высятся лестницы, пилястры, порталы. Она вся одно готическое кружево”.

³⁵ М. Волошин, *Стихотворения* („Библиотека поэта”, малая серия), Ленинград 1977, s. 109. Далее все ссылки на это издание обозначаются непосредственно в тексте с указанием соответствующих страниц в конце цитаты.

³⁶ В начале приведены фрагменты из *Руанского собора*, s. 109-115, а затем – из обряда посвящения, описанного в издании: *Масонство*, *op. cit.*, s. 398-417.

³⁷ J. Hani, *Symbolika świątyni...*, s. 56-61.

³⁸ Ф. Хопко, *Основы православия*, Вильнюс 1991, s. 66.

³⁹ D. Forstner, *op. cit.*, s. 371. Здесь и далее во всех польскоязычных цитатах перевод мой. – И.Ф.Я.

⁴⁰ А. Лавров, *op. cit.*, s. 323.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Л. Дж. Лейтон, *op. cit.*, s. 194.

⁴³ А. Лавров, *op. cit.*, s. 323.

⁴⁴ М. Волошин, *Дух готики*, (w:) *Русская литература и зарубежное искусство*, Ленинград 1986, s. 338.

⁴⁵ J. Hani, *op. cit.*, s. 122, 123. О культе камня см.: G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, s. 89-90.

⁴⁶ Похожий образ стрельчатого Храма, Кельнского собора, создал в 1912 году Осип Мандельштам, но он придал этому отрицательное значение („Здравствуй, мой давний бред, - // Башни стрельчатой рост! // [...] Неба пустую грудь // Тонкой иглоу рань.”) См.: А. Лавров, *op. cit.*, s. 318.

⁴⁷ M. Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, (w:) *Sacrum, mit, historia*; J. Hani, *op. cit.*; G. van der Leeuw, *op. cit.*, s. 90-91, 102; P. Kowalski, *Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa-Wrocław 1998, s. 141-148; J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Kraków 1995; M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994; M. Lurker, *Słownik obrazów...*, *op. cit.*; *Góry, kultura, literatura*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1996, t. 1-3; Э. Нюстрем, *Библейский словарь*, Торонто 1980; J. Hani, *op. cit.*, s. 131.

⁴⁸ Э. Нюстрем, *op. cit.*, s. 14.

⁴⁹ А. Лавров, *op. cit.*, s. 117.

⁵⁰ С. Пинаев, *op. cit.*, s. 109.

⁵¹ В. Уколова, *op. cit.*, s. 17.

⁵² М. Морамарко, *op. cit.*, s. 29. См. также: Т. Cegielski, *op. cit.*, s. 70-71.

⁵³ В. Уколова, *op. cit.*, s. 13.

⁵⁴ У масонов нет Храма как отдельно стоящего здания, „дома Бога”, места молитвы. В зависимости от ритуала Храм – это восточная или западная часть Ложи. Это зал, предназначенный для ритуальных обрядов. См.: Т. Nasierowski, *op. cit.*, s. 49; М. Морамарко, *op. cit.*, s. 38.

⁵⁵ В. Уколова, *op. cit.*, s. 13.

⁵⁶ На эту тему см.: С. Пинаев, *op. cit.*, s. 118-120. В широком контексте этим вопросом занимаются: G. Bryś, *Poetycki świat mineralów w twórczości młodszych symbolistów rosyjskich (Wacław Iwanow, Andrzej Bieli, Aleksander Blok)*, „Slavica Wratislaviensia”, LXI, Wrocław 1991; J.L. Barceló, *Czarna magia w XX wieku*, Warszawa 1991.

⁵⁷ Каждый масон во время ритуала посвящения обязан давать клятву, что будет следовать примеру Хирам-Абифа.

⁵⁸ Несколько лет спустя, во время работы над *Духом готики*, в связи с вертикальной структурой Храма появится у Волошина оккультная формула Гермеса Трисмегиста: „Что сверху, то и внизу”. См.: А. Лавров, *op. cit.*, s. 339.

⁵⁹ М. Lurker, *Słownik...*, s. 129-130.

⁶⁰ Контакт масона с миром тления, с утробой земли, причастие к святым тайнам камня изображен в романе Стефана Жеромского *Пенел*: „Tylko książę Gintuł, po ukończeniu dziennych robót, sam w noc, obwiązany sznurem, puszczał się częstokroć w owe podziemne chodniki. Znajdował szczególną rozkosz w dotykaniu ręką, w obejmowaniu trwożliwą żrenicą sennego popiołu przeszłości. [...] Jakże głęboką, jak zrosłą z ziemią wydawała mu się powieść o wiecznym śpiewie, o wiekuistej wigilii nocnej w tej świątyni, gdzie się modlili za życia wymordowani!... Omszałe mury dominikańskie poczęły promienić dla księcia przezrystą światłością, nienaturalnym jaśnieniem, które otacza cnotę męstwa, honor przysięgi dotrzymanej i grób męczeński. Między jego duszą a owym murem, stromo wystrzelającym ze szczytu wzgórka, między kopułką kaplicy-celi Jacka Odrowąża wyrosła w tym czasie jak gdyby żyła nierozrwalna”. S. Żeromski, *Popioły. Powieść z końca XVIII i początku XIX wieku*, t. 3, Warszawa 1948, s. 225 i 226.

⁶¹ *Симфония или Алфавитный Указатель к Священному Писанию*, Корнталь 1971, s. 182.

⁶² А. Белый, *Эпоха схоластики...*, s. 16.

⁶³ D. Forstner, *op. cit.*, s. 371.

⁶⁴ М. Морамарко, *Масонство...*, s. 39. Добавим еще, что Востоком называлось высшее правление: „Ибо Восток – край избрания”, откуда с седой древности „изливалась высшая мудрость”. Под Востоком понимали также всякий город, либо местечко, где проводились масонские работы [...]”, *Масонство...*, s. 361.

⁶⁵ М. Морамарко, *Масонство...*, s. 39.

⁶⁶ С. Пинаев, *op. cit.*, s. 116.

⁶⁷ М. Lurker, *Przesłanie symboli...*, s. 112-150; J. Hani, *op. cit.*; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 115-122; A. Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988, s. 133-151; P. Floreński, *Świątynia jako synteza sztuk*, s. 33-47.

⁶⁸ М. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, Warszawa 1988; G. van der Leeuw, *op. cit.*; N.M. Wildiers, *Obraz świata a teologia, od średniowiecza do dziś*, Warszawa 1985; М. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, Kraków 1992 (прежде всего глава: *Duch, światło i nasienie*); J. Tomoń, *Symbolika światła w poezji liturgicznej polskiego średniowiecza*, (w:) *Wyobrażenia średniowiecza*, praca zbiorowa pod red. T. Michalowskiej, Warszawa 1996. Иоланта Томонь пишет о том, что свет имел особенно важное значение в средние века. Об этом свидетельствует интеллектуальное, литературное и художественное наследие эпохи, ее язык. Обращает на себя внимание семантическое богатство слова свет. Кроме основных терминов *lux* и *lumen* (при различии *lumen naturale* и *lumen divinum*) средневековый язык использовал целый ряд синонимов: *splendor*, *luciditas*, *claritas*, *nitor*, *refulgentia*, *fulgor*, *iubar*. Каждое из этих наименований имело несколько иное семантическое значение. См. J. Tomoń, *op. cit.*, s. 308-309.

⁶⁹ М. Rzepińska, *op. cit.*, s. 115.

⁷⁰ Из письма к Маргарите Сабашниковой. Цит. по: А. Лавров, *op. cit.*, s. 322.

⁷¹ София – небесная Дева Премудрости – существует тоже в идеологии масонов и называется избранницей вольного каменщика, будущей женой, для которой во время обряда инициации он получает белые перчатки. „Пару женских перчаток обрядоначальник предлагает передать избраннице сердца, непорочной женщине. Иные по невежеству или недальновидности не усматривают в сем обряде сокровенного смысла, – говорит обрядоначальник, – но я вам, любезный брат, должен сказать, вам надлежит избрать себе

сотрудницу, подругу, обручиться с ней, как с невестой, сочетаться чистым и священным браком с премудростью, с небесной девой Софией. Да будет она вам неразлучной спутницей, единой вашей избранницей” (*Масонство, op. cit.*, s. 417).

⁷² А. Лавров, *op. cit.*, s. 322.

⁷³ М. Rzepińska, *op. cit.*, s. 139.

⁷⁴ D. Forstner, *op. cit.*, s. 122.

⁷⁵ М. Rzepińska, *op. cit.*, s. 139.

⁷⁶ *Масонство, op. cit.*, s. 404.

⁷⁷ Константин Мочульский с 1927 года был членом ложи „Юпитер” в Париже. Об этом: L. Hass, *Loża i polityka...*, t. 2, s. 47.

⁷⁸ К. Мочульский, *Андрей Белый*, s. 151.

⁷⁹ Л. Дж. Лейтон, *op. cit.*

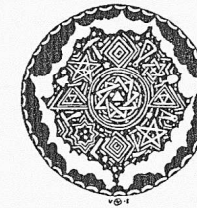
⁸⁰ А. Wiczorek, *W kregu tradycji...*, s. 80.

Irena Fijałkowska-Janiak

Maksimilian Voloshin as a Masonic Writer

This article is part of a larger study entitled *Literature and the Lodge*, the subject of which are the complex mutual connections and interrelations of Russian literature with Masonry. This is a topic which is extraordinarily complicated in terms of history, culture and philosophy. The article deals with the writings of M. Voloshin, who was inducted into the great Lodge of France in 1905. The Masonic initiation became an importance event in his life and recurs in coded form in his writings. The protagonist of Wołoszyn's poetry became “the man on the road,” the pilgrim, the wanderer, the traveller, moving towards the light and the east. This wandering, this “state of wandering” – as in the works of Homer, Apuleius, Cervantes, Joyce and Hesse – is at once a profound metaphor of human fate, and at the same time an expression of the Masonic road of initiation and self-perfection. The cycle *The Cathedral in Rouen* is analysed in particular detail. This cycle contains in concealed form the possibility of a double reading – from a Christian and from a Masonic perspective. In the text, Woloshin employs the Masonic themes of “building the edifice” (the temple), “the road” (ascending the ladder towards the light), and of “light” itself. He also refers to Masonic symbolism (stone, ladder, dove, and the colours blue and black).

ELŻBIETA BIERNAT



WIELKI MAG. MOTYWY WOLNOMULARSKIE W TWÓRCZOŚCI MICHAŁA KUZMINA

Obserwowany w ostatnich latach gwałtowny wzrost zainteresowania ezoteryzmem, gnozą, teozofią i tajnymi stowarzyszeniami związany jest między innymi ze zbliżającym się końcem naszego wieku. W Rosji posiada on także swą własną specyfikę; stanowi dowód wolności, zrzućenia jarzma obowiązującej jedynie słusznej ideologii, złamania tabu. Udośćępienie zamkniętych dotąd specjalnych fondów bibliotek, szczególnie byłych archiwów OGPU, NKWD, KGB, pozwoliło rosyjskim badaczom na ujawnienie wielu nieznanych faktów, na odtworzenie dziejów wiedzy tajemnej i rozwoju wolnomularstwa w Rosji.

Autorzy wielu prac z tej dziedziny potwierdzają niezwykle fascynację ezoteryzmem w Rosji końca XIX i początku XX wieku¹. Przedmiotem badań stają się głównie wpływy teozofii, antropozofii, gnozy i masonerii na życie i twórczość najwybitniejszych przedstawicieli tej epoki: A. Bielego, A. Błoka, W. Iwanowa, W. Briusowa, K. Balmonta, M. Wołoszyna, N. Gumilowa, W. Chlebnikowa, M. Kuzmina i wielu innych

pisarzy. Ogromne zainteresowanie budzi także filozofia W. Sołowjowa, N. Bierdiajewa, S. Bułgakowa i P. Florenskiego.

Szczególnie ważny wydaje się fakt, że badania te coraz częściej dotyczą także inspiracji ezoterycznych w kulturze rosyjskiej po 1917 roku. Dowodzą one, że po rewolucji październikowej zainteresowanie rosyjskiej inteligencji ezoteryzmem było nie mniej intensywne niż na przełomie XIX i XX wieku. Istniało wówczas wiele mistycznych grup i organizacji będących swoistą ucieczką od ówczesnej rosyjskiej rzeczywistości. Jak pisze jeden z badaczy: „После победы Октября лозунги всеобщей свободы обернулись растущим всеобщим рабством. Чтобы выжить в таких условиях, мыслящим людям требовалась отдушина для воздуха мысли, требовался духовный стержень, который позволил бы им выстоять и вынести тяготы отнюдь не светлого будущего, которое приближалось с головокружительной быстротой и ничего хорошего не сулило”². Taką rolę pełniła wówczas między innymi antropozofia i masoneria.

Do założonego w 1913 roku Stowarzyszenia antropozofów im. W. Sołowjowa należeli między innymi: A. Biely, K. Wasiljewa, M. Wołoszyn, M. Sabasznikowa, A. Pietrowski. Po rewolucji październikowej wielu rosyjskich antropozofów powraca z Dornach do kraju, aby przygotować rewolucję w sferze ducha. Utworzona w 1921 roku nowa gałąź stowarzyszenia (grupa im. Łomonosowa) była próbą przystosowania doktryny R. Steinera do nowej rzeczywistości, otwarcia antropozofii na kulturę i świat. W celu uduchowienia społeczeństwa członkowie grupy nie tylko organizują cykle publicznych wykładów, lecz biorą udział w tworzeniu nowej kultury. Podobną rolę pełnił również założony wówczas WOLFIL, głoszący hasło syntezy różnorodnych kultur i religii³.

Doniosłą, choć niedocenioną rolę odgrywało rosyjskie wolnomularstwo. Do niedawna badania dziejów „sztuki królewskiej” w Rosji dotyczyły głównie okresu do 1917 roku. Obecnie ujawnione zostały losy tajnych stowarzyszeń w ra-

dzieckiej epoce, w której kontynuowały swą działalność nie tylko przedrewolucyjne loże, lecz powstawały również nowe, działające stosunkowo swobodnie niemal do 1926 roku, mimo że wydany trzy lata wcześniej nakaz rejestracji wszelkich organizacji i obowiązek otrzymania zezwolenia na dalszą działalność kładzie kres ich oficjalnemu istnieniu. Nie oznacza to jednak ostatecznej likwidacji łóż, a przejście w stan konspiracji, operowanie językiem tajemnych znaków i symboli.

Ówczesne rosyjskie stowarzyszenia masonów, mартынистов i templariuszy miały podobny program i charakter. Często nawet ich członkowie należeli jednocześnie do kilku łóż. Jak twierdzi A. Nikitin: „Появившиеся в последнее время публикации документов и воспоминаний рассказывают о существовании различных ветвей духовного масонства, о теософах и антропософах, чьи легальные организации были одними из первых закрыты советской властью, о розенкрейцерах и тамплиерах. Члены этих „лож”, „орденов”, групп и обществ носивших различные названия, часто были знакомы друг с другом, вращались в одних и тех же кругах, встречались по службе и пользовались одними книгами и рукописным „самиздатом”. В результате различие между течениями оказывалось скорее формальным, чем по существу идей, оплодотворяемых одними и теми же источниками. Если же представить количество лиц, не принявших посвящения, однако пользовавшихся орденской литературой и принимавших участие в различного рода мероприятиях (легальные и полулегальные лекции, вечера, концерты и пр.), то за всеми этими мистическими движениями придется признать достаточно серьезное общественное значение”⁴.

Dzieje ówczesnych tajnych organizacji i ich członków prezentują autorzy wielu prac, nierzadko różniących się w ocenie zakresu oddziaływania rosyjskich łóż oraz przynależności do nich poszczególnych osób⁵.

Doktryna i symbolika wolnomularska znalazła swe odzwierciedlenie w twórczości wielu rosyjskich pisarzy tej epoki. Byli wśród nich nie tylko członkowie różnorodnych łóż ma-

sońskich, których przynależność do tego ruchu nie budzi wątpliwości (M. Wołoszyn, B. Sawinkow) lub do dziś wywołuje zaciekle spory i polemiki (Z. Gippius, D. Mierieżkowski, W. Briusow, W. Wieriesajew). Motywy wolnomularskie odnajdziemy także w utworach pisarzy odzwierciedlających ówczesną rosyjską rzeczywistość, w której masoni (np. A. Kierienski, A. Konowałow, M. Tierieszczenko, W. Makłakow, S. Urusow) odgrywali wiodącą rolę, lecz przede wszystkim w poezji i prozie twórców zainteresowanych ezoteryzmem w szerokim sensie tego słowa. Należał do nich również Kuzmin poszukujący wówczas nowych środków wyrazu, propagujący sztukę, która winna „powrócić do swych emocjonalnych i metafizycznych źródeł”⁶. W utworach tego okresu, który W. Markow nazywa okultystyczno-ezoterycznym⁷, Kuzmin często nawiązuje do gnozy, alchemii i wolnomularstwa. Motywy te autor wpisuje w swój własny kodeks ideowy i artystyczny, w swą wizję literatury o wielu płaszczyznach.

Masońskie symbole (kotwice, pierścienie, kątownice, drabiny, trójkąty itp.) pojawiają się w wielu utworach pisarza. Największą rolę odgrywają one w opowieści *Cudowne życie Józefa Balsamo, hrabiego Cagliostro* (Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро), która będzie przedmiotem moich rozważań.

Utwór opublikowany po raz pierwszy w 1916 roku w drugim zbioru almanachu *Стрелец* nosił podtytuł *Из книги жизнеописаний „Новый Плутарх”*, którego nie posiadało książkowe wydanie z 1919 roku, w interesującej szacie graficznej M. Dobużyńskiego. Podtytuł ten wyjaśnia genezę analizowanej opowieści jako pierwszej biografii z zaplanowanego cyklu, mającego zawierać około pięćdziesięciu podobnych utworów. Dlaczego Kuzmin wybrał właśnie biografię Giuseppe Balsama? Można przypuszczać, że na wybór ten wpłynęło wiele przyczyn: wspomniana uprzednio rola ówczesnej rosyjskiej masonerii, fascynacja pisarza ezoteryzmem, literatura atrakcyjność postaci Wielkiego Maga, lecz przede wszystkim specyfika cyklu. W jego ramach miały znaleźć się bio-

grafie Wergiliusza, Boehmego, Swedenborga, Dantego, Szekspira, Goethego, Puszkina, Botticellego, Mozarta, Debussiego i wielu innych wybitnych postaci. Niestety, *Cudowne życie...* pozostało jedynym zakończonym utworem z tej serii, której specyfikę precyzuje autor we wstępie do omawianej opowieści:

(...) предпринимая „Нового Плутарха” я отнюдь не думал предлагать на общее внимание компилятивные биографии и еще менее выдавать свои фантазии за исторические исследования. (...) исключая самые основные биографические очертания, в подробностях, красках, а иногда и в ходе описываемых событий предоставляю себе полную свободу. Главным образом, меня интересуют многообразные пути Духа, ведущие к одной цели, иногда не доводящие и позволяющие путнику свертывать в боковые аллеи, где тот и заблудится несомненно.

Мне важно то место, которое занимают избранные герои в общей эволюции, в общем строительстве Божьего мира, а внешняя пёстрая смена картин и событий нужна лишь как занимательная оболочка, которую всегда может заменить воображение, младшая сестра ясновидения.

Мне бы хотелось, чтобы из моих жизнеописаний узнали то, что лишь самый внимательный, почти посвященный чтец вычитает из десятка хотя бы самых точных и подробных, фактических биографий, - единственное, что нужно помнить, лишь на время пленяясь игрою забавных, трагических и чувствительных сплетений, все равно, достоверных или правдоподобно выдуманных⁸.

Do realizacji takiego celu doskonale nadawała się barwna biografia Balsama (1743-1795), masona, mistyka, a zarazem oszusta i awanturnika, nazywanego Wielkim Magiem i Sfinksem. Postaci tej, od dawna wzbudzającej zainteresowanie, emocje i kontrowersyjne oceny, poświęcono ogromną ilość książek, pamiętników i artykułów⁹. Z częścią z nich zapoznał się zapewne Kuzmin, tworząc własną wizję Balsama. Wydaje się, że polega ona na wyborze określonej koncepcji, którą autor konsekwentnie realizuje w toku opowieści, podporząd-

kowując jej dane biograficzne i wizerunek bohatera. Zgodnie z przytoczonym celem całego cyklu Kuzmin ukazuje Balsama jako człowieka, „któremu wiele było dane”, jako wędrowca, który zboczył z właściwej drogi, zblądził i musiał zginąć.

Takiej koncepcji podporządkowana została również struktura utworu złożonego z trzech ksiąg. W pierwszej autor ukazuje wybrane epizody z dzieciństwa, młodości oraz początków masonskiej działalności bohatera. Druga opisuje lata wędrówek Balsama po Holandii, Francji, Kurlandii, Rosji i Polsce, czyli stopniowe zbaczanie z „wielkiej drogi.” Ostatnia księga to obraz zdrady „Ars Magna”, obraz osamotnienia, upadku i śmierci bohatera.

W opowieści o losach Wielkiego Maga Kuzmin na ogół zachowuje zgodność z podstawowymi faktami biograficznymi, pozostawiając sobie natomiast całkowitą swobodę w ich selekcji, układzie i interpretacji. Wybiera te epizody, które potwierdzają określoną wizję bohatera, inne przemilcza lub tworzy własną wersję wydarzeń.

Jaskrawo jest to widoczne w pierwszej księdze, która najbardziej odbiega od autentycznych wydarzeń i kreuje wyidealizowany wizerunek Balsama. Autor ukazuje bohatera w kilku ważnych momentach: w chwili narodzin oraz w wieku ośmiu, dwudziestu trzech, dwudziestu pięciu i trzydziestu trzech lat. Sceny te tworzą ściśle zespolone ze sobą ogniwa łańcucha, który można byłoby nazwać inicjacją, misją. Kontynuację prorocznego snu z dzieciństwa stanowi spotkanie ze świetlistym zwiastunem, oznajmiającym bohaterowi, że został wybrany do realizacji wielkiego celu – zbudowania świątyni, w której zgromadzi szczęśliwych ludzi:

Однажды утром он рассказал ей удивительный сон.

Ему не спалось, и сначала наяву он увидел, как по темному воздуху двигались и сплетались блестящие голубоватые фигуры вроде тех, что он как-то заметил в учебнике геометрии: круги, треугольники, ромбы и трапеции. Соединялись они в необыкновенно разнообразные узоры, такие красивые, что, казалось, ничего на свете не могло быть лучше их, хотя и были

они одного цвета. Как будто вместе с ними носились какие-то инструменты каменщиков, совсем простые: молотки, отвесы, лопаты и циркули. Потом он заснул и очнулся в большой зале, наполненной одними мужчинами, посередине стоял большой стол, как на придворных обедах, с хор раздавались скрипки, флейты, трубы и контрабасы, а сам Иосиф висел в воздухе, сидя на голубом облаке. Внизу, прямо под ним, на маленьком столике стоял графин с чистой водой, и около находился голый мальчик с завязанными глазами; руки его были скручены за спину полотенцем. И Иосиф понял, что этот пир - в честь его; у него горели щеки, он чувствовал, как билось у него сердце, между тем как голубое облако, описывая мелкие (все мельче и мельче) круги, опускалось прямо на столик с графином. Ему было так радостно, что он проснулся, но и проснувшись, продолжал чувствовать, как бьется его сердце и как пахнет вареным красным вином, смешанным с анисом и розами...

Вскоре после этого сна Иосиф, гуляя в отдаленной части города, засмотрелся на недавно отстроенный дом, с которого не успели еще снять лесов. (...)

У соседнего дома стоял высокий молодой человек в сером плаще и внимательно смотрел на Иосифа. (...) Наконец человек в сером плаще взял Иосифа за руку и спросил как-то странно:

– Хотел бы ты иметь такой дом? (...)

Мальчик молчал.

Как хорошо бы выстроит прекрасный светлый дом, который вместил бы всех людей, и где все были бы счастливы. (...)

Иосиф, у тебя доброе сердце и славная голова, смелый характер и веселый нрав. Я не говорю о других дарах. Никогда не употребляй их во зло другим и для достижения мелких, ничего не стоящих выгод. (...) У тебя же большой, огромный путь! Ты даже сам не предполагаешь, какая участь тебе готовится.

Мальчик вдруг заметел:

– Нужно много учиться!

– Да. Ты будешь учиться, но никогда не забывай двух самых верных учителей.

Тут он положил одну свою руку на сердце Иосифа,
другую поднял к небу.

– Это – природа и чистое сердце. Они тебя научат
вернее и лучше многих книг (с. 429).

Kolejne epizody stanowią etapy przygotowań do wypełnienia misji, zdobywanie wiedzy tajemnej. Szczególnie ważną rolę pełnią nagromadzone w tej księdze emblematy, rytuały, barwy i dźwięki, ściśle wiążące losy Balsama z wolnomularstwem, jego doktryną i misją. Charakterystyczne dla pierwszej księgi przeskoki nad czasem i przestrzenią, utrzymane w aurze tajemniczości i mistyki, wieńczy wstąpienie bohatera do masońskiej loży „Nadzieja”. Fakt ten, jako jeden z nielicznych w tej części utworu, przywołuje autentyczne wydarzenia.

W rzeczywistości bowiem Balsamo w dzieciństwie wyrzucony ze szkoły, usunięty z klasztoru, dowodził ulicznymi bandami, oszukiwał, kradł (okradł między innymi swych krewnych Cagliostro, którzy opiekowali się nim po śmierci ojca). Hulaka, szuler, hazardzista, kilkakrotnie aresztowany, ożenił się z czternastoletnią, lecz już doświadczoną Lorenzą i stał się jej stręczycielem. To oszustwa i szalbierstwa, a nie misja, zmuszają go do włóczęgi, ucieczek, nieustannych wędrówek z miejsca na miejsce. Właśnie w ich trakcie (w 1769 roku) następuje spotkanie z Casanową, które Kuzmin sytuje w 1789 roku. O faktach tych, łamiących koncepcję zaplanowanego cyklu, autor nie wspomina i strategię tę zastosuje (choć w znacznie mniejszym zakresie) także w kolejnych księgach. Konstruuje je na tej samej zasadzie wyboru kilku ważnych etapów z dorosłego życia bohatera. Każdy z nich prezentuje inną sferę działalności Balsama, nowy rys jego osobowości. Pobyt w Mitaowie ugruntuje sławę Cagliostrowa jako jasnowidza i filantropa. Okres petersburski przynosi opis uzdrowicielskiej działalności bohatera, jego kontaktów z rosyjskimi masonami i wizję apokaliptycznego miasta¹⁰. Warszawski epizod ukazuje Balsama jako alchemika i maga. Sceny zlokalizowane w Strasburgu, Paryżu, Lionie, Londynie i Rzymie tworzą metaforyczny labirynt, w którym miota się bohater, uwikłany w politykę, intrygi

i procesy. Wędrówka ta kończy się aresztowaniem i osadzeniem Wielkiego Maga w więzieniu.

Znamienne, że topografia tych ksiąg jest symbolicznym obrazem zbaczania z wytyczonej drogi, błędzenia w labiryncie ślepych korytarzy. W ukazanych tutaj cząstkowych przestrzeniach rozgrywa się tylko początkowo zwycięska walka bohatera z pokusami, z własną próżnością i żądzą władzy. Zamiast wypełniać swą misję budowania świątyni i jednoczenia w niej braci z różnorodnych odłamów wolnomularstwa, Balsamo tworzy własny egipski ryt, łożę „Triumfująca Mądrość”. Zaszlepioty sławą i pychą nie zważa na ostrzeżenia świetlistych posłańców i duchów oraz tajemne znaki (pęknięta szpada, której kałki tworzą złowieszczy krzyż św. Andrzeja).

Граф несколько раз стучал кремнем, наконец, зажег свечу на комод. У стола стоял молодой человек в простом темном платье, но с ярко-розового перевязью через плечо. Калиостро не нужно было вглядываться, он сразу узнал того незнакомца своего детства, - того человека с прекрасным лицом, и даже не удивился, видя его совершенно неизменным. (...)

– Граф Калиостро, я пришел вас предупредить. (...)

Я говорю не от себя. Граф Калиостро, не увлекайтесь честолюбием, не откалывайтесь из желанья самостоятельности, потому, что всякий откол - поранение, не вступайте в интриги политические или корыстные, не пускайте пыль в глаза бедным ротозеям, не желайте быть прославленным. Надейтесь только на Того, чье Царство – сила и слава.

– А если я не исполню этого?

– Вы будете оставлены. (...)

Если вы не верите, я вам могу дать знак.

Вокруг гостя странно зареяло какое-то неопределенное сияние, предчувствие света, воздух сделался легче и теплее; казалось сейчас послышится не то звук, не то запах. (...)

Калиостро, закинув голову, поднял глаза, остановился в каком-то неподвижном восторге, как вдруг легкий металлический треск и звяк привели

его в чувство. Он прямо бросился к стене, где висела обнаженная шпага. Теперь на гвозде повис только один кусок, прилегающий к рукоятке, остальные два обломка лежали на земле, скрестившись. Калиостро опустил на пол и долго смотрел на мерцающий крест из сломанного натрое лезвия (...) (с. 467).

Zdradzie ideałów towarzyszą istotne zmiany w charakterze i powierzchowności bohatera. Przesadnie bogate stroje, liczne złote pierścienie z brylantami, czerwona karetka z błękitnym herbem mają potwierdzać arystokratyczny rodowód Balsama, który wyparł się swej przeszłości i mianował hrabią Alessandrem Cagliostrem (także hrabią Feniksem i Wielkim Koptem). Stopniowo ze słynnego alchemika, jasnowidza i uzdrowiciela przeistacza się w szarlatana, komedianta, samozwańca i antychrysta. Nie wierząc w utratę swej magicznej siły bohater tworzy kobietą lożę masonską „Izyda”, wyposaża swe kolejne siedziby w podejrzane akcesoria (amulety, wypchane zwierzęta itp.) oraz wpada w sidła szatańskiego wysłannika¹¹. Ideową wymowę tej zmiany podkreśla finał utworu, w którym więzienie i śmierć Cagliostra stanowi karę za zdradę posłannictwa.

W takiej interpretacji dziejów Wielkiego Maga nie mogły pojawić się wzmianki o prawdziwych przyczynach jego klęski, czyli, między innymi, o syfilisie niszczącym zdrowie i umysł Balsama. Zdaniem badaczy¹² to właśnie postępująca demencja była powodem, ukazanych także przez Kuzmina, napadów przygnębienia i szaleńczych pomysłów Cagliostra (np.: wiary w to, że żył w czasach Hermesa Trismegistosa i Jezusa, chęci nawrócenia papieża Piusa VI¹³ itp.).

Zgodnie z przyjętą koncepcją bohatera, autor w znacznie lepszym świetle ukazuje również jego żonę Lorenzę, jako „niezbyt mądrego, lecz jedyne prawdziwego przyjaciela” Balsama. W rzeczywistości to właśnie ona była bezpośrednią przyczyną zguby Cagliostra, tą, która zdradziła czy raczej „sprzedała” męża. Do dziś zresztą nie wiadomo, co stało się z Lorenzą po śmierci Balsama. Spośród istniejących kilku wersji Kuzmin wybiera taką (śmierć Lorenzy z bólu po strac-

cie męża), która potwierdza ideową koncepcję utworu. Natomiast historycy za bardziej prawdopodobne wersje uznają uwolnienie Lorenzy z klasztoru jako nagrodę za denuncjację Cagliostra lub jej śmierć na syfilis po długoletnim pobycie w klasztorze.

Uwiarygodnieniem i potwierdzeniem Kuzminowskiej wizji Wielkiego Maga jest, wielokrotnie już wspomniana, masonska symbolika. To ona tworzy tło, na którym ukazywane są losy bohaterów, kreuje specyficzną mistyczną atmosferę pozwalającą właściwie zinterpretować te postacie. Autor przywołuje w utworze wszystkie ważniejsze emblematy wolnomularskie: kielnie, młotki, dłuta, kątownice, a także barwy (błękitną, białą, złotą) i rytuały. Szczególną rolę pełnią opisy inicjacji i towarzyszących jej znaków zaprzysiężenia (pierścienie, hasło itp.) oraz posiedzeń loż (muzyka, inkantacje).

Pośrednio dzieje Balsama są również ilustracją głównych haseł masonerii, przede wszystkim zasady „Ars Magna”, czyli wielkiego dzieła odnowy moralnej i doskonalenia jednostki. Ukazany w opowieści motyw wewnętrznej transformacji był szczególnie bliski Kuzminowi, który podejmował go w wielu swych utworach. Znamienny jest także sposób przedstawiania tego procesu jako wędrówki, podróży, drogi ku „Światłu”. W wolnomularstwie był on odpowiednikiem dawnych wędrówek budowniczych katedr (tzw. „dzieci wdowy”) w poszukiwaniu pracy. Symboliczne podróże masonów, a zgodnie z rytuałem winno ich być piętnaście (3 podróże ucznia, 5 - czeladnika, 7 - mistrza), to etapy nauki, doskonalenia „synów światła”. Właśnie taką wymowę ideową mają wędrówki Cagliostra ukazane w początkowych księgach *Cudownego życia...*

Działalność Balsama jako założyciela i wizytatora loż pozwalała Kuzminowi na zarysowanie historii wolnomularstwa jako unii różnorodnych paramasonskich odłamów i rytów (różokrzyżowców, templariuszy, martynistów, iluminatów, filaretów itp.). Najszerzej zaprezentowany został obrządek egipski, stworzony przez Cagliostra dziwny, niekiedy wręcz groteskowy, splot mistyki, magii i alchemii. Dlatego też obok licz-

nych opisów seansów spirytystycznych, cudownych uzdrowień i mistycznych wysłanników w opowieści znajdziemy charakterystyczne dla tego rytua magiczne przedmioty: karafki, lustra, szpady, świece oraz tzw. gołębie (dziecięce media):

13 мая было назначено последнее собрание. (...)

По обыкновению, в комнату, где стоял стол с графином чистой воды, заперли „голубя” (на этот раз маленького Оскара Ховена, как и в день приезда Калиостро) и, прочитав молитвы, сначала спрашивали у него, видит ли он что делается в зале, чтобы знать, готов ли он принять видения. По знаку Калиостро Шарлотта опустилась перед ним на колени, держа в руках карманные часы. Сам Граф стоял у двери в маленькую комнату, чтобы лучше слышать ответы „голубя”.

– Видишь ли ты нас? – спрашивает граф.

– Вижу! раздается из-за двери.

– Что делает Анна Шарлотта?

– Стоит перед тобой на коленях, в руках у нее часы, на часах десять часов.

Все это вполне соответствовало происходившему.

– Что ты еще видишь?

За дверями было тихо. (...)

Вдруг в голубиной комнате нежно и внятно прозвучал поцелуй.

– О, небо! – прошептала Шарлотта.

Повременив, Калиостро снова спросил:

– Что ты видишь?

– Духа, он в белой одежде, на ней кровавый крест.

– Какое у него лицо, милостивое или гневное?

– Я не вижу, он закрыл лицо руками.

– Спроси об имени.

– Он молчит.

– Спроси еще раз.

– Он продолжает молчать.

– Спроси как следует.

– Он говорит... он говорит, что позабыл свое имя.

Калиостро поблел и произнес дрожащим голосом.

– Что ты еще видишь?

Молчание. И снова нежно и внятно прозвучал поцелуй.

– Среди нас Иуда! – закричал на весь зал граф, смотря пылающим взглядом на Анну Шарлотту (с. 454).

W *Cudownym życiu...* pojawia się również cała galeria masonów różnej narodowości (np. kawaler d'Aguino, von Meden, von Howen, K. Heyking, A. Poniński, A. Moszyński, król Stanisław August Poniatowski i wielu innych). Znamienne, że galerię tę zamyka generał Henryk Dąbrowski, dowódca wojsk zdobywających w finale utworu więzienie San Leo, w którym przebywał i zmarł Balsamo.

Niekiedy drugoplanowe postacie, odgrywające istotną rolę w utworze, jak np. Anna Charlotta Meden, są swoistą kontaminacją kilku autentycznych pierwowzorów wolnomularskich (głównie baronowej der Recke, uczennicy Swedenborga).

Kontynuacją i uzupełnieniem omówionych motywów wolnomularskich były wspomniane ryciny, zamieszczone w pierwszej książkowej edycji *Cudownego życia...* Właśnie do zasad „sztuki królewskiej” nawiązał Dobużyński¹⁴ w swych ponad pięćdziesięciu czarno-białych winietach, rozpoczynających i kończących poszczególne segmenty utworu¹⁵. Są to bowiem, utrzymane w klimacie epoki, miniatury przedstawiające rekwizyty masońskie lub nawiązujące do kolejnych przygód Cagliostro. Oprócz narzędzi murarskich widnieją na nich płonące gwiazdy z wpisaną literą G, kolumny z jabłkiem granatu, pierścienie, kotwice, drabiny, gałązki akacji, krzyże maltańskie, wszechwidzące oko itp. Ryt egipski przywołują czaszki, piszczcze, sztandary, korony, dzieci-gołębie oraz symbol wieczności Urobos, przebity strzałą wąż kłusujący własny ogon.

Na uwagę zasługuje także różnorodność winiet, często ujętych w formę typowych dla wolnomularstwa figur geometrycznych: trójkątów, kół magicznych, pentagramu itp. Nierzadko na ilustracjach widnieją stylizowane draperie, przypominające charakterystyczne dla łóż masońskich niebieskie kotary ze złotymi sznurami. Mogą one kojarzyć się także z teatralną kurtyną, która odsłania kolejne sceny spektaklu.

Winiety Dobużyńskiego nawiązują nie tylko do opisywanych wydarzeń i emblematów masońskich, lecz także do specyfiki formalnej utworu. Kuzmin chyba nieprzypadkowo dzieli *Cudowne życie...* na trzy księgi, z których dwie zawierają po dziewięć rozdziałów. Można przypuszczać, że jest to świadoma aluzja do wielkiego znaczenia w wolnomularstwie liczby trzy oraz jej wielokrotności. Świadczą o tym, między innymi, trzy stopnie wtajemniczenia (ucznia, czeladnika i mistrza), trzy podróże czeladników, trzy róże św. Jana – patrona masonerii (światło, miłość i życie), trzy światła (siła, mądrość i piękno), niezbędne rekwizyty na ołtarzu (Stole Wielkiego Mistrza): trójramienny lichtarz masoński oraz Biblia, cyrkiel i kątownica, czyli trzy wielkie światła¹⁶. Symbolika liczb była szczególnie istotna w odniesieniu do Cagliostro, który posługiwał się systemem magii numerycznej¹⁷, pochodzącym od Corneliusa Agrippy i kabalistów. Dzięki gematrii prawidłowo przewidział on między innymi los Ludwika XVI oraz Marii Antoniny. Czy w opowieści o słynnym numerologu eksponowanie i powtarzanie określonych liczb mogło być przypadkowe?

Z liczbą trzy ściśle związany jest trójkąt, jeden z najważniejszych symboli wolnomularskich. Taki kształt posiadał kamień filozoficzny, czyli w mistyce masońskiej kamień węgielny wszechświata – kamień murarski. W alchemii kamień ten (symbol najwyższego stopnia transformacji duchowej człowieka) tworzyły trzy składniki: siarka - ogień ducha jako siła męska, sól - ciało wody lub ziemi jako siła kobieca oraz rtęć - połączenie cech męskich i żeńskich, jedność sprzeczności ognia i wody, ducha i materii¹⁸. Delta, jako obraz kamienia węgielnego świątyni wolnomularskiej, przypomina masonom również o tym, że żyją w królestwie minerałów, roślin i zwierząt¹⁹. Do kształtu kamienia filozoficznego nawiązuje także kryptogram braci masonów (· ·) oraz jeden z wolnomularskich gestów – znaków rozpoznawczych. W stworzonym przez Cagliostro rycie egipskim magiczny trójkąt tworzyły dwie świece i „mediumiczna” karafka. Można więc przypuszczać, że w przestrzeni wyobrażonej *Cudowne życie...* zostało zbu-

dowane na planie trójkąta, wielokrotnie zresztą przywoływanego w toku opowieści. Metaforyczny lewy bok tego trójkąta tworzy pierwsza księga, poprzez wyeksponowany w niej motyw odrywania się od ziemi, wznoszenia ku niebu. Nie bez powodu w przytoczonym proroczym śnie Balsama w powietrzu unoszą się błękitnawe trójkąty, cyrkle, młotki i inne narzędzia murarskie. W loży masońskiej bohater wzlatuje na błękitnym obłoku, a świątynia, którą w przyszłości ma wznieść, winna sięgnąć nieba. Obrazy te nawiązują do pierwszych trzech stopni wtajemniczenia (ucznia, czeladnika, mistrza), zwanych błękitnymi, symbolicznymi lub świętojańskimi. Wnętrze loży pierwszego stopnia obite jest niebieskim suknem, podobnie jak tron i ołtarz. Błękit to kolor nieba (powietrza) i tolerancji, która stanowi cel pracy wolnomularzy trzech pierwszych stopni wtajemniczenia. Na gruncie tradycji hermetycznej, jak pisze Cegielski²⁰, błękit symbolizował najniższą mineralną sferę bytu. Tej właśnie sferze odpowiada pierwszy etap procesu doskonalenia jednostki. Natchnieniem dla Balsama jest również widok rozgwieżdżonego nieba z jasno świecącym Jupiterem – planetą będącą symbolem boga nieboskłonu i światła, a zarazem opiekuna prawa, poręczyciela układów, dawcy zwycięstwa. Obrazem takiego nieba w loży masońskiej jest tzw. wielki cyrkuł, czyli okrąg koloru błękitnego z namalowanymi złocistą farbą planetami i gwiazdami. Odzwierciedla on masońskie dążenie do doskonałości, ideę jedności makro- i mikrokosmosu²¹. W taki właśnie sposób Kuzmin tworzy metaforyczny obraz iluminacji, na którym oparta została pierwsza część utworu.

Dwie kolejne księgi budują prawy bok omawianego trójkąta, prowadzący od wierzchołka w dół. Ukazane w nich ostatnie piętnaście lat życia Cagliostro to stopniowa utrata magicznej mocy, zdrada wielkiego dzieła i upadek bohatera, czyli droga od światła ku ciemności.

Taką hipotezę potwierdza kolorystyka poszczególnych ksiąg. W pierwszej z nich dominują mistyczne, masońskie barwy: bieli, błękitu i złota. W drugiej – znacznie bardziej

dynamicznej fabule towarzyszą jaskrawe kolory z przewagą czerwieni, żółci i zieleni. Ta feeria barw gaśnie w ostatniej części, a jej miejsce zajmuje smuga cienia, gęstniejący mrok, który zapowiada ostateczną klęskę Cagliostro²².

Podobne zjawisko można zaobserwować w sferze dźwiękowej utworu. W początkowej księdze autor przywołuje ciche, nieziemskie dźwięki (muzyka sfer), towarzyszące procesowi iluminacji, dążeniu do „światła”. Później masonskie radosne hymny, tony harfy i skrzypiec zastąpi kakofonia różnych dźwięków związanych z burzliwym życiem Cagliostro (biesiadna wrzawa, karnawał, odgłosy fajerwerków itp.). Wreszcie trzask pękającej szpady stanie się zapowiedzią minorowej tonacji szmerów i krzyków (ataki szaleństwa) znamionujących klęskę bohatera.

Kuzmin nie tylko opisuje różnorodne dźwięki, imituje je także przy pomocy instrumentacji, np.:

Ракета! Рассыпалась розой, роем разноцветных
родинок, рождая радостный рев ротозеев. Колеса
кружились, качели, коньки, юбки парусом, чулки,
полоски тела над ними (с. 435).

Specyfikę formalną *Cudownego życia...* doskonale ilustrują określone strategie narracyjne. Opowieść o barwnych dziejach Balsama snuje wszechwiedzący, nie skonkretyzowany narrator, który nie tylko informuje, gawędzi, ale także przedstawia wybrane epizody w formie udramatyzowanych scen, rozgrywających się na tle malowniczych dekoracji. O swoistej teatralizacji utworu świadczy diapazon tych scen, wśród których znajdziemy włoski karnawał, sentymentalny zimowy landszaft (spotkanie Cagliostro z Charlottą i dziećmi), ucztę z fajerwerkami, seanse spirytystyczne, mistyczne iluminacje, perypetie związane z naszyjnikiem królowej itp. Różnorodność tych scen, ich dynamika i statyka, dramatyzm i groteskowość sprawia wrażenie kalejdoskopu, przypomina osiemnastowieczne awanturnicze opowieści. W takiej konwencji utrzymany jest także narrator, który nie zawsze stara się połączyć prezentowane epizody poprzez informacje o wydarze-

niach rozgrywających się w tzw. międzyczasie. Świadomie ukrywa lub demonstruje swą wszechwiedzę poprzez retrospekcje i antycypacje oraz różnorodne uwagi i wtrącenia (np. кажется, впрочем, по видимому, может быть, повторяю, конечно, itp.). Familiarnie odnosi się nie tylko do bohaterów (ironizuje, kpi itp.), lecz gawędzi także z odbiorcą, zwracając się do niego z retorycznymi pytaniami i wątpliwościami:

Может быть, Калиостро и думал принять участие
в заседаниях „филалетов”, может быть, скорее хотел
броситься в кипучую парижскую жизнь, бороться,
блистать, удивлять и властвовать, убедиться, что сила
его не потеряна, уверить себя на деле и скорей, скорей.
А может быть, на его отъезд, повлияли письма г-жи
де ла Мотт, писавшей ему время от времени (с. 468).

Różnorodne formy narracji (opowiadanie, opis, refleksje, scenki itp.) niosą ze sobą wielobarwność stylistyczną i emocjonalną, oscylującą między patosem – melancholią – ironią i groteską. Taka różnorodność, widoczna na wszystkich poziomach utworu, daje odbiorcy możliwość własnej interpretacji *Cudownego życia...*; fascynacji barwnymi przygodami Balsama, klimatem epoki, dziejami i doktryną wolnomularstwa, zakodowanymi w tekście emblematami i rytuałami masonskimi lub skomplikowaną osobowością głównego bohatera. Kuzminowski Cagliostro to nie tylko Wielki Mag, „któremu wiele dano i od którego wiele oczekiwano”, ale także człowiek o naturze pełnej sprzeczności²³.

Właśnie taki zagadkowy Cagliostro od dawna interesował historyków, psychologów, pisarzy (J.W. Goethego, F. Schillera, A. Dumasa, W. Sołowjowa) i wielu innych badaczy. Do dzisiaj jednak nie udało się znaleźć jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, kim naprawdę był Giuseppe Balsamo: świętym czy oszustem, cudotwórcą czy szarlatanem, wielkim magiem czy wielkim mistyfikatorem?²⁴

Przypisy

¹ Zob. np. T. Klimowicz, *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław 1992; A. Белый и антропософия, публ. Д. Малмстада, *Минувшее*, т. 9, Париж 1990; J. Deutsch-Kornblatt, *Solovev's Androgynous Sophia and the Jewish Kabbalah*, „Slavic Review” 1991, vol. 50, no 3; K. Groberg, *The Feminine Occult Sophia in the Russian Religious Renaissance: A Bibliographical Essay*, „Canadian-American Slavic Studies” 1992/26, 1-3; Л. Иванова, *Воспоминания. Книга об отце*, Москва 1992; Н. Богомолов, *Оккультные мотивы в творчестве Гумилева*, „De Visu” 1992, 10; М. Сабашникова, *Зеленая змея. История одной жизни*, Москва 1993; Н. Бонецкая, *Русская софиология и антропософия*, „Вопросы философии” 1995, 7; А. Козырев, *Смысл любви в философии Владимира Соловьева и гностические параллели*, ibidem; Л. Виллих, *Л. Кобылинский-Эллис и антропософское учение Р. Штейнера*, (w:) *Серебряный век русской литературы*, Москва 1996; М. Михайлова, *Макс Волошин и Георгий Чулков*, ibidem; А. Эткинд, *Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века*, Москва 1996; Н. Богомолов, *Из оккультного быта „Баши” Вяч. Иванова*, „Europa Orientalis” 16 (1997), 2; A. Wicczorek, *W kręgu tradycji kulturowych. Annienski, Wołoszyn, Gumilow*, Opole 1998; Дж. Коппер, *Мистик среди схоластов. Андрей Белый и средневековый мистицизм*, „Литературное обозрение” 1998, 2.

² *Легенды московских тамплиеров*. Публ. и вступ. статья Л. Никитина, „Литературное обозрение” 1994, 3-4, s. 104.

³ Zob. np. М. Жемчужникова, *Воспоминания о Московском антропософском обществе (1917-1923)*, *Минувшее*, Москва 1992, вып. 6; Р. фон Майдель, *О некоторых аспектах взаимодействия антропософии и революционной мысли в России*, „Ученые Записки Тарт. Ун - та” 1990, вып. 917, XI; К. Азадовский, В. Купченко, *У истоков русского штейнерианства*, „Звезда” 1998, 6; М. Сабашникова, *Зеленая змея. История одной жизни*, op. cit.

⁴ *Легенды московских тамплиеров*, s. 103.

⁵ Zob. np.: М. Морамарко, *Масонство в прошлом и настоящем*, Москва 1990; М. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровой символической философии*, Новосибирск 1992; Н. Соловьев, *Русское масонство 1730-1917*, Москва 1993; С. Лебедев, *Масоны и вокруг них*, СПб 1994; О. Плашонов, *Терновый венец России. История масонства 1731-*

-1985, Москва 1995; L. Hass, *Loża i polityka. Masoneria rosyjska 1822-1995*, Warszawa 1995; А. Серков, *История русского масонства 1845-1945*, СПб 1997; Н. Берберова, *Люди и ложы. Русские масоны XX столетия*, Москва 1997; *Тайные ордена. Масоны*, Харьков 1997; А. Никитин, *Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры*, Москва 1998; Н. Богомолов, *К истории эзотеризма советской эпохи*, „Литературное обозрение” 1998, 2; Н. Богомолов, *Посвятельные ордена. Масонство, мартинизм и розенкрейцеровство*, ibidem.

⁶ М. Кузмин, *Письмо в Пекин*, (w:) М. Кузмин, *Стихи и проза*, Москва 1989, s. 392. Szerzej piszę o tym w artykule *Deklaracja emocjonalizmu*, (w:) *Pejzaż od nowa malowany*, red. J. Sałajczyk, Gdańsk 1994, s. 30-45.

⁷ В. Марков, *Поэзия Михаила Кузмина*, (w:) М. Кузмин, *Собрание стихов*, т. 3, red. J. Malmstad, W. Markow, München 1997, s. 321-426. Problem ezoteryzmu w twórczości Kuzmina omawiam w pracach: *Motywy gnostyczne w poezji Michaila Kuzmina*, (w:) *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, T. Bogdanowicz, Gdańsk 1998, s. 90-101; *Planety i dni. Motywy okultystyczne w poezji M. Kuzmina*, (w:) *W kręgu literatury rosyjskiej II*, red. T. Bogdanowicz, Gdańsk 1999, s. 91-105.

⁸ М. Кузмин, *Избранные произведения*, Ленинград 1990, s. 427. Pozostałe cytaty z tego wydania będą zaznaczane w tekście pracy.

⁹ Omawia je R. Gervaso w swej książce *Cagliostro. Życie Giuseppe Balsama, maga i awanturnika*, Warszawa 1992.

¹⁰ Oto znamienny opis Petersburga: На Калиостро целодневное светло не производило такого болезненного впечатления; наоборот, эти ночи нравились ему и удивляли его, как и все в этом странном городе. Ему даже казалось, что призрачный свет - самое подходящее освещение для призрачного плоского города, где полные воды Невы и каналов, широкие перспективы улиц, как реки, ровная зелень стриженных садов, низкое стеклянное небо и всегда чувствуемая близость болотного неподвижного моря - все заставляет бояться, что вот пробьют часы, петух закричит - и все: и город, и река, и белоглазые люди исчезнут и обратятся в ровное водяное пространство, отражая желтизну ночного стеклянного неба. Все будет ровно, светло и сумрачно, как до сотворения мира, когда еще Дух не летал над бездной (s. 455).

¹¹ Франческо ди С. Маурицио, в самом деле отправившись раньше в Рим, снял там на испанской площади помещение для Калиостро и убрал его по своему усмотрению. Особенно поражала своим устройством приемная зала: огромная комната была

вымощена зеленым мрамором, по стенам висели чучела обезьян, рыб, крокодилов, по карнизу вились греческие, еврейские и арабские изречения, стулья стояли полукругом, в центре треножник для графа, а посредине зала стоял большой бюст Калиостро, сделанный с оригинала Гудона.

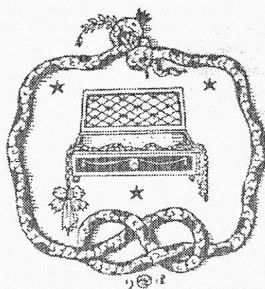
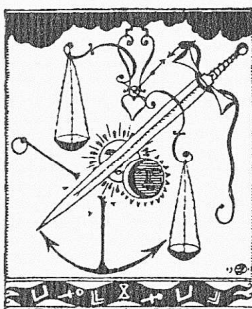
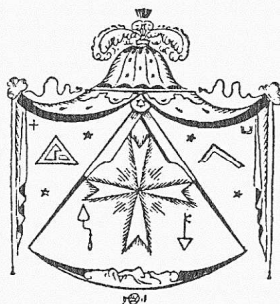
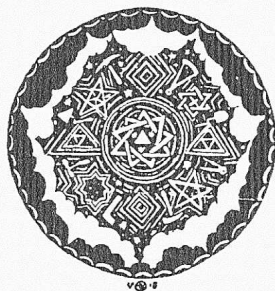
Тайные занавески, потайные входы, скрытые лестницы в изобилии разнообразили помещение (s. 476).

¹² Zob. R. Gervaso, *op. cit.*

¹³ A nie Piusa VII, jak mylnie pisze Kuzmin.

¹⁴ Dobużyński, jak twierdzi Bierbierowa, był członkiem masonów loży *Асмрея*, do której wstąpił w 1923 roku (*Люди и ложы*, s. 154).

¹⁵ Oto kilka przykładów omawianych winiet:



¹⁶ Zob. np. J. Wójtowicz, *Masoneria – wielka niewiadoma?*, Toruń 1992; T. Cegielski, *Sekrety masonów*, Warszawa 1992; J. Siewierski, *Dzieci wdowy, czyli opowieści masonów*, Milanówek 1992; T. Nasierowski, *Wolnomularstwo bez tajemnic*, Warszawa 1996; M. Baigent, R. Leigh, *Świątynia i Łoża*, Warszawa 1996.

¹⁷ Kierując się ciekawością, lecz przede wszystkim sceptycyzmem, zastosowałam gematryczny system Cagliostro do obliczenia najprostszego szyfru numerycznego Wielkiego Maga. Zgodnie z sugestią, że prawdziwe cechy danej osoby zdradzi to jej imię, pod którym jest najszerszej znana, obliczyłam wartości liczbowe przypisywane poszczególnym literom: Alessandro Cagliostro. Otrzymałam liczbę pięć, która posiada następującą charakterystykę: (...) Pobudliwe i zmienne piątki mają skłonność do przygód i niepokoju. Na powierzchni są zmysłowymi ludźmi natury, w głębi duszy jednak są magami, czarodziejami zdolnymi do sprawowania władzy nad mocami natury (S. Holroyd, N. Powell, *Sekrety Magii*, Warszawa 1993, s. 94). Agrippa w swej *Filozofii Tajemnej* twierdzi, że pięć – oznacza przygodę, niestałość, aktywność seksualną (S. Holroyd, N. Powell, s. 88). Nie trzeba chyba dodawać, że jest to doskonała charakterystyka Wielkiego Maga.

¹⁸ Zob. Z. Kepiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, s. 284.

¹⁹ T. Nasierowski, *op. cit.*, s. 52.

²⁰ *Sekrety masonów*, s. 69.

²¹ T. Nasierowski, *op. cit.*, s. 52.

²² Być może jest to także nawiązanie do alchemicznego procesu tworzenia kamienia filozoficznego. W procesie tym wyróżniano trzy fazy: 1 nigredo (czern, poczernienie), 2 cauda pavonis (pawie ogon) oraz 3 albedo (biel, wybielenie). (Zob. Z. Kepiński, *op. cit.*, s. 194).

²³ Potwierdza to choćby fragment ostatniej części utworu, opisującej pobyt Cagliostro w więzieniu i śmierć Wielkiego Maga:

Графинию убеждали давать показания против мужа, как против простого мошенника и шарлатана, уверяя, что таким образом наказание будет легче: Калиостро оправдывался, делая логические и богословские доказательства своей правоты и чистоты своего сердца. Соединяя все вместе, получали смешную и чудовищную жизнь учителя, самозванца, целителя, благодетеля человеческого рода и антихриста (s. 478).

²⁴ Wszystkie te pytania znalazły odzwierciedlenie w interesującej winiecie Dobużyńskiego, która rozpoczyna *Cudowne życie...*



Elżbieta Biernat

The Great Mage: Motifs of Freemasonry in the Prose of Mikhail Kuzmin

The article begins with a brief discussion of esoteric inspiration in Russian literature after 1917, and writers' participation in theosophical societies and Masonic lodges.

The core of the article is made up of an analysis of Masonic motifs in Kuzmin's tale *The Miraculous Life of Guiseppe Balsamo, the Count of Cagliostro*. It is prefaced by a presentation of the genesis and the underlying idea of the work, and by a comparison of Kuzmin's vision of the Great Mage with Balsamo's actual biography.

Particular attention is given to the rich Masonic symbolism of *The Miraculous Life*, in other words, Masonic instruments (trowels, hammers, compasses, and squares), Masonic colours (bright blue, white, gold), numerology, secret rituals, passwords and signs, as well as vignettes of Freemasons of a variety of nationalities.

Masonic symbolism is also evident in the text's composition and in its temporal-spatial relations. It can also be seen in the headpieces by M. Dobuzhinsky.

ERROR: syntaxerror
OFFENDING COMMAND: --nostringval--

STACK:

```
/Title  
( )  
/Subject  
(D:20130429155552+00'00')  
/ModDate  
( )  
/Keywords  
(PDFCreator Version 0.9.5)  
/Creator  
(D:20130429155552+00'00')  
/CreationDate  
(Diana)  
/Author  
-mark-
```