

IZABELLA MALEJ

Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

IKONOGRAFIA OGRODÓW  
SYMBOLIZMU ROSYJSKIEGO. BEZ**Słowa kluczowe: ogród, ikonografia, symbolizm rosyjski, bez**

*Nie mogę traktować obrazu inaczej jak okno  
i dlatego moją pierwszą troską jest wiedzieć,  
na co ono wychodzi, albo innymi słowy,  
czy stąd, gdzie się znajduje, „widok jest piękny”:  
nic też nie porusza mnie bardziej jak to,  
co się przede mną nie przejrzałe roztacza.*  
André Breton\*

Za sprawą Erwina Panofskiego ukonstytuował się w badaniach nad sztuką, a szerzej – kulturą, trójstopniowy układ znaczeń. Istnieje zatem znaczenie pierwotne, naturalne, *preikonograficzne*, polegające na prostej, bezpośredniej identyfikacji obiektów, a więc na rozpoznawaniu motywu przedmiotowego lub wyrazowego – rzeczy albo ekspresji. Istnieje również znaczenie wtórne, konwencjonalne, *ikonograficzne*, związane ze zrozumieniem tematu, czyli z identyfikacją określonej, skonkretyzowanej (rzeczywistej lub fikcyjnej) „historii”, bądź też abstrakcyjnie skonkretyzowanej „alegorii”.

Te dwa znaczenia dopełnia trzecie – *symboliczne*, będące znaczeniem wewnętrznym. Chodzi w nim o rozpoznanie „zasady jednoczącej”, nadającej motywowi naturalnemu, sposobowi jego percepcji i jego umownym treściom nadrzędną „wartość symboliczną”, wykazującą koherencję z całością systemu kulturowego i ujawniającą zarazem jego istotę<sup>1</sup>. Stopień drugi w takim podejściu do struktury znaczeń zawiera, jak dowodzi Panofsky, inspirację kombinatoryczną,

\* A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, New York 1945, s. 22-23. Cyt. wg przekładu M. Porębskiego w: idem, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 170-171.

<sup>1</sup> Por. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939; idem, *Meaning in the Visual Arts*, Gloucester 1957; idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971.

albowiem tylko w jego obrębie „kombinacja” czy „kompozycja” przekazujących temat motywów obrazowych tworzy właściwą ikonograficzną inspirację o charakterze historycznym lub alegorycznym.

To, co poniżej, i to, co powyżej – to, co subiektywnie ekspresyjne, i to, co kulturowo istotne, owego charakteru świadomej kombinacji danych z góry motywów już nie posiada. Poniżej jest „doświadczenie praktyczne” identyfikujące kolory, linie i bryły w ich motywacji przedmiotowej oraz „pewna wrażliwość” pozwalająca odczuć „psychologiczny odcień” ekspresji. Powyżej – „intuicja syntetyczna”, którą można porównać z „darem diagnostyka”, intuicja korygowana znajomością zarówno „podstawowych tendencji psychiki ludzkiej”, jak i historycznej zmienności jej symbolicznych [...] manifestacji<sup>2</sup>.

W strukturalnym systemie „obiektów” symbolizmu rosyjskiego, bez jako element ikoniki ogrodowej pomieszcza w sobie każde z trzech znaczeń opisanych przez Panofskiego. Na stopniu pierwszym zyskuje on bowiem znaczenie, które można określić jako bezpośrednie i w tej roli charakteryzuje jakiś określony wycinek natury i świata realnego oraz, co bardzo ważne, tegoż świata odczucie. Co więcej: nie jest to wyłącznie mimetyczne odzwierciedlenie, kopiowanie, lecz konstruowanie, a ściślej – dekonstrukcja po to, by można było świat ów złożyć potem niejako *ab ovo*. Na stopniu kolejnym bez wzbogaca się o znaczenie konwencjonalne, zyskując tym samym status emblematu. Z kolei na stopniu trzecim i ostatnim tego systemu znaczeniowego, a więc na stopniu znaczeń symbolicznych, bez staje się obrazem dwuznacznym, gdzie każde z dwóch znaczeń może powiększać się o znaczenia dodatkowe, pogłębiające sens fundamentalny bzu jako ikony. Tylko na tym poziomie znaczeń możliwe jest dopełniające współdziałanie wszystkich sensów.

Bez stanowi więc przykład obiektu/tematu/motywu/obrazu, który funkcjonuje w ujęciu symbolistów rosyjskich dwutorowo: zarówno w synchronii, jak i w diachronii rozwoju kulturowego. Z tego względu za jego domenę uznać należy ewolucję semantyczną, której źródła wypływają z płaszczyzny genologicznej.

Krzew bzu w apogeum swego wiosennego rozkwitu stanowi dziś symbol rosyjskich ogrodów, zyskawszy przez stulecia rangę ich atrybutu. Etymologia rosyjskiej „сирени” wywodzi się od greckiego słowa „syrinx” będącego nazwą dla piszczałki. Jeśli zdejmujemy z gałązki bzu jej świeżą skórkę, to można z niej wykonać ten właśnie prosty instrument muzyczny.

Nazwa ma także swoje mityczne uzasadnienie i to o dwojakiej, bo grecko-skandynawskiej, proveniencji. W mitologii greckiej znajdziemy opowieść o nimfie wodnej, noszącej imię Syrinks<sup>3</sup>. O jej urodzie słyszeli wszyscy mieszkańcy Grecji,

<sup>2</sup> M. Porębski, *Ikonosfera*, s. 51-52.

<sup>3</sup> Por. Н.А. Кун, *Легенды и мифы Древней Греции*, Фрунзе 1984, c. 252; P. Grimal, *Syrinks*, przeł. B. Górńska, w: idem, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 330.

a wieść o niej dotarła także do Pana – greckiego boga pól i lasów. Ów bez pamięci zakochał się w pięknej nimfie i bez ustanku napastował ją, starając się zdobyć jej względy i uwieść. Syrinks, unikająca zalotów niechcianego adoratora, przekształciła się nad brzegami rzeki Ladon, zmęczona ciągłą ucieczką, w trzcinę. Pan, srodze zawiedziony, lecz wciąż pożądanym Syrinks, zrobił z trzciny prosty instrument muzyczny, któtemu nadał nazwę syrinks (syring, piszczałka, fletnia Pana) dla upamiętnienia niedoszłej kochanki. W ten sposób imię pięknej nimfy stało się także nazwą dla bzu, którego kwiaty o silnym, upojnym wręcz zapachu przypominają moc oddziaływania powabu mitycznej Syrinks<sup>4</sup>.

Istnieje także skandynawska legenda o pochodzeniu bzu<sup>5</sup>, zgodnie z którą przybył on na ziemię w momencie, gdy Pani Wiosna przegnała zimę i nakazała słońcu wzniesć się wysoko i mocno ogrzewać ziemię. Słońce, mając za towarzyszkę wielobarwną tęczę Irydę, wzniosło się nad łąkami i drzewami. Wówczas Wiosna poczęła wybierać najsilniejsze słoneczne promienie, mieszając je z poszczególnymi kolorami tęczy, by ukraścić nimi szarą po zimie ziemię. W tym celu podążała z południa na północ. W miejscu, gdzie upadły ciśnięte przez Wiosnę promienie, rozkwitały kwiaty o soczystych barwach: czerwone, żółte, pomarańczowe, błękitne. Gdy jednak Wiosna zbliżyła się do północnych rejonów ziemi, zostały jej do dyspozycji tylko białe i fioletowe odcienie. A w dole rozpościerała się skandynawska kraina. Wówczas Wiosna postanowiła zmieszać fiolet z blaskiem słonecznego światła i rzucić na małe krzewy, te zaś pokryły się w oka mgnieniu pysznym kwieciem o fioletowej barwie. To samo uczyniła bogini Wiosna z białym kolorem i zrodziła krzewy bzu o białym kwieciu.

Oba mity łączy uwielbienie dla niezemskiego piękna kwiatów bzu i zachwyt zarówno urodą ich płatków, jak i aromatem. Nic więc dziwnego, że od stuleci bez pełni rolę zwiastuna najpiękniejszej z pór roku – wiosny, rozkwitając pełnią kwiecia w najbardziej wiosennym ze wszystkich miesięcy w roku – w maju.

W swej dzikiej, a więc nie ogrodowej, hodowlanej postaci bez występuje w Karpatach, jednak w każdym swym wcieleniu cieszy się od dawien dawna ogromnym kultem jako cenna roślina dekoracyjna wszędzie tam, gdzie pozwalają na to warunki klimatyczne. Ojczyzną bzu jest Persja, skąd do Europy przywędrował dopiero pod koniec wieku XVI. W 1562 roku przywiózł bez do Wiednia

<sup>4</sup> Z botanicznego punktu widzenia „bez” jako nazwa zwyczajowa lilaka pospolitego (*Syringa vulgaris*) jest mylna, albowiem sugeruje związek lilaka z rodzajem *Sambucus*. W rzeczywistości oba rodzaje – lilak (*Syringa*) i bez (*Sambucus*) należą do różnych rodzin. Ten dość duży krzew liściasty, wyrastający czasem w formie niewielkiego drzewa, jest znany głównie ze swoich liliowofioletowych, bardzo przyjemnie pachnących kwiatów. Są one zebrane w stojące, duże i gęste, stożkowate grona. To właśnie te dekoracyjne kwiatostany sprawiają, że lilak pospolity należy do najbardziej lubianych i rozpoznawalnych roślin ozdobnych, sadzonych często przy domach, w ogrodach, wzdłuż ulic itp. W artykule posługuję się nazwą potoczną, rozpowszechnioną także w sztuce.

<sup>5</sup> [www.florio-fashion.com/articles/cvetohnaya-istoriya/istoriya-i-simvolika-sireni.aspx](http://www.florio-fashion.com/articles/cvetohnaya-istoriya/istoriya-i-simvolika-sireni.aspx), dostęp 10.02.2011.

z Konstantynopola jeden z posłów imperatora Ferdynanda. Pół wieku później francuscy botanicy opisują z zachwytem kwitnący bez. Prawdopodobnie w tym samym czasie bez trafia także do Anglii. Historycy natrafili na opis ogrodu, okalającego zamek królowej Elżbiety, w którym uwagę zwraca sześć krzewów bzu, rosnących wokół marmurowego basenu. W XVI stuleciu bez był w Europie cenną rzadkością, lecz wkrótce na dobre się zadomowił, zdobiąc niemalże każdy miejski park i przydomowy ogród. Szczególną słabością do bzu wykazali się Niemcy, z upodobaniem sadząc różnobarwne krzewy w nieograniczonych niemalże ilościach w obejściach swoich domów. Bez w rozkwicie to jednocześnie ulubiony składnik wiosennych bukietów, zdobiących wnętrza mieszkalne. Stąd też wywodzi się znaczenie symboliczne kwiatów bzu jako uosobienia duchowej wiosny, przebudzenia się pierwszych miłosnych uniesień, odrodzenia uczuć.

Lecz w kulturach pozaeuropejskich, zwłaszcza dalekowschodnich, bez plasuje się na negatywnej skali znaczeń, symbolizując smutek, tęsknotę i rozłąkę. „На Востоке, откуда, как мы знаем, и происходит сирень, она служит эмблемой грустного расставания”<sup>6</sup>. Co ciekawe, podobne asocjacje semantyczne możemy odnaleźć także w tak zauroczonej bzem Europie. W Anglii, na ten przykład, dziewczyna, która z jakichś powodów nie mogła związać się ze starającym się o jej rękę chłopcem, wysyłała mu w podarku gałąź kwitnącego bzu. Był więc to odpowiednik naszej słowiańskiej „czarnej polewki”.

W Rosji bez zdaje się rosnąć od zawsze, okalając stare „szlacheckie gniazda”, nic dziwnego więc, że zrósł się nie tylko dosłownie, lecz także semantycznie i mentalnie z kulturą rosyjską. Tak naprawdę jednak bez upowszechnił się dopiero pod koniec XVIII wieku, dzięki intensywnym staraniom botaników. Bogata szlachta rosyjska oddawała hołd panującej natenczas modzie i chętnie obsadzała swoje posiadłości krzewami bzu, zaopatrując się w sadzonki we Francji, gdzie ich hodowlę zapoczątkował biolog Victor Lemoine. Pierwszą funkcjonującą w obiegu nazwą dla tej francuskiej rośliny ozdobnej stało się więc w Rosji francuskie słowo „синелью”. Dzisiaj bez w Rosji uznawany jest za roślinę rodzimą, a jego odmiana o białych kwiatach urosła do roli emblematu petersburskich białych nocy. Nic dziwnego więc także i w tym, że od XIX stulecia począwszy bez przyciąga uwagę wielu rosyjskich artystów, stając się w jednakim stopniu natchnieniem tak dla poetów, jak i malarzy<sup>7</sup>.

Nie ma jednak, jak sędzę, większego piewcy bzu nad Michaiła Wrubla – ojca rosyjskiej moderny i apologety ideału syntezy sztuk. Spod jego pędzla wyłaniają się portrety tego kwiecica tyleż magiczne, co wieloznaczne, oszałamiające feerią przelewających się tonów barwnych i aurą tajemnicy. Ich tytuły nie pozostawiają

<sup>6</sup> Н.Ф. Золотницкий, *Цветы в легендах и преданиях*, Москва 1991, с. 287. „Na Wschodzie, skąd jak wiemy bez pochodzi, służy on za emblemat smutnego rozstawania się” (przekł. mój – I.M.).

<sup>7</sup> O ogrodach w sztuce rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku pisze Boris Sokołow w artykule: *Образ сада в русском искусстве конца XIX – начала XX века*, „Искусствознание” 2006, № 2, с. 177-245.

cienia wątpliwości co do głównego tematu malarskiego przedstawienia: *Krzak bzu* (*Куст сирени*, 1900), *Bez* (*Сирень*, 1900), czy też niedokończony przez malarza *Bez* (*Сирень*, 1901).

Znamienne, że wszystkie te obrazy powstały z natury, jaką delectował się artysta każdego niemalże lata na chutorze Nikołaja Ge i jego żony, położonym na terenie guberni Czernihowskiej. To właśnie tam latem 1900 roku Wrubla zafascynował bez, obficie porastający okolice domostwa<sup>8</sup>. Zrodzone z tego impulsu malarskie wizje pokazują, że była to fascynacja wielowymiarowa: od architektury płatków kwiatowych poczynawszy, a skończywszy na swoistym, bo wynikającym z intensywności aromatu, gęstości krzewu i jego niezwyklej pyszności, klimacie emocjonalnym. Ta pozornie zwyczajna, a tak zarazem fantastyczna roślina nie mogła więc nie zawładnąć wyczuloną na urokliwość natury wyobraźnią rosyjskiego malarza-symbolisty.

Na pierwszym z wymienionych przeze mnie płócien bez, a raczej ogromnych rozmiarów kiść jego kwiatów, jawi się jako jedyny uczestnik tego na poły realnego, na poły irracjonalnego wyobrażenia. Każdy płatek, przypominający błyskającą na nocnym firmamencie gwiazdę, zdaje się tu prowadzić własne, jemu tylko zrozumiałe życie, objawiające się w pulsowaniu formującego kształt koloru. Natomiast na dwóch następnych obrazach pojawia się postać kobieca, stwarzająca poprzez swoją dość nieoczekiwaną obecność pole do interpretacji pozaartystycznych, ciężących ku filozofii życia i pytaniu o relacje między naturą a człowiekiem, które nurtowało artystę przez całe życie.

Gdy patrzymy na *Bez* z 1900 roku, początkowo nie dostrzegamy sylwetki ludzkiej, naszą uwagę przyciąga bowiem dominujący w tej kompozycji kwitnący bez. To tak, jakby w pierwszej chwili nasza świadomość, zawładnięta przez obfitość kwiecica i kondensację barw mieniących się tonami i półtonami błękitu, fioleto i czerwieni, spychała w podświadomość postać kobiety. Dopiero po upływie dłuższej chwili, gdy oswoimy się z ową kaskadą barwnych płatków, z naszej podświadomości wyłania się figura ni to dziewczyny, ni to rusałki, ona sama zaś wypływa na obrazie Wrubla z kwiatów bzu, jakby stanowiła organiczną z nim całość. Jednocześnie sam bez wywołuje wrażenie, poprzez zagęszczoną swoją strukturę, że jest nie tyle kwitnącym krzewem, ile stopem drogocennych kamieni,

---

<sup>8</sup> Wrubel tak wspomina tamten okres: „Все лето в хуторе я был занят кустом сирени с девичей (Татьяной!) на его фоне. Прошлогодняя моя сирень относится к настоящей вещи, как эскиз к картине. Там мне удалось только кое-что уловить, и я очень захотел захватить вещь полнее; вот причина, что упорствую на этом сюжете” ([www.kalte-winter.livejournal.com/180084.html](http://www.kalte-winter.livejournal.com/180084.html), dostęp 15.01.2011). „Całe lato na chutorze zajęty byłem krzakiem bzu z dziewczicą (Tatianą!) na jego tle. Zeszłoroczny mój bez ma się do obecnego, jak szkic do obrazu. Wtedy udało mi się jedynie co nieco złowić, i bardzo zapragnąłem uchwycić rzecz pełniej, w tym tkwi przyczyna mego przywiązania do tego tematu” (przekł. mój – I.M.). Niektóre źródła wskazują dodatkowo na muzyczną inspirację, w myśl której *Bez* powstał pod wpływem romansu Siergieja Rachmaninowa, jaki wykonywała na koncertach żona malarza – Nadieżda Zabiela.

i to właśnie z tej migotliwej martwej materii objawia się tak niespodziewanie ona, nieco przestraszona własną obecnością – Tatiana „русская душою”.

Tym bowiem imieniem ochrzcił bohaterkę tego płótna sam Wrubel, nawiązując do puszkiniowskiej Tatiany – kobiety pięknej, czulej i wrażliwej, której urokowi uległ Oniegin i którą uczynił nieszczęśliwą, nie znalazłszy w sobie odwagi do miłości. Ona sama zaś reprezentuje ideał kobiecości, którego jednym z filarów jest, obok łączności z żywiołem ludowym, duchowa więź z naturą i zdolność jej odczuwania. Dziewiczość, o jakiej wspomina sam Wrubel, czyni z niej wcielenie ideału nie tyle fizycznego, materialnego piękna kobiecego, ile duchowego właśnie, co tłumaczy także szkicowe potraktowanie przez artystę sylwetki dziewczyny. Prymarnym jawi się zatem tutaj piękno wewnętrzne człowieka, żyjącego w harmonii z naturą.

Znamienne, że Wrubłowska Tatiana nie jest źródłem światła na tym obrazie, raczej matowym punktem, otulonym kwiatem bzu. Po jej dość słabo zarysowanej sylwetce błędzą błękitno-fioletowo-zielone refleksy, z których to właśnie zdaje się ona powstawać, niejako materializować na naszych oczach. Można powiedzieć, że Tatiana rodzi się z koloru, pochłaniając całą jego świetlistość. Długie, czarne i pozostające w nieładzie włosy otulają miękką linią postać tej na poły realnej dziewczyny, co dodatkowo buduje wokół niej aurę tajemnicy i czarów. Ona sama wydaje się na tyle delikatna i niematerialna, że trudno oprzeć się wrażeniu, iż za moment zniknie, rozplywając się w kryształowej przestrzeni, z jakiej się wyłoniła. Jest więc urojeniem, zwidem, uosobieniem kobiecości, kwintesencją geniuszu czystego piękna, puszkiniowskim „nieuchwytnym przywidzeniem”:

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной  
В тревогах шумной суеты,  
Звучал мне долго голос нежный  
И снились милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный  
Рассеял прежние мечты,  
И я забыл твой голос нежный,  
Твой небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья  
Тянулись тихо дни мои  
Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви.

Душе настало пробужденье:  
И вот опять явилась ты,

Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь<sup>9</sup>.

Wrubel, natchniony w jednakim stopniu widokiem kwitnącego bzu, jak i romantyzmem wiersza Puszkina, z niezwykłą wprost maestrią oddaje w obrazie to szczególne uczucie niepokoju, jakie odczuwamy wieczorowo-nocną porą, gdy rozpoczyna się gra cieni, a z mroku zdają się wychodzić wprost na nas ni to ludzie, ni to duchy. Emocje oparte na uczuciu tęsknoty, niespełnionej miłości, bliskości psychofizycznej z ukochaną nie tylko decydują o sile oddziaływania poetycko-malarskiej wizji Wrubla, lecz także mają w sobie moc magiczną, zdolność wywoływania duchów, zjaw i istot pozaziemskich.

Jest to jeszcze jeden z przykładów na obecność w sztuce rosyjskiego artysty żywiołu tajemnicy, niedopowiedzenia i mistycyzującego w duchu romantyzmu

<sup>9</sup> А. Пушкин, К\*\*\*, в: idem, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, т. 2, Москва 1963, с. 267.

„Do\*\*\*

Pamiętam nagle zachwycenie:  
Niespodziewanie cię ujrzałem  
Jak nieuchwytnie przewidzenie,  
Jak piękne bóstwo doskonałe.  
W udęce żalu rozpaczliwej,  
Pod niespokojnych trosk nawiałem  
Długo słyszałem głos twój tkliwy  
I miłe rysy w snach widziałem.  
Mijały lata. Burz porywy  
Marzenia dawne potargały,  
Uszedł z pamięci głos twój tkliwy  
I wdzięk twych rysów doskonały.  
W więzieniu, w mroku opuszczenia  
Dni moje z wolna upływały,  
Wyzbyte wiary, łez natchnienia,  
Próżne miłości, próżne chwały.  
Lecz przyszło duszy przebudzenie:  
I oto znowu cię ujrzałem  
Jak nieuchwytnie przywidzenie,  
Jak piękne bóstwo doskonałe.  
I serce bije upojeniem,  
I znów dla serca zmartwychwstały  
Wiara i miłość, i natchnienie,  
I łzy, i życie pełne chwały”

(A. Puszkina, *Do\*\*\**, przeł. S. Pollak, w: *Poezja rosyjska. Antologia*, wyb. W. Kiwilszo, Łódź 1987, t. I, s. 190).

symbolizmu, sprzyjającego kontaktowi z innymi wymiarami bytu. Blisko pod tym względem Wrublowi zarówno do Tiutczewa i poetycko przezeń kreowanego klimatu zatrzymania życia w czasie i przestrzeni („Тени сизые смешались, // Цвет поблекнул, звук уснул – // Жизнь, движение разрешились // В сумрак зыбкий, в дальний гул...”<sup>10</sup>), jak i do Блока – piewcy mirażu:

Там, в ночной завывающей стуже,  
В поле звезд отыскал я кольцо.  
Вот лицо возникает из кружев,  
Возникает из кружев лицо.

Вот плывут ее выюжные трели,  
Звезды светлые шлейфом влача,  
И взлетающий бубен метели,  
Бубенцами призывно бренча.

С легким треском рассыпался вечер, –  
Ах, что значит – не пить и не есть!  
Но в глазах, обращенных на север,  
Мне холодному – жгучая весть...

И над миром свивая покровы,  
Вся окутана звездами выюг,  
Уплываешь ты в сумрак снеговой,  
Мой от века загаданный друг<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Ф.И. Тютчев, *Тени сизые смешались...*, w: idem, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1987, s. 127 („Cienie siwe się rozpierzchnęły // Barwy, dźwięki wieczór stał, // Ruch i życie płynnie przeszły // W chwiejny zmrok, w daleki gwar” (F. Tiutczew, *Zmrok*, przeł. J. Tuwim, w: idem, *Wybór poezji*, oprac. R. Łuźny, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 52).

<sup>11</sup> А. Блок, *Там, в ночной завывающей стуже...*, w: idem, *Собрание сочинений в восьми томах*, Москва–Ленинград 1960, т. 2, с. 81.

„Там, w nocnym, przenikającym zimnie,  
W polu gwiazd odnalazłem pierścień,  
Oto twarz wyłania się z koronek,  
Rodzi się z koronek twarz.  
Oto płyną jej trele z zamiecią,  
Gwiazdy świetliste jak tren wlokąc,  
I ulatujący bębenek zamieci,  
Bębniarzami przyzywająco wydzwania.  
Z lekkim trzaskiem wieczór się rozsypał, –  
Ach, co znaczy nie jeść i nie pić!  
Lecz w oczach zwróconych na północ,  
Mi zziębniętemu – pałaca wieść...  
I nad światem zwijając okrycia,  
Cała otulona w gwiezdną zamieć,  
Odpływasz w śnieżny mrok,  
Mój od wieków tajemniczy przyjacielu”  
(przekład filologiczny mój – I.M.).

Odczucia trwogi, ale i osobliwej pokusy, a do tego obecności żywych, acz obcych sił natury, na poły wrogich, na poły przyjaznych człowiekowi, mieszają się u Wrubla, Tiutczewa i Błoka w jedną całość. Błokowska zamieć, mieniąca się wielobarwną grą światła, stanowi symboliczny ekwiwalent ametystowego bzu, z jakiego wyłania się Tatiana. Taką samą jak w poetyckiej wizji Błoka atmosferę tajemnicy i zjawiskowości kreuje malarz przy pomocy mocnych, nieregularnych, raz kolistych, to znów kanciastych uderzeń pędzla.

Jeszcze wyraźniej implikują ten walor ekspresyjności artystycznej poczynione przez Wrubla do *Bzu* szkice: w magmie mieniących się odcieniami krystalicznych form rodem z baśni tysiąca i jednej nocy nasza wyobraźnia wyławia kształty jakichś istot, którymi są, być może, elfy. I dlatego pojawienie się, choć nagle, nimfy-Tatiany o czarnych oczach jest anonsowane przez migotliwy stop kolorów, przypominający chaotycznie rozrzucone po płótnie odłamki drogocennych kamieni.

Fantasmagoria, czarodziejska przemiana, niepewność, lęk i mroczna tajemnica łączą się tutaj w jedną całość. Na tego rodzaju dysonansie emocjonalnym skorelowanym z harmonią artystyczną Wrubel opiera wszystkie swoje obrazy z rodzaju realizmu fantastycznego, do których należy także *Pan* (*Пан*, 1899) czy *Carewna-Łabędź* (*Царевна-Лебедь*, 1900). Łączy je też z *Bzem* panteistyczne uwielbienie przyrody, polegające na apoteozie organicznej jedności człowieka z naturą. Z tego punktu widzenia Wrublowa Tatiana jawi się jako uosobienie duszy bzu, a to znaczy, że także duszy świata przyrody. W połączeniu z napierającą masą zieleni i kwiecica, to zagęszczającą się, to znów rozrzedzającą niemalże do prześwitów, postać dziewczyny przekształca się w czysty żywioł nieodgadnionej natury. Gęste i wijące się „ciało” roślinności oplata ściśle Tatianę, tworząc z nią w ten sposób nierozzerwalną monadę.

Природа на картинах Врубеля так же одухотворена, как люди, а люди сотворены из того же вещества, что и природа, даже неорганическая. Кисть Врубеля редко придает человеческим телам и лицам мягкость и эластичность кожных покровов, под которыми струится теплая кровь. Плоть врубелевских персонажей, как в известной арии варяжского гостя, „от скал тех каменных”, от минералов и металлов, от растительного царства<sup>12</sup>.

W rezultacie trudno oprzeć się wrażeniu, że obraz żyje, oddychając i pulsując własnym rytmem.

Wewnętrzna siłą napędową tego osobliwego życia jest namiętność, wyrażona poprzez kolor. Dominantę kolorystyczną kompozycji stanowią fioletowy, liliowy,

<sup>12</sup> [www.tanais.info/art/vrubel25more.html](http://www.tanais.info/art/vrubel25more.html), dostęp 8.03.2011. „Przyroda w obrazach Wrubla jest tak samo uduchowiona jak ludzie, zaś ludzie stworzeni są z tej samej materii co przyroda, nawet nieorganiczna. Pędzel Wrubla rzadko nadaje ludzkim ciałom i twarzom miękkość i elastyczność powłok skórnych, pod którymi płynie ciepła krew. Ciało Wrublowskich postaci, niczym w znanej arii gościa wareskiego jest «ze skał tych kamiennych», z minerałów i metali, z carstwa roślin” (przekł. mój – I.M.).

błękitny, czerwony, biały i zielony traktowane przez malarza jako barwy komplementarne, współdziałające i współgrające ze sobą, nawet jeśli ich naturalnym prawem jest prawo kontrastu. To na wskroś nowatorskie podejście do koloru można porównać jedynie z teorią Wasylija Kandynskiego<sup>13</sup>, którą Wrubel poprzez swoją twórczość niejako anonsuje. Autor *Bzu*, tak samo jak Kandynsky, postrzega w barwie wartość absolutną, rzecz można – idealną, traktując zarazem barwę jako wartość wizualną, skonkretyzowaną, przybierającą różne postacie, a więc jako materię poddającą się kształtowaniu w toku obróbki malarskiej.

Kluczem do interpretacji obrazów malarza rosyjskiego staje się więc różnica między oddziaływaniem czysto fizycznym, powierzchniowym koloru a działaniem natury psychicznej, wywołującym duchowe wibracje. W *Bzie*, jak w żadnym innym obrazie, Wrubel wyzyskuje tendencję koloru do skłaniania się w stronę ciepła/jasności lub w stronę chłodu/ciemności, przy czym ciepło barwnej powierzchni wywołuje efekt zbliżania się do widza, zaś chłód – oddalania. Arysta wykorzystuje głębię błękitu, która wytwarza się poprzez ruch oddalania, ruch zmierzający do własnego centrum, w głąb siebie. Błękit podlega bowiem, jak dowodzi tego Kandynsky, ruchowi koncentrycznemu, który można porównać do ślimaka, zwijającego się w swojej skorupie, dlatego wobec błękitu i jego odcieni oko jakby cofa się, pogrąża się w głąb.

Podobnie jest, jeśli chodzi o działanie błękitu na duszę ludzką (forma geometryczna jest tu obojętna). Skłonność błękitu do pogłębiania czyni go bardzo intensywnym w tonach ciemniejszych i wznaga jego immanentne działanie. Głęboki błękit ciągnie człowieka w nieskończoność, budzi w nim żądzę czystości i pragnienia metafizyczne. [...] Błękit jest typowym kolorem niebiańskim. [...] Zmierzając w stronę czerni zabarwia się smutkiem, który przekracza zwykły smutek ludzki. [...] W miarę rozjaśniania błękit traci swą wdzięczność, aż wreszcie stanie się cichym spoczynkiem, czyli bielą [...]<sup>14</sup>.

Element wyciszenia wnosi na płótnie Wrubla prócz bieli także zieleń, będąca dlań spoczynkiem absolutnym. W tonach niższych, opartych na błękitach, zieleń nabiera powagi i sprawia wrażenie obciążonej myślą. Jednocześnie „zieleń jest dominującym kolorem lata, pory roku, kiedy przyroda, przewyciężywszy burzliwe porywy wiosny, pławi się w spokojnym samozadowoleniu”<sup>15</sup>. Statyczną bierność zieleni przełamuje z kolei malarz czerwienią i jej wpadającymi w róż odcieniami, traktując jako kolor bez granic, pulsujący życiem, namiętnością i siłą witalną. U Wrubla, zgodnie z teorią Kandynskiego, czerwień w każdym swym tonie zachowuje coś z charakteru cielesnego: ma gwałtowność pasji, emanuje

<sup>13</sup> Zob.: W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris 1954; W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996; W. Kandinsky, *Eseje o sztuce i artystach*, przeł. E. Sagan, Kraków 1991; U. Becks-Malorny, „O duchowości w sztuce”, w: eadem, *Wassily Kandinsky. Droga ku abstrakcji*, przeł. C. Jenne, Warszawa 1999, s. 54-75.

<sup>14</sup> Cyt. za: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 544.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 545.

radością młodą i czystą, dziewiczą świeżością. Dodanie bieli przez malarza dodatkowo wzmacnia te właśnie cechy czerwieni bżowego kwiecia.

Z kolei stojące na przeciwległym biegunie biel i czerń działają na duszę na podobieństwo absolutnego milczenia. Kandynsky porównuje ten efekt do nieobecności dźwięku, do pauzy, do wybrzmienia, które wszakże nie jest końcem, lecz początkiem czegoś nowego. Biel zawiera w sobie bowiem możliwości witalne, jest to „nic” zapowiadające wielki początek. Rezonans czerni jawi się natomiast jako wieczne milczenie, czyli „nic” bez możliwości. „Jest jak milczenie, w którym pograża się ciało po śmierci, gdy już życie wypaliło się do końca”<sup>16</sup>.

Utrzymana w czarnej tonacji kolorystycznej postać Tatiany wskazuje więc na to, że przybywa ona z innego już, pozaludzkiego wymiaru, że bliżej jej do świata duchów niż żywych. Jej atrybut stanowi zatem pasywność, zatrzymanie w ruchu, kapitałnie zresztą przez Wrubla podkreślone poprzez gest prawej dłoni, dotykającej brody i tak znieruchomiłej.

Fiolet z kolei ma tendencję do oddalania i tworzy się wówczas, gdy czerwień zostanie pochłonięta przez błękit, co w *Bzie* jest wyjątkowo widoczne. Wrubel interpretuje fiolet jako czerwień ochłodzoną i to w dwojakim sensie: materialnym i duchowym. Dlatego tli się w nim coś zgasłego, smutnego, a zarazem tajemniczego, melancholijnego. I właśnie ów nastrój melancholii poprzez nagromadzenie wielości fioletowych tonów uwypukli jeszcze bardziej malarz w niedokończonym swoim *Bzie* z 1901 r.

W ten sposób Wrubel uzyskuje największy z możliwych kontrast psychiczny, kontrast rezonansu wewnętrznego, którego inklinacją czyni grę barw na powierzchni płótna. Był to krok malarza w kierunku rozbicia rzeczywistości na obrazie, po to, by odnaleźć prawdę poprzez subiektywną i bezpośrednią formę wyrazu. Wrubel porusza się między tym, co materialne i abstrakcyjne, wyzyskując dla potrzeb swych obrazów nieskończoną niemalże wielość kształtów, które wszak komponuje zgodnie z zasadą „wewnętrznej konieczności”, o jakiej pisał Kandynsky<sup>17</sup>. Dzięki temu zabiegowi kompozycje z bżem nabierają, mimo swej statycznej narracji, niezmierniej wewnętrznej dynamiki, implikowanej brzmieniem barw.

Owa szczególna filozofia koloru, bo o takiej właśnie, jak sądzę, mówić w odniesieniu do sztuki Wrubla należy, stawia go w jednym rzędzie z Kandynskim i z kosmiczną koncepcją barw Goethego, którą artysta znał<sup>18</sup>. Jakość psychiczna

<sup>16</sup> Ibidem, s. 546.

<sup>17</sup> W przekonaniu Kandynskiego konieczność wewnętrzna rodzi się z trzech elementów, które nazywa on „mistycznymi koniecznościami”: z osobowości artysty, stylu epoki i wiecznego, czystego pierwiastka artystycznego, który jako główny element sztuki nie zna granic czasu i przestrzeni. Por. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, s. 90.

<sup>18</sup> Jak twierdził sam Wrubel: „Гете: я проникнут к нему самым глубоким восторгом” (Н.М. Табукин, *Михаил Александрович Врубель*, Москва 1974, s. 114). O wpływie Goethego na rozwój malarstwa zob. J. Gage, *Kolory umysłu: spuścizna Goethego*, w: idem, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 191-212.

i emocjonalna koloru ma dla rosyjskiego malarza znaczenie nadrzędne i to jej właśnie podporządkowuje zamysł kompozycyjny każdego z portretów bzu. W ślad ze Paulem Cézanne'em Wrubel mógłby powtórzyć także, że „kolor to miejsce, gdzie spotykają się nasz rozum i wszechświat”<sup>19</sup>.

Ikonograficzne pole znaczeniowe obrazu bzu rozszerza Wrubel w swym niedokończonym płótnie poprzez wprowadzenie, obok postaci kobiety siedzącej na ogrodowej ławce po prawej stronie kompozycji, jeszcze jednej postaci, czy raczej jej iluzji. Trudno bowiem w ogóle dostrzec ten element obrazu, który układa się w oku widza po dłuższym z płótnem tym obcowaniu, kiedy to geometryczne, zachodzące na siebie fioletowe plamy-figury ożywają, przybierając kształt głowy ludzkiej, najprawdopodobniej kobiecej, wyłaniającej się znad krzewu bzu w jego środkowej części. Jest to, być może, duch drzew, który do obrazu rosyjskiego artysty zawitał prosto z mitologii greckiej. Tam bowiem spotykamy driady, czyli nimfy, będące „młodymi kobietami” zamieszkującymi wsie, lasy i wody. Jawiły się one jako duchy pól i w ogóle całej natury, uosabiając jej płodność i wdzięk. Starożytni uważali je za bóstwa niższego rzędu, do których zwracali się z prośbami i które mogły być jednak groźne<sup>20</sup>. W wizji Wrubla obsypane kwieciami gałęzie bzu zdają się, niczym płaszcz lub wytworna suknia, otulać postać driady, zlewając się z nią w jedną monadę. Wysoko i dumnie uniesiona głowa nie pozostawia wątpliwości, że przeznaczeniem tej zjawy jest dominować nad swoim królestwem – światem przyrody.

Jakąś osobliwą tęsknotą, a jednocześnie chłodem i świeżością obraz ów emanuje, plasując się, w porównaniu z wcześniejszymi ujęciami bzu, na chłodnej skali emocjonalnej. Zasluga w tym jednokierunkowej tonacji, opartej przez malarza na fiolecie i jego niuansach barwnych. Osiągnięte więc w tym nokturnie przy pomocy tonacji kolorystycznej wyciszenie emocji kreuje nastrój spokoju, zadumy, nostalgii i ukojenia, podobne do znanego nam już z Tiutczewa zatrzymania życia w jego nieprzerwanym dotąd rytmie.

Można zatem płótno to określić mianem pauzy, zafiksowania, po impresjonistycznemu pojmowanej chwili z życia natury, która sama zatrzymała się na moment, by podziwiać własne piękno, siłę i powab. Błąkający się po obliczu ducha natury uśmiech wyrażnie ów trop semantyczny akcentuje. Nie sposób zatem zaprzeczyć, że

стихия превращений, царящая в сказках, для картин Врубеля естественна, потому что в его живописи сняты перегородки между царствами природы, между живым и неживым, между человеком и лесными тварями, стихиями и всем, что наполняет землю, воды и небо. Единая, общая жизнь во всем<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Cyt. za: U. Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky. Droga ku abstrakcji*, s. 24.

<sup>20</sup> P. Grimal, *Nimfy*, przeł. M. Bronarska, w: idem, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, s. 251-252.

<sup>21</sup> [www.wrubel-world.ru/dmitr20.php](http://www.wrubel-world.ru/dmitr20.php), dostęp 3.03.2011. „[...] żywioł przeistoczeń, królujący w bajkach, jest dla obrazów Wrubla naturalny, ponieważ w jego malarstwie usunięte są bariery między królestwami natury, między żywym i martwym, między człowiekiem i stworzeniami leśnymi,

Na dodatek warto zauważyć, że duch przyrody wchodzi w jedność semantyczną z Tatianą nie tylko na poziomie emocjonalno-mitycznym, lecz także ikonograficzno-symbolicznym: oboje, będąc wcieleniami duszy przyrody, pełnią rolę „muzy bzu”. Bo to bez właśnie jest tutaj najważniejszym nośnikiem wyobrażonych na płótnie treści jawnych i ukrytych, obie postaci-zjawy stanowią zaś jego satelity dookreślające i pogłębiające znaczenie podstawowe bzu jako rośliny dekoracyjnej i symbolicznej zarazem.

Mottem wszystkich bzowych obrazów Wrubla mogłyby stać się słynne słowa Victora Hugo, o tym, że „melancholia to szczęście bycia smutnym” („La mélancolie, c'est la bonheur d'être triste”)<sup>22</sup>. Jeśli jednak Wrublowskie wariacje na temat bzu są preludium stanów melancholijnych, ich wstępnym niejako uświadamianiem sobie przez samego artystę, a następnie ich osławianiem, to absolutne zanurzenie się w melancholii ujawni dopiero Demon w swym wcieleniu siedzącym, opętany wprost smutkiem<sup>23</sup>.

W przypadku kompozycji z bzem możemy mówić o wielu melancholiach: pejzażu, tonu emocjonalnego, barw, postaci-zjaw. Stąd melancholia oznacza u Wrubla zarówno stan ducha człowieka pogrążonego w smutku i zadumie, człowieka pragnącego, wręcz pożądanego czegoś trudno dlań osiągalnego, jak i wrażenie, jakie wywiera na człowieku noc, wreszcie – zabarwienie emocjonalne przedmiotu budzącego tęsknotę, zwłaszcza tę nieświadomą.

Co więcej: wizje implikowane w malarstwie Wrubla przez bez motywuje w planie emocjonalnym stan melancholii właśnie, który zbudowany jest na słodko-gorzkich, a więc ambiwalentnych doznaniach. Dlatego z płócien Wrubla dochodzą do nas echa z innego świata, nie tyle jednak świata proroczej ekstazy, ile spotęgowanego odczuwania, w którym słodki zapach bzu, pokusa i sny na jawie mieszają się z doznaniem mroku, samotności, a nawet lęku.

Docieramy w ten sposób do jądra modernistycznego odczuwania melancholii, będącego odczuwaniem powracającym, odnawiającym się samoczynnie, wtedy, gdy

---

żywołami i tym wszystkim, co zapełnia ziemię, wody i niebo. Jedno, wspólne życie we wszystkim” (przekł. mój – I.M.).

<sup>22</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 6. Warto też w tym miejscu nadmienić, że w ujęciu Sigmunda Freuda melancholia stanowi klucz do zrozumienia człowieka. Szerzej na ten temat zob. P. Dybel, *Melancholie Freuda*, w: idem, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 149-173. Fenomen melancholii intrygował również Immanuela Kanta. Zob. I. Kant, *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, w: idem, *Pisma przedkrytyczne*, przeł. D. Pakalski, M. Żelazny, Toruń 1999, s. 5-54.

<sup>23</sup> Jean-Étienne Dominique Esquirol proponował nawet zastąpienie pojęcia „melancholia” terminem „lypémanie”, czyli „opętanie smutkiem”, który miałby określać wszystkie rodzaje szaleństwa uznawane dotychczas za melancholię. Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 8. O symbolicznym znaczeniu Wrublowskiego Demona piszę w artykule: *Anioły Michaiła Wrubla*, w: *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. III, red. D. Oboleńska i M. Rzczycka, Gdańsk 2009, s. 140-156.

dusza rozkoszuje się samotnością, aby przez tę rozkosz na nowo uprzytomnić sobie własną samotność [...]. Owo modernistyczne odczucie melancholii to w gruncie rzeczy spotęgowane doświadczenie własnego „ja”, ponieważ to „ja” jest osią, wokół której krąży pocisk śmiechu i łez<sup>24</sup>.

Stymulatorem tego odczuwania staje się dla Wrubla, tak samo jak dla rosyjskich poetów-symbolistów, zmysłowo-emotywnie przeżycie bzu w rozkwicie. Ich wyobraźnia artystyczna potrafi oscylować między bólem a rozkoszą odczuwania, co prowadzi do eksplikacji stanu napięcia między smutkiem a uniesieniem, między byciem nieszczęśliwym a byciem wybranym, lękiem przed śmiercią a intensywnym smakowaniem życia. Bez staje się owej (dys)harmonii ewokatorem:

Сирени бледные дождем к земле прибиты...  
Замолкла песня соловья;  
Немолчно говор слышится сердитый  
Разлитого ручья...

Природа ждет лучей обетованных:  
Цветы поднимут влажный лик,  
И вновь в моих садах благоуханных  
Раздастся птичий крик<sup>25</sup>.

Запевающий сон, зацветающий цвет,  
Исчезающий ден, погасающий свет.

Открывая окно, увидел я сирень.  
Это было весной – в улетающий день.  
[...]  
Задыхалась тоска, занималась душа,  
Распахнул я окно, трепеща и дрожа.

И не помню, откуда дохнула в лицо,  
Запевая, сгорая, взошла на крыльцо<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 261.

<sup>25</sup> А. Блок, *После дождя*, в: idem, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 411.

„Bzy blade deszczem do ziemi przybite...  
Zamikła pieśń słowicza,  
Nieustannie słyhać gwar gniewny,  
Rozlanego potoku...  
Przyroda łaknie promieni obiecanych,  
Kwiaty podniosą wilgotne oblicze,  
I znów w moich ogrodach aromatycznych  
Rozlegnie się ptasi krzyk”  
(przekł. filologiczny mój – I.M.).

<sup>26</sup> А. Блок, *Запевающий сон, зацветающий цвет...*, в: ibidem, с. 257.

„Rozśpiewany sen, rozkwitający kwiat,  
Niknący dzień, gasnące światło.

Сливались ли это тени,  
 Толькло тени в лунной ночи мая?  
 Это блики, или цветы сирени  
 Там белели, на колени  
 Ниспадая?...  
 Наяву ль и тебя ль безумно  
 И бездумно  
 Я любил в темных тенях мая?  
 Припадая к цветам сирени  
 Лунной ночью, лунной ночью мая,  
 Я твои ль целовал колени,  
 Разжимая их и сжимая,  
 В томных тенях, в томных тенях мая?  
 Или сад был одно мечтанье  
 Лунной ночи, лунной ночи мая?  
 Или сам я лишь тень немая?  
 Иль и ты лишь мое страданье,  
 Дорогая,  
 Оттого, что нам нет свиданья  
 Лунной ночью, лунной ночью мая...<sup>27</sup>

Otwierając okno, zobaczyłem bez.  
 To było wiosną – w ulatujący dzień.  
 [...]

Z trudem oddycha tęsknota, zapaliła się dusza,  
 Roztwarłem okno, dygocąc i drżąc.  
 I nie pamiętam skąd znalazł się jej oddech na mojej twarzy,  
 Śpiewając, spalając się wstąpiła na ganek”  
 (przekł. filologiczny mój – I.M.).

<sup>27</sup> И. Анненский, *Traumerei*, в: idem, *Стихотворения и трагедии*, Ленинград 1959, с. 107.

„Czy to cienie się zlewały,  
 Tylko cienie w księżycową noc maja?  
 To odblaski, czy bzu kwiaty tam  
 bielily się na kolanach  
 Spadając w dół?  
 Czy na jawie, ja Ciebie bezrozumnie  
 I niefrasobliwie  
 Kochałem w mrocznych majowych cieniach?  
 Przytulając się do kwiatów bzu  
 W noc księżycową, w księżycową noc maja,  
 Tylko Twoje całowałem kolana,  
 Rozchylając je i ściskając,  
 W mrocznych cieniach, w mrocznych majowych cieniach?  
 Czy to ogród był jednym marzeniem  
 Księżycowej nocy, księżycowej nocy maja?  
 Czy też sam jestem cieniem milczącym?  
 Czy też jesteś tylko moją tęsknotą,  
 Najdroższa,  
 Dlatego, że nie spotkaliśmy się  
 W noc księżycową, księżycową noc maja...”  
 (przekł. filologiczny mój – I.M.).

В гроздях розово-лиловых  
 Безуханная сирень  
 В этот душно-мягкий день  
 Неподвижна, как в оковах...<sup>28</sup>

Poetyckie wizje bzu, białego i liliowego, na podobieństwo Wrublowskich do-smaczone są ową nutą melancholijnego *Weltschmerzu* – kosmicznego smutku, i z tego względu zdecydowanie bliżej im do „białej melancholii” w rozumieniu Goethego („Szczęśliw, kto bez niechęci odwraca się od świata”)<sup>29</sup>, niżli „czarnej melancholii” w sensie chorobliwego zaćmienia zmysłów. Więcej w nich smutnej rezygnacji i bezsilności niż profetycznej ponurości. Wspólnym mianownikiem dla zobrazowanych tutaj niuansów melancholijnych uczuć jawi się stan kontem-placji, samotności i tęsknoty.

Mając na uwadze po Freudowsku rozumianą figurę melancholii jako znak człowieka zmagającego się z poczuciem wewnętrznego rozdarcia, a przez to nie-pogodzonego z samym sobą, dostrzec możemy w tych poetyckich wizjach symbo-listów rosyjskich ewokację pękniętego Ja człowieka, świadomego tego, że między sensem jawnym a utajonym toczy się permanentny konflikt. To czyni z podmiotu lirycznego melancholika, z poezji zaś – przykład realizacji hermeneutyki melan-cholii<sup>30</sup>. Towarzysząca symbolistom świadomość przemijania i odczuwany z tego powodu ból pozwalają im jednocześnie tęsknić za czystym pięknem. Bo to właśnie doświadczenie przemijalności piękna sprawia, że wzbudza ono zachwyty. „Innymi słowy, byty przyrodnicze doświadczamy jako piękne nie dlatego, że «przypomi-nają» nam one o czymś wiecznym i niezmiennym, ale ponieważ już skądinąd wiemy, że okres ich rozkwitu trwa bardzo krótko. Już jutro, pojutrze zaczną się ich wędnięcie i rozpad, zaś z czasem nie pozostanie po nich ani śladu”. Stąd też piękno bytów przyrodniczych to piękno samego ich rozkwitu:

to, co w ich rozkwicie objawia się jako ich kulminacja i pełnia, przypominając już jednak zarazem o ich przeminięciu i rozpadzie. Przemijalność jest więc tutaj wpisana w doświadczenie samego piękna. Słowem, piękno bytów przyrodniczych to właśnie ich przemijalność [...] <sup>31</sup>.

Ekwiwalentem piękna zrodzonego z marzeń i świadomości przemijania czynią symboliści rosyjscy bez – znak symboliczny swych intymnych ogrodów poetyc-kich.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 162.

„W kiściach różowo-liliowych  
 Bezwonny bez  
 W ten duszno-miękki dzień  
 Nieruchomy, jak w okowach...”  
 (przekł. filologiczny mój – I.M.).

<sup>29</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 267.

<sup>30</sup> P. Dybel, *Melancholie Freuda*, w: idem, *Urwane ścieżki...*, s. 145.

<sup>31</sup> P. Dybel, *Przemijalność piękna*, w: ibidem, s. 184.

Znamienne, że równoległe z tym duchowo-melancholijnym wariantem świata ogrodów, w którym bez jest najważniejszym znakiem ikonicznym, funkcjonuje w poezji twórców związanych ze Srebrnym Wiekiem także bardziej zmysłowa, erotyczna jego odmiana. Bywa to wtedy, jak u Annińskiego, obraz duchowej idylli o podtekście erotycznym, towarzyszący spotkaniu dawnych kochanków:

А ты что сберегла от голубых огней,  
И золотистых кос, и розовых улыбок?  
Под своды душные за тенью входит тень,  
И неизбежной всё толпа их нарастает...  
Чу... ветер прошумел – и белая сирень  
Над головой твоей, качаясь, облетает...<sup>32</sup>,

байдź, jak u Balmonta, obraz płomiennych uczuć i pragnienia miłości wyrażanych *expressis verbis*:

„Люби!” – поют шуршащие березы,  
Когда на них сережки расцвели.  
„Люби!” – поет сирень в цветной пыли.  
„Люби! Люби!” – поют, пылая, розы<sup>33</sup>.

Warto podkreślić, że ten drugi poeta upodobał sobie bez szczególnie jako symbol budzącego się na wiosnę życia i rozkwitających wraz z bżowym kwieciem uczuć:

Еще последний снег в долине мгlistой  
На светлый лик весны бросает тень,  
Но уж цветет душистая сирень,  
И барвинок, и ландыш серебристый.

<sup>32</sup> И. Анненский, *Последние сирени*, в: idem, *Стихотворения и трагедии...*, с. 215. Do tej grupy włączyć można także cytowany już wcześniej wiersz *Traumerei*.

„А цоžeš uchroniła z ogni błękitnych  
I złocistych warkoczy, i różowych uśmiechów?  
Pod sklepienie duszne cień za cieniem wchodzi  
I nieuchronnie tłum ich narasta...  
Ci... wiatr zamilkł – i biały bez  
Nad głową twoją, kiwając, obsypuje się...”  
(przekł. filologiczny mój – I.M.).

<sup>33</sup> К. Бальмонт, *Люби*, в: idem, *Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи*, Москва 1980, с. 341.

„«Kochaj!» – śpiewają szeleszczące brzozy  
Kiedy na nich bazie zakwitły.  
«Kochaj!» – śpiewa bez w kwiecistym pyle.  
«Kochaj! Kochaj!» – śpiewają, płonąć, róże”  
(przekł. filologiczny mój – I.M.).

Как кроток и отраден день лучистый,  
И как приветна ив прибрежных сень.  
Как будто ожил даже мшистый пенъ,  
Склонясь к воде, бестрепетной и чистой.

Кукушки нежный плач в глуши лесной  
Звучит мольбой тоскующей и странной.  
Как весело, как горестно весной, –

Как мир хорош в своей красе неожиданной,  
Контрастов мир, с улыбкой неземной,  
Загадочный под дымкою туманной<sup>34</sup>.

Jednak i w tych wersach, będących wszak apologią wiosennej radości, jaką odczuwa budząca się po okresie zimowego spoczynku przyroda, czai się aura tajemnicy, której w obcowaniu ze światem realnym zgłębić niepodobna oraz tęsknoty za eksplozją uczuć z jednej strony, z drugiej – za czymś nieodgadnionym, owianym nutką kosmicznego smutku, co być może nadejdzie wraz z wiosną. Zwiastunem tego zjawiska czyni poeta w inicjacyjnej zwrotce kwitnący, duszący swym słodkim aromatem bez (wraz z inną roślinnością), w końcowej zaś „świat kontrastów, z uśmiechem niezemskim”, przerzucając tym samym pomost między światem rozkoszy ziemskich, a więc materialnych, a światem rozkoszy duchowych, pozaziemskich. Rolę symbolu pośredniczącego w tym dyskursie dwóch światów pełni kukułka, uchodząca według tradycji wedyjskiej za ikonę duszy przed i po wcieleniu. Jednocześnie, będąc zwiastunem wiosny, symbolizuje ona, w myśl tradycji średniowiecznej, lubieżność i pożądanie<sup>35</sup>. Bez stanowi więc tutaj jedno z ogniw łańcucha semantycznego, opisującego w planie liryczno-symbolicznym wiosnę i związane z nią, plasujące się na dwóch biegunach, odczucia.

<sup>34</sup> К. Бальмонт, *Зарождающаяся жизнь*, в: idem, *Стихотворения*, Ленинград, с. 84.

„Jeszcze śnieg ostatni w dolinie mglistej,  
Na świetliste oblicze wiosny rzuca cień,  
Lecz kwitnie już pachnący bez,  
I barwinek, i konwalia srebrzysta.  
Jakże łagodny i radosny dzień promienny,  
I jak przyjazna wierzb przydrożnych sień.  
Jakby ożył nawet mechaty pień,  
Pochylając się nad wodą, nieruchomą i czystą.  
Kukułki tkliwy płacz w głuszy leśnej  
Dźwięczy modlitwą tęskną i smutną.  
Jakże wesoło, jak boleśnie wiosną jest, –  
Jak świat dobry jest w swym pięknie nieoczekiwanym,  
Świat kontrastów, z uśmiechem niezemskim,  
Tajemniczy pod całunem mgły”  
(przekł. filologiczny mój – I.M.).

<sup>35</sup> Por. *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollowo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 79.

A to oznacza, że bez, będąc elementem ikonosfery, sam ją jednocześnie kształtuje. Z tego względu bez należy, jak sędzę, pojmować i interpretować w kulturze Srebrnego Wieku jako znak, który pojawia się na granicy dwóch różnych uniwersów i pełniąc funkcję komunikatora, pośredniczy między nimi.

\* \* \*

Jedno z ważniejszych osiągnięć świadomości artystycznej przełomu modernistycznego stanowi zdolność do syntetycznego ujmowania zjawisk świata materialnego i duchowego, co prowadziło do konstruowania przez twórców tej epoki skomplikowanych wewnętrznie, wielopoziomowych systemów semantycznych. Wśród floralnych znaków tej struktury bez zajmuje szczególne miejsce jako obraz znaczący, przecząc, na pozór paradoksalnie, przypisywanej mu z założenia „abstrakcyjności”. Albowiem jako symbol staje się bez w strukturze myślenia artystycznego, reprezentowanego czy to w malarstwie Wrubla, czy w poezji symbolistów rosyjskich, obrazem w pełni skonkretyzowanym, w swej całości substancjonalnie niepowtarzalnym, a więc obrazem-indywidualnym o realnym fundamencie i naddanych znaczeniach.

Dlatego bez należy, jak sędzę, postrzegać nie jako płynne wyobrażenie, wytwór poetyckiej bądź malarskiej wyobraźni, lecz jako konkret,

w którym znaczenia bezpośrednie i znaczenia konwencjonalne spotykają się i dopełniają wzajemnie, wzbogacone jeszcze o [...] stosunek do substancjonalnego tworzywa, którego trwałość czy – przeciwnie – zmienność, ulotność również w układach symbolicznych znaczeń ma swój udział<sup>36</sup>.

Czynią zatem z bzu twórcy rosyjscy przełomu XIX i XX wieku wypowiedź ikonoczną o wielopoziomowej strukturze, która prowadzi ich *a realibus ad realiora*, od materii do odczucia.

Nic dziwnego więc w tym, że rozsypując po płótnie płatki kwitnącego bzu, tworząc konstelację „parującego” odcieniami koloru, Wrubel nadaje swym malarskim kompozycjom głęboko filozoficzny sens, podejmując temat, który rozgrywa na różne wariacje. Tematem tym jest transformacja Chaosu w Kosmos. Podobnie postępują poeci, z tym że jeśli dla Wrubla substancją pierwotną jest kolor w jego fizycznej wartości (a więc pigment), to dla poetów – słowo jako oznaczenie koloru.

Jednakowoż w każdym z analizowanych tu przeze mnie ikonograficznych ujęć bzu uzyskuje on status symbolu jako znaku artystycznego o wielowarstwowej strukturze semantycznej. Znamienne, że osiągnięcie tego statusu jest możliwe wyłącznie poprzez korelację z towarzyszącym mu drugim/innym elementem

<sup>36</sup> M. Porębski, *Ikonosfera*, s. 77.

kompozycji. Można w moim odczuciu zależność ową ująć w formie następującego równania: element realny + element abstrakcyjny/fantastyczny = Kosmos, przy czym zarówno kwiaty bzu, jak i element nadrealny, jak np. postać kobieca z obrazów rosyjskiego malarza, są znakami dualnymi, zawierającymi w sobie tyleż pierwiastków realności, co abstrakcji, tyleż cech materii ożywionej, co nieożywionej.

Oba znaki znajdują się zatem na granicy dwóch światów i mają zdolność permutacji, czyli przekształcania się z jednego elementu w drugi. To sprawia, że ich nośność semantyczna wydaje się wręcz nieograniczona. Tak charakterystyczne dla całej twórczości Wrubla

наделение предметов символическим смыслом есть расширение духовного пространства картины, ее содержания. Отдельный символ заключает в себе многочисленные связи с другими образами художественной системы, образуя целый сюжет – миф. Взяв один символический образ во всей сложности его семантической наполненности, художник через него вышел на изображение космоса, мирового бытия в своем индивидуальном понимании. Такой процесс образования собственной картины, мира можно характеризовать как миротворчество. Врубель не был направлен на последовательное создание мифа, но сама его художественная идея, основанная на принципе символизации фантастического содержания, – что также выход к своему мифу. Его картины – слияние образов. Ничто неотделимо от фона или пейзажа. Каждый структурный элемент произведения потенциально может уподобиться другому<sup>37</sup>.

Z tego względu bez jako roślina ogrodowa pełni, przefiltrowany przez symboliczną wyobraźnię twórców rosyjskich, rolę obrazu realności, który przegląda się w samym sobie i w innym – irrealnym. Oznacza to, że bez jest zarazem znakiem świata wyższego, w którym współgrają wszystkie jego pierwiastki. Jest więc znakiem dążenia do idei harmonii. W ten sposób bez jako element przedstawienia artystycznego przechodzi w kulturze symbolizmu rosyjskiego drogę od decorum do idei weń wcielonej, pozostając w swym podstawowym znaczeniu elementem obrazowego kodu natury.

<sup>37</sup> М.А. Ровенских, *Модернизм: символический мир Михаила Врубля*, [www.festival.1september.ru/articles/101558](http://www.festival.1september.ru/articles/101558), dostęp 22.02.2011. „[...] nadanie przez Wrubla przedmiotom sensu symbolicznego jest poszerzeniem duchowej przestrzeni obrazu, jego treści. Każdy symbol zawiera w sobie liczne związki z innymi obrazami systemu artystycznego, tworząc cały temat – mit. Wziąwszy jeden symboliczny obraz w całej złożoności jego semantycznej głębi, artysta poprzez niego doszedł do przedstawienia kosmosu, światowego bytu w swym indywidualnym postrzeganiu. Taki proces tworzenia własnego obrazu świata można scharakteryzować jako tworzenie świata. Wrubel nie był ukierunkowany na konsekwentne tworzenie mitu, ale sama jego idea artystyczna oparta na zasadzie symbolizacji treści fantastycznej – to również wyjście ku swojemu mitowi. Jego płótna – to zlanie się obrazów. Nic nie jest oddzielone od tła lub pejzażu. Każdy element struktury dzieła potencjalnie może upodobnić się do innego” (przekł. mój – I.M.).

## Iconography of the Gardens of Russian Symbolism. Lilac

### Summary

**Keywords:** garden, iconography, Russian Symbolism, lilac

Lilac has been the symbol of Russian gardens for ages, gradually becoming their inseparable attribute. The Russian word 'сирень' (lilac) is derived from Greek 'syrinx' meaning a pipe (musical instrument). This name has also its own mythic explanation of double i.e. Greek and Scandinavian origin. Since the 19th century lilac has been attracting attention of many Russian poets and painters, becoming the source of their inspiration. The most eminent painter of lilac is Mikhail Vrubel, whose "portraits" of lilac: *Lilac bush* (*Куст сирени*, 1900) and *Lilac* (*Сирень*, 1900 and 1901) are magical, ambiguous and stunning with their enchanting, iridescent colours and the atmosphere of mystery. Vrubel gives his paintings a profound philosophical meaning playing with the ambivalence of his subject. This subject is the transformation of Chaos into Cosmos. The same attitude can be observed in the poems of A. Blok, K. Balmont, I. Annenski. In each of the iconic representations of lilac analysed by the author of this article, lilac obtains the status of a symbol as an artistic sign with a complex semantic structure and definite, melancholically sensual emotional quality. In this way lilac becomes an iconic announcement with a multi-level structure for Russian symbolists. The process of perception of poetry and paintings becomes the way *a realibus ad realiora*, from matter to feeling. It leads to the conclusion that Russian artists of the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries saw in lilac the sign of a higher, better world, where all its elements (real, mystic, mythic and fantastic) coexist, the sign of yearning for the idea of harmony.