

Sztuka symbolizmu rosyjskiego pod znakiem angelologii
Sześćskrzydły Serafin Michaiła Wrubla

I. Malej

Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytet Wrocławski

Ul. Pocztowa 9, 53-313 Wrocław Polska

Adres domowy: ul. Różana 23/2, 53-226 Wrocław Polska, tel. 601087853

e-mail: izabellaanna@op.pl

Słowa kluczowe: Michaił Wrubel, serafin, symbolizm filozoficzny życia i śmierci, ikona.

Key words: Mikhail Vrubel, seraph, philosophical symbolism of life and death, icon.

Streszczenie: Fenomen angelologii w sztuce sięga swymi korzeniami czasów biblijnych, kiedy to powstają pierwsze, słowem wyrażone, opisy aniołów – najbliższych Bogu bytów duchowych. Dzieje rosyjskiej ikonografii anielskiej kształtują się natomiast pod wpływem sztuki bizantyjskiej. Jednym z malarzy, który poprzez sztukę nawiązuje dialog z aniołami jest symbolista Michaił Wrubel (1856-1910). Obraz jego pędzla, będący wyobrażeniem Sześćskrzydłego Serafina – anioła śmierci stanowi przykład symbolizacji semantycznej (hipostaza nadczłowieka, ideał woli mocy, doświadczenie śmierci, symbolika temporalna) i formalnej (kompozycja mozaikowa, symbolika barw, wizualizacja oblicza anioła). W rezultacie otrzymujemy plastyczną wizję człowieka wewnętrznego w sytuacji na rozdrożu, poszukującego sensu własnej egzystencji, rozpętanego między biegunami życia i śmierci, świata materialnego i duchowego. Sam anioł zaś okazuje się być wcieleniem dobra i zła, zwiastunem nadziei i rozpaczyny jednocześnie.

Abstract: The phenomenon of angelology in arts has its roots in biblical times, when first descriptions of angels as the spiritual beings closest to God are expressed in words. The history of Russian iconography of angels was influenced by Byzantine art. The symbolist Mikhail Vrubel (1856-1910) was one of the painters whose art opened the dialogue with angels. His painting of Six-winged Seraph, the angel of death, is an example of semantic symbolism (hypostasis of superior human being, the idea of the will of power, the experience of death, temporal symbolism) as well as formal symbolism (mosaics composition, symbolism of colors, the visualization of the angel's face). As a result we get an artistic vision of inner human being at the crossroads, in quest of the meaning of human existence, spread between the poles of life and death, material and spiritual world. The angel himself turns out to be the incarnation of good and evil, the herald of both hope and despair.

[Malej I. Russian Symbolist art under the sign of the angels. Mikhail Vrubel's six-winged Seraphim]

Predylekcją symbolizmu w sztuce jest dążenie do wyrażenia niezmysłowości we wszelakich jej formach od nieświadomości począwszy, poprzez metafizykę, nadprzyrodzoność, aż po nadrealizm. Osobliwością symbolistycznego przedstawienia jawi się więc to, że choć silnie oddziałuje na zmysły odbiorcy, pobudzając jego wyobraźnię i sfery odczuwania głębokiego, to implikuje sensory i emocje pozostające poza realną, a więc i zmysłową recepcją. Można określić inaczej istotę symbolu w sztuce, odwołując się do słów Carla G. Junga, jako „najlepszy możliwy kształt jakiejś rzeczy stosunkowo nieznaney, której zatem nie umielibyśmy od razu wskazać w sposób jaśniejszy i bardziej charakterystyczny” (Jung, 1920: 642; Durand, 1986: 23). Interpretując dzieło sztuki jako wyobrażenie symboliczne, dostrzeżemy, że jest ono samą ideą oddaną przez artystę w sposób zmysłowy, jest zatem – ideą wcieloną. Obraz, będąc konkretnym znakiem wyrażania, przywołuje coś nieobecnego albo niemożliwego do spostrzeżenia, stąd też w swym planie symbolicznym zyskuje jakość epifanii. Jak przekonuje Paul Ricoeur, symbol posiada trzy wymiary: kosmiczny (ze względu na to, że nośnikiem znaczeń stają się elementy świata widzialnego), oniryczny (jako że eksploruje nasze sny i wspomnienia) oraz poetycki (odwołuje się do języka) (Ricoeur, 1960: 18). Wymiary te konstytuują tzw. widzialną połowę symbolu, jego druga, dopełniająca część jest niewidzialna, niewysłowna i dotyczy świata wyobrażeń pośrednich. Obie połówki łączy w jedną, znaczeniową całość cecha redundancji. „To właśnie przez moc powtarzania symbol nieokreślenie zapełnia swą fundamentalną nieadekwatność. Lecz to powtarzanie nie ma charakteru tautologicznego: jest ono doskonalące dzięki gromadzeniu przybliżeń. Można je w tym porównać do spirali, albo lepiej do solenoidu, w którym za każdym powtórzeniem coraz bardziej zbliżamy się do celu, do jego środka. Nie tylko żeby jeden symbol nie był równie znaczący co wszystkie inne, ale zespół wszystkich symboli dotyczących jednego tematu rozjaśnia jeden symbol przez drugi, przydając im dodatkowej «mocy» symbolicznej” (Durand G., *op. cit.*, s. 26). Z tego punktu widzenia dzieło sztuki, które możemy określić mianem symbolu ikonograficznego tworzy różnorakie redundancje (mityczne, rytualne, ikonograficzne, emocjonalne), przenosząc w ten sposób jakieś znaczenie. Atoli dziełem o wartościach symbolicznych może

być tylko takie dzieło, które ukrywa w sobie treści pozamysłowe, duchowe, mistyczne, irrealne, odkrywane i interpretowane przez odbiorcę w procesie percepcji bezpośredniej. W sposób nieomal doskonały imperatyw ów spełnia ikona bizantyjska, anioły zaś jako wieczne i doskonałe modele niedoskonałego świata zyskują status ewokatorów samej funkcji symbolicznej, która jest – tak samo jak i one – „pośredniczką między transcendencją oznaczonego a przejawiającym się światem konkretnych, wcielonych znaków, które dzięki tej funkcji stają się symbolami” (Ibidem, s. 40).

Greckie słowo „angelos”, które dało w wielu językach rodowód dla nazwy „anioł” znaczy tyle, co „posłaniec, zwiastun”. Jak głosi teologia bizantyjska aniołowie byli pierwszymi istotami widzialnymi stworzonymi przez Boga, po to, by służyć mu, wykonywać Jego wolę i współpracować z człowiekiem. Znaczenie elementarne dla rozwoju angelologii miała ich hierarchizacja, dokonana w VI wieku przez Pseudo-Dionizego Areopagitę (Onasch, Schnieper, 2000: 179). W traktacie *O hierarchii niebieskiej* syntetyzuje on dotychczasową wiedzę na temat mocy niebiańskich, uczyniwszy punktem wyjściowym swych rozważań neoplatońską teorię emanacji. Byty niebiańskie uporządkował Pseudo-Dionizy w trzy triady, które tworzy dziewięć chórów anielskich. Najwyższy szczebel w tej hierarchii anielskiej przypisuje teolog serafinom, cherubinom i tronom, niżej zasiadają: panowania, moce i zwierzchności, dolny szczebel zajmują zaś księstwa, archaniołowie Michał, Gabriel, Rafał i Uriel oraz aniołowie. Tron Boga otaczają najbliższe mu sześcioskrzydłe serafiny, które przeniknięte są dobrem i miłością oraz posiadają dar oczyszczania (*katharsis*). Jako przedstawiciele tajemniczych mocy niebiańskich, serafiny nie kontaktują się ze światem materialnym i są de facto bytami abstrakcyjnymi, pochałaniającymi boską emanację. Pseudo-Dionizy nie opisał w swym dziele ich wyglądu, jednak w ikonografii chrześcijańskiej przedstawiane są one najczęściej w postaci ludzko-ptasiej lub ludzko-zwierzęcej. Najpełniejszy opis serafinów dają nam starotestamentowe relacje Izajasza („[...] ujrzałem Pana siedzącego na wysokim i wyniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafiny stały ponad Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał” /Iz 6, 1-2/) oraz Ezechiela („Patrzyłem, a oto wiatr

I. Malej

gwałtowny nadszedł od północy, wielki obłok i ogień płonący [oraz blask dokoła niego], a z jego środka [promieniowało coś] jakby połysk stopu złota ze srebrem, [ze środka ognia]. Pośrodku było coś, co było podobne do czterech istot żyjących. Oto ich wygląd: miały one postać człowieka. Każda z nich miała po cztery twarze i po cztery skrzydła. Nogi ich były proste, stopy ich zaś były podobne do stóp cielca; lśniły jak brąz czysto wygładzony. Miały one pod skrzydłami ręce ludzkie po swych czterech bokach. Oblicza [i skrzydła] owych czterech istot – skrzydła ich mianowicie przylegały wzajemnie do siebie – nie odwracały się, gdy one szły; każda szła prosto przed siebie. Oblicza ich miały taki wygląd: każda z czterech istot miała z prawej strony oblicze człowieka i oblicze lwa, z lewej zaś strony każda z czterech miała oblicze wołu i oblicze orła [oblicza ich] i skrzydła ich były rozwinięte ku górze; dwa przylegały wzajemnie do siebie, a dwa okrywały icj tułowię” (Ez 1, 4-11/). Opisy tego rodzaju bytów duchowych pojawiają się w większości religii, nie tylko w chrześcijańskiej i przekazują nam wyobrażenia uskrzydłonych posłańców bogów bądź o ptasich, bądź też ludzkich głowach. Zarówno dla teologów, mistyków, jak i ikonopisców (Лазарев, 1983) analogia między aniołami i ikonami nie budzi żadnych wątpliwości, albowiem niewidzialne, nadprzyrodzone słowo Boga, materializuje się niejako w służbie aniołów dla ludzkości. W ten sposób aniołowie stają substancjami „boskiej wyobraźni” jako magiczni pośrednicy między tym, co intelektualne, myślowe i tym, co duchowe, irracjonalne. Ich wyobrażenie w sztuce już od pierwszych ikon wiąże się ze zdolnością wizualizowania rzeczywistości pozamaterialnej, do wcielania ducha w obraz. Zadaniem artysty jest zatem nie tyle przedstawienie, co transmisja *mundus imaginalis* (Pleśu, 2010: 207-210) – świata pośredniego między bytem realnym i duchowym, będącego zarazem światem jednoczącego się ciała i duszy. To właśnie jest świat, w którym rezydują aniołowie. „Gdyby anioły – pisze jeden z niemieckich teologów – były jedynie skodyfikowanym wyrazem inherentnych procesów naszego życia duchowego, wtedy nasze zainteresowanie nimi byłoby tylko czymś w rodzaju przejażdżki na karuzeli wokół własnego ego (...). Właściwie nie są one ani przedmiotami, ani konceptami, ani zjawiskami psychicznymi, ale rzeczywistością szczególnego rodzaju, która pozwala się wyrazić jedynie w obrazach i

I. Malej

może się desygnować jedynie w języku mityczno-symbolicznym” (Autorem tych słów jest Wilhelm Stählin, przytaczam je za: ibidem, s. 209). Dlatego każda próba przejrzenia do świata aniołów i nawiązania z nim kontaktu jest zawsze archetypiczną próbą poszukiwania odpowiedzi na trapiące człowieka od zarania świata pytanie „kim i po co tutaj jestem?”.

Nie sposób nie zauważyć, iż Michaił Wrubel (1856-1910) od samego początku swojej drogi artystycznej stawia pytanie o sens życia człowieka na ziemi, malując anioły właśnie. Podczas pobytu w Kijowie w latach 1884-1889 po raz pierwszy przedstawia, zainspirowany bizantyńskimi mozaikami, anioła-bożego posłańca (Тарабукин, 1974: 12). Dla Wrubla było to „дело душевное” (Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике, вступ. статья Э. П. Гомберг-Вержбинской, Ленинград-Москва 1963, s. 68), przeżycie tyleż artystyczne, co głęboko intymne, duchowe. U schyłku malarskiej działalności niejako w odpowiedzi na tę pierwszą, plastyczną próbę angeologii pojawia się przed artystą anioł zemsty, śmierci, miłości, odkupienia i nadziei jednocześnie, któremu na imię Sześcioskrzydły Serafin (Ze źródeł kanonicznych i apokryficznych wynika, że serafiny to aniołowie najbliżsi w hierarchii anielskiej Bogu. Często wyobrażane jako sześcioskrzydłe istoty w kolorze czerwieni, symbolizującym płomienną miłość. Wzorem dla przedstawień serafinów w sztuce chrześcijańskiej stały się najprawdopodobniej wyobrażenia istot duchowych znane w kulturze syryjskiej (I tysiąclecie p.n.e.) oraz w sztuce asyryjsko-babilońskiej, skąd przeniknęły do świata judeochrześcijańskiego. Nazwa „serafin” wywodzi swoją etymologię od hebrajskiego słowa „seraph”, które znaczy „palić się, płonąć”. Na ikonach przedstawiani są w ludzkiej postaci z sześcioma skrzydłami: dwoma zakrywającymi twarz, albowiem są niegodni oglądać oblicze Boga; dwoma okrywającymi nogi, by to Bóg nie mógł patrzeć na nich; dwa kolejne służą im do latania, aby mogli wypełniać polecenia Boga. Symbolem ikonograficznym serafinów jest kolor czerwony przechodzący w pomarańczowy. Zob.: E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 70-71 (hasło: *serafiny*)] -(Шестикрылый Серафим (Азраил), 1904). Jego domenę w jednakim stopniu stanowi Światłość i Ciemność, Dobro i Zło, na co wskazuje cały arsenał atrybutów symbolicznych w jakie Wrubel wyposażył tego,

I. Malej

najważniejszego, ze wszystkich aniołów. By zatem przeprowadzić interpretację obrazu, trzeba najpierw odtworzyć i zarazem odkodować na poziomie podstawowym ów system znaków, jakim malarz posłużył się w procesie kreacji artystycznej. Tak więc przy pierwszym oglądzie uwagę zwraca siła dumnego anioła, świadomego swej nieograniczonej władzy: w lewej dłoni wznosi on żarzącą się lampę, w prawej, wokół przegubu której oplótł się wąż, dzierży miecz gotowy do zadania ciosu. Na głowie ma tę samą, co Demon (np. Demon pokonany /Демон поверженный, 1902/) wysadzaną rubinami koronę, a jego anielskie skrzydła zdobią secesyjnie dekoratywne pawie pióra. Koronę samą w sobie cechuje bogata symbolika (Interpretując symbolikę korony korzystam z leksykonu Joanny Ślósarskiej W świetle symboli, Łódź 1994, s. 67) w znaczeniu światła płynącego do istoty, która ją nosi, emitowanego we wszystkie kierunki czasoprzestrzeni. Kolista podstawa korony, opasująca głowę Serafina może zatem wskazywać na więź z najwyższą zasadą kosmosu i zdolność partycypacji w jej energii tożsamej z energią boską. Także nie przypadkiem korona z wizji Wrubla jest inkrustowana kamieniami szlachetnymi, które stanowią w strukturze świata jego fundament. Ich obecność w obrazie rosyjskiego malarza jawi się nie tylko jako oznaka władzy absolutnej, lecz także podkreśla związek anioła z energią planet i gwiazd. Minerały, przez wzgląd na swoją stałą, niezniszczalną strukturę symbolizują zarazem nieożywiony ślad Boga. „Królestwo minerałów *istnieje*, tak jak istnieje *vestigium*, ślad i cień. Jest (...) trupem boskości” (Pleśu A., op. cit., s. 35) i kwintesencją materii. Wielobarwna, opalizująca odcieniami fioletu, różu i błękitu faktura zarówno kamieni szlachetnych, jak i anielskich skrzydeł wchodzi w dyskurs z jaskrawoczerwonym światłem lampy. Długie, bujne włosy oznaczają zarówno potęgę, siłę, jak i wolność oraz niezależność. Ich czarny kolor zdaje się wskazywać na dominację władzy ziemskiej i chtonicznej w działaniach tego tajemniczego anioła. Z kolei jego ciemna twarz, po której ślizgają się cienie i świetlne refleksy odsyła nas do symboliki czarnego słońca, znanego w mistyce pitagorejskiej (Ślósarska J., op. cit., s. 113). W sensie metafizycznym czarne słońce oznacza czystą siłę duchową realizującą się dwojako: jako emanacja światła i życia oraz emanacja ciemności i śmierci. Z kolei wąż, oplatający przegub Serafina to upostaciowienie promieni słońca

nocnego, działającego w obszarze podświadomości. W momencie, gdy przejmie ono władzę nad człowiekiem, staje się zaczynem zła i destrukcji. Dyferencjację symboliczną wyrażają nad wyraz czytelnie także ręce Azraela: prawica wskazuje na zdolność do zadania ciosu, a więc na działanie pierwiastka męskiego. Lewica z kolei równoważy dynamizm działania jako znak pasywnego elementu żeńskiego. Nie mniej znacząca wydaje się symbolika zamknięta przez artystę w ilości skrzydeł, jakimi anioł ów dysponuje: ma ich nie dwa, lecz sześć. Liczba ta wyraża ambiwalencję i jednoczesną równowagę, syntezę dwóch żywiołów (ognia i wody), i stanowi tym samym symbol duszy ludzkiej. W tradycji starogreckiej szóstka uosabiała hermafrodytę i odpowiadała sześciu kierunkom przestrzeni (po dwa na każdy wymiar). Z tego względu była interpretowana jako liczba próby i wysiłku (Cirlot, 2000: 226). Z kolei dwanaście jako suma szóstek symbolizuje ład kosmiczny i zbawienie. Same skrzydła zaś, niezależnie od ich liczby, przedstawiają tyleż duchowość, co miłość, zwycięstwo, wyobraźnię i myśl. Poprzez ten cały system znaków jawi się sześcioskrzydły anioł Wrubla jako symbol niewidzialnego oraz sił wstępujących i zstępujących zarazem, a to oznacza, że nie ma dla niego światów nieznanych.

Władcza postawa Serafina o spojrzeniu na poły ironicznym, na poły bezlitosnym pozwala dostrzec w nim antypodę cierpiącego z powodu bólu własnej duszy Demona (Temat Demona fascynował Wrubla przez całe życie, czego ucieleśnieniem stała się triada obrazów: Demon siedzący (Демон сидящий, 1890), Demon lecący (Демон летящий, 1899) i Demon pokonany (Демон поверженный, 1902) oraz rzeźby głowy Demona. Także w obliczach wszystkich wrublowskich aniołów odbijają się echem rysy Demona.) jako wcielenia człowieka zagubionego, który poznawszy smak miłości i pożądania nie potrafi już bez nich żyć. W postać Serafina bowiem, jak celnie konstatuje Ałła Rusakowa, „вкладывает художник свою мечту о высшем существе, призванном «глаголом жечь сердца людей», обновляя их” (Русакова, 2001: 92). Pojawienie się sześcioskrzydłego anioła można więc zintertretować jako hipostazę nadczłowieka o nietzscheańskim rodowodzie (Interpretację idei nadczłowieka i następnie woli mocy przeprowadzam w oparciu o następujące materiały źródłowe: <http://nietzsche.kulturalna.com>; Z. Kaźmierczak, Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości

pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa, Kraków 2000; L. Kusak, Fryderyk Nietzsche. W poszukiwaniu utraconego ideału, Kraków 1995). Wówczas we Wrublowskim Serafinie dostrzeżemy upostaciowanie ludzkiego w swej istocie pragnienia o byciu istotą obdarzoną wielką wolą mocy, jednostką twórczą, której każda chwila życia jest doskonale pełna i warta ponownego przeżywania. Istotą ową nie dotyczą zasady obowiązujące resztę ludzkości, stoi ona ponad rządzącymi nią prawami. Atoli w ujęciu Nietzschego wyłożonym w *Poza dobrem i złem* (1886), tak rozumiany nadczłowiek żyje jak najbardziej w świecie realnym, w przeciwieństwie do tęskniącej za innymi światami reszty. Koło zamachowe egzystencji nadczłowieka stanowi wola, czyli dążenie ku mocy. Z niektórych wypowiedzi niemieckiego filozofa wyłania się interpretacja woli ku mocy na podobieństwo heraklitejskiego ognia, który bezustannie przeprowadza jedne rzeczy w inne i jest podstawą istnienia świata. Jednakże w schyłkowym okresie swej działalności autor *Ecce homo* wypracowuje odmienne wyobrażenie woli ku mocy jako siły, której przejawem jest wszelkie życie i jego dążenia. Siła ta znajduje swoje uzasadnienie i spotęgowanie mocy własnej w momentach najwyższej mobilizacji i przełamywania oporów. W ludzkiej egzystencji tego rodzaju wola wyraża się poprzez poczucie siły indywiduum i w panowaniu nad sobą, w wytrwałości oraz w zwycięskim znoszeniu wszelkich przeciwieństw. Znamienne, iż wola ku mocy – tak jak pojmował ją Nietzsche – nie jest wolą życia, zaś poczucie mocy może osiągnąć swoje apogeum w chwili śmierci człowieka przeżywanej przezeń świadomie. Woli tej nie można także utożsamiać z pragnieniem panowania nad innymi, z uzurpacją władzy absolutnej, albowiem zwiększone poczucie mocy prowadzi – zdaniem Nietzschego – do służebności. Dlatego też wola ku mocy w życiu człowieka, to bardziej chęć zwyciężania, pragnienie i uczucie posiadania siły zdolnej łamać wszelkie przeszkody, połączone z radością zwycięzcy i twórczą ekstazą. Inaczej rzecz ujmując: to pęd ku sile. Spotkanie z aniołem zwiastującym, być może, kres ziemskiej wędrówki stanowi zarazem dla Wrubla szansę na wyrwanie się z odwiecznie rotującego koła czasu, jest symboliczną odpowiedzią na pytanie, jakie w *Wiedzy radosnej* stawia niemiecki filozof: „A gdyby tak (...) jakiś demon (...) rzekł ci: «Życie to, tak jak je teraz przeżywasz i przeżywałeś,

I. Malej

będziesz musiał przeżywać raz jeszcze i niezliczone jeszcze razy; i nie będzie w nim nic nowego, tylko każdy ból i każda rozkosz i każda myśl i każde westchnienie i wszystko niewymownie małe i wielkie twego życia wrócić ci musi, i wszystko w tym samym porządku i następstwie» - (...) Czy nie padłbyś na ziemię i nie zgrzytał zębami i nie przeklął demona, który by tak mówił? Lub czy przeżyłeś kiedy ogromną chwilę, w której byś był mu rzekł: «Bogiem jesteś i nigdy nie słyszałem nic bardziej boskiego». Gdyby myśl ta uzyskała moc nad tobą, zmieniłaby i zmiażdżyła może ciebie, jakim jesteś. Pytanie przy wszystkim i każdym szczególe: «czy chcesz tego jeszcze raz i jeszcze niezliczone razy?» leżałoby jak największy ciężar na postępkach twoich. Lub jakże musiałbyś kochać samego siebie i życie, by niczego więcej nie pragnąć nad to ostateczne, wieczne poświadczenie i pieczętowanie” (Nietzsche, 1991: 282-283.). Sytuację, gdy znajdujemy się wobec pytania o chęć powtórzenia życia ocenia Nietzsche jako wyjątkowo przerażającą chwilę, jako doświadczenie szczególnej wagi. „Jest to doświadczenie przeobrażające człowieka, druzgoczące go, a więc nie tylko wnikające do intelektu jako nowa wiedza, lecz zmieniające całe jego życie” (Buczyńska-Garewicz, 2003: 104) – stwierdza niemiecki filozof. Z tej perspektywy Serafin z obrazu Wrubla stanowi znak nadziei na wybawienie, projekcję myśli o wolności i nieśmiertelności, jakkolwiek by ją rozumieć. Jest jedynym sposobem na to, by odkryć tajemnicę wieczności, stojącą ponad przemijalnością. Nie wolno zapominać, iż Nietzscheańskie pytanie o powtórzenie dotyczy wyłącznie życia duchowego człowieka, jego przeżyć, a nie przekonań i z tego względu ma charakter mistyczny (Na mistyczny charakter Nietzscheańskiej idei wiecznego powrotu zwraca uwagę Giorgio Colli. Zob.: G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Milano 1980). To tak jakby wola spierała się sama z sobą, dążąc do odkupienia. Tragizm tego aktu polega na tym, że nie ma możliwości ucieczki przed samym sobą i przed własną wolą. Z drugiej jednak strony nie sposób nie zauważyć w tym kontekście pewnego podobieństwa Serafina z Demonem – ciemną stroną ludzkiej podświadomości, symbolem siły władzy Szatana, jego zapędów, by przejąć – na wzór Boga – władzę nad światem. Obaj aniołowie – Demon i Serafin są wszak syntezą przeciwstawnych wartości – Dobra i Zła oraz żywiołów o odmiennych jakościach symbolicznych

i emocjonalnych (ogień i powietrze, niebo i ziemia). Owa predylekcja do łączenia przeciwieństw wyznacza sens wszystkich obrazów o tematyce anielskiej, jakie wyszły spod pędzla Wrubla. Zarówno anioły z okresu kijowskiego, jak i następujący po nich cykl o aniołach upadłych wyrastają z niezaspokojonej dążności artysty do rozwikłania zagadki bytu, której *signum* ideowym stanowi przekonanie o fatalistycznej nieuchronności śmierci.

Doświadczenie śmierci jest najsilniejszym doświadczeniem wewnętrznym człowieka i swoją mocą równać się może tylko ze stanem zakochania. W czystej swej postaci śmierci doświadczamy jako unicestwienia naszego „ja”, jako rozpad indywidualności, jako zniszczenie ciała i brak odczuwania zmysłowego, wreszcie – jako rozplynięcie się w nicości. Jakkolwiek nie rozumieć by śmierci, umieranie polega zawsze – jak chcą tego filozofowie z Platonem na czele – na uwolnieniu duszy od ciała. Dusza zaś, zyskawszy dzięki śmierci ciała wolność, staje się nieśmiertelna. Inaczej mówiąc: śmierć człowieka daje życie jego duszy. Dlatego spotkanie z Sześcioskrzydłym Serafinem nosi w obrazie rosyjskiego malarza znaczący wymiar mistyczny. Samo w sobie stanowi ono eksplikację doświadczenia mistycznego, przekroczenia progu dzielącego świat realny od nierzeczywistego. Moment spotkania z Serafinem, choć pozwala wstąpić na drogę duchowego poznania wiecznotrwałego bytu, to jednak nie uwalnia – jak chciał tego Platon – od lęku przed śmiercią (Albert, 2002: 66-67). W odniesieniu do symbolistycznej wizji Wrubla mówić można o synergii fascynacji śmiercią, tęsknego jej oczekiwania i trwogi, jaką napawa jej bliskość i nieuchronność. W ten sposób Wrubel akcentuje stan wewnętrznego rozdarcia człowieka, zawieszonego w próżni pomiędzy życiem i śmiercią, palącą tęsknotą i unicestwiającym ciosem obnażonego miecza. Miecz, pełniąc rolę emblematu gwałtownego, zaskakującego, niespodziewanego przerwania ciągłości w czasie i trwałości materii, formy cielesnej służy artyście do akcentualizacji idei śmierci jako impulsywnie oznaczonej i nieprzekraczalnej granicy, sam anioł zaś zyskuje status przewodnika człowieka w akcie przemiany. Z tej perspektywy śmierć jest zanurzeniem się w nicości i repetycją bytu jako nicości. A zatem to nicość, będąca bytem jawi się jako początek i kres wszystkiego, co w całej pełni uświadamia sobie człowiek dopiero w momencie doświadczenia śmierci. Istotne tutaj jest i to, że

I. Malej

człowiek umiera zawsze samotnie, dlatego też i malarz w samotności staje oko w oko z Azraelem, który przybył po to, by wyswobodzić jego duszę, zamkniętą w ciele. Śmierć pojmowana jako obligatoryjne dopełnienie życia zmienia ontologiczny status człowieka. Rozdzielność duszy i ciała zapoczątkowuje wszak – jak świadczą o tym liczne mity – nowy sposób istnienia (Eliade, 2004: 49-53). W momencie śmiertelnego ciosu anioła życia i śmierci człowiek stanie się technieniem, bytem duchowym. W tym kontekście mozaikowo-kryształową strukturę anielskich skrzydeł można zinterpretować jako symboliczną eksplikację destrukcji strukturalnej całego Kosmosu przez analogię do rozdzielenia ciała i duszy (Pisze o tym Mircea Eliade. Zob.: ibidem, s. 53-54). Ostatecznie więc podwójne doświadczenie: śmierci i samotności pozwala odkryć człowiekowi jedność, łączącą go z nieskończonością bytowej totalności, natomiast lęk przed śmiercią zastępuje lęk metafizyczny, implikowany przeczcuciem związku swej śmiertelnej skończoności z nieskończonością kosmosu. Tym samym, w momencie pojawienia się Serafina, spełnia się – w planie symboliki mistycznej – marzenie Wrubla o osiągnięciu harmonii absolutnej z Kosmosem. Inaczej mówiąc: sprokurowana poprzez dzieło malarskie obecność Azraela jawi się jako wyraz woli przekroczenia przeciwieństw, zniesienia dualizmów i osiągnięcia coincidentia oppositorum, czyli stanu całościowości, w której żadne opozycje nie istnieją. Ideę ową wyraża sama postać Serafina o cechach istoty androgynicznej, a więc zdolnej do uczestnictwa zarówno w życiu, jak i w Wieczności.

Sześcioskrzydły wysłannik może więc równie dobrze przybywać ze sfer niebiańskich, boskich, jak i piekielnych, podziemnych. Może zwiastować dobrą nowinę, lecz może także okazać się siewcą ziarna niepokoju i zagłady. Będąc więc postacią z dwóch wymiarów, pulsuje życiem ziemskim i duchowym jednocześnie. Wrubel wyraża to poprzez kompozycję form geometrycznych oraz grę światła i barw, co w rezultacie nasuwa skojarzenia z mozaiką (Technika mozaiki wywodzi się ze sztuki charakterystycznej dla cesarskiego Konstantynopola. Szerzej na ten temat patrz: J. Beckwith, *The Art. Of Constantinople*, London 1961; P. Sherrard, *Constantinople. Iconography of a Sacred City*, London 1956; D. Talbot-Rice, *Art of Byzantine Era*, London 1963; B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony*

rosyjskie XVII – XIX wieku, Warszawa 1990). Materia zdaje się na oczach odbiorcy ożywać, pulsując i transformując się, jednocześnie jednak sprawia wrażenie jakby zastygłej w swym ruchu, mocno zagęszczonej, skondensowanej w napięciu, które implikuje obecność innego, pozaziemskiego wymiaru. Takie ujęcie czyni z Wrubłowskiego portretu Serafina wyjątkową w formie i znaczeniu ikonę o modernistycznej proveniencji (Сыздалев, 1984: 138-139). Zgodnie ze szkołą staroruską ikona dematerializuje świat widzialny, czyni go lżejszym, lecz nie odrealnia. W ujęciu Wrubla ciężar i nieprzeźroczystość rzeczy nie dość, że nie znikają jak w ikonach Andrieja Rublowa czy Teofana Greka, to materializują się jeszcze bardziej, dążąc do przekroczenia granic obrazu, naciskając niejako na odbiorcę, próbując go pochłonać. Efekt ów wynika z komponowania przez malarza detali przedstawienia z różnych, najczęściej nieregularnych form geometrycznych, przypominających wielokolorowe szklane odłamki lub drogocenne kamienie. Jak konstatuje Paul Evdokimov, „w mozaice migotanie wprawia całość w ruch, toteż wyczuwa się tętnienie życia w atmosferze, która ma głębię nieba, kiedy tło jest niebieskie, lub jasność słońca, kiedy tło jest złote. Mozaika, fresk, ikona ukazują wymiar pozaziemski przestrzeni przenikniętej tajemnicą milczenia, lecz równocześnie pełnej życia i ruchu” (Evdokimov, 1999: 188.). Uczyniwszy, na przekór tradycji, z odcieni błękitów i zieleni dominantę kolorystyczną swojego obrazu-ikony (Zgodnie z konwencją ikonograficzną symbolem serafinów jest ognista czerwień ich szat. Interpretację ikon staroruskich w kontekście ich symboliki kolorystycznej przeprowadza Jewgienij Trubieckoj. Zob.: E. H. Трубецкой, *Три очерка о русской иконе. Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе*, Moskwa 1991), Wrubel ukierunkowuje kompozycję nie tyle w głąb, co wwyż, pozostawiając przy tym zaledwie skrawki wolnej przestrzeni. Zamiast złotego tła, malarz wypełnia przestrzeń za postacią anioła jego skrzydłami skrzącymi się feerią barw, wolne miejsce tła zamalowując na liliowo. Dlatego też postać Serafina zdaje się, mimo bezruchu, grawitować wychodząc z powierzchni płótna wprost na odbiorcę. Wzniesione ku górze ręce anioła dodatkowo wzmacniają ów efekt iluzji ruchu w przestrzeni. Z kolei skoncentrowanie akcentu kolorystycznego na tonacjach błękitno-

I. Malej

zielonych ma swoje, nie mniej ważne, konsekwencje znaczeniowe. Błękit bowiem to kolor przeznaczony wyłącznie dla cherubinów – strażników bram Raju, podtrzymujących także tron Boga, dlatego symbolizuje on mądrość i czystość duchową (W tradycji rosyjskiej skrzydła cherubinów maluje się w tonacji ciemnoniebieskiej lub – rzadziej – zielonej. I to właśnie ta barwa odróżnia je od serafinów, albowiem zarówno cherubiny, jak i serafiny przedstawiani są jako istoty o ludzkiej twarzy z sześcioma skrzydłami. Por.: E. Smykowska, *op. cit.*, s. 14-15 [hasło: *cherubiny*]). Na pozytywnym biegunie semantycznym błękit plasuje się jako znak mediacji między światem materii i ducha, na negatywnym natomiast – jako emblemat chłodu emocjonalnego, oddalającego się od człowieka, a więc nieosiągalnego dobra, które nie jest zdolne przeciwstawić się chaosowi. Błękitne tony, zwłaszcza te przechodzące w fiolet stanowią wyraz ciemności i pustki absolutnej, są eksplikacją nicości (O takiej roli błękitu pisze Paweł Florenski. Por.: P. Florenski, *Znaki niebieskie*, [w:] tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, wybrał, przeł. i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, posłowie Wł. Panas, Warszawa 1984, s. 49-50, 206. Zob. też: E. Smykowska, *op. cit.*, s. 13 (hasło: *błękitny kolor*). W okultyzmie fiolet jest natomiast kolorem najwyższej, siódmej czakry, jest symbolem najwyższego poziomu oświecenia duszy, jego domeny stanowią: intuicja, poszukiwanie i ciągle duchowe samodoskonalenie się). Wynika z tego, iż błękit wyznacza również w wizji Wrubla pogranicze między światłością i mrokiem, jako barwa przynależąca w jednakim stopniu do sfery jasnego bytu i mrocznego niebytu. To za sprawą błękitu wzrok odbiorcy zagłębia się w nieskończoność. Dwutorowość semantyczną reprezentuje także zieleń jako kolor ziemi, tworząca we wrublowskim portrecie Serafina dwugłós z błękitem. Z jednej wszak strony to barwa skojarzona z życiem, płodnością, energią witalną i radością. Z drugiej zaś zieleń symbolizuje, jak w obrazach Prerafaelitów, przemijanie i procesy gnilne, a więc rozkład życia oraz nieukierunkowany popęd seksualny (Rzepińska, 1983: 127-130). Dyskurs obu kolorów, jaki zachodzi na płótnie rosyjskiego malarza odpowiada – w planie symbolicznym – jedności otchłani kosmicznej i otchłani duszy ludzkiej, co w konsekwencji prowadzi do implikacji najgłębszej nieświadomości lub najwyższej nadświadomości, „których granica jest zawrotnie bliska, a których

I. Malej

jakość jest radykalnie odmienna” (Ślósarska, 1994: 97). W ten sposób pełne wyrazu artystycznego kolory wrubłowskiego obrazu transformują się w generatory energii, wywierające na nas określone działanie emocjonalne. Jak zauważa Johannes Itten, „dawni witrażyści stosowali kolory dla stworzenia przestrzeni w kościele atmosfery mistycznej i nadziemskiej, celem skierowania medytacji wiernych ku światu duchowemu” (Quenot, 1997: 93). Wrubel chce nas zapewne zaniepokoić, przybliżyć do tajemnicy ciała i ducha, przygotować na spotkanie ze śmiercią. Swoją symboliczną nośność ujawnia ponownie w tym kontekście twarz Serafina, okolona bujnymi włosami. Ich czerń przywołuje nicość, chaos, trwogę i śmierć, sama barwa zaś, niezwykle nasycona, jednolita, a przez to ciężka pochłania światłość bez możliwości jej restytuowania. Jeśli jednak spojrzeć na czerń jako na symbol czasu, to dostrzeżemy i jej pozytywną konotację w obrazie Wrubla. Stanie się bowiem ona wówczas jedynie kolorem granicznym, symbolizującym moment przejścia z jednego świata do innego i zapowiadającym odrodzenie po śmierci (Por.: Ibidem, s. 102). Przeciwwagę emocjonalną i semantyczną, ale i dopełnienie stanowi dla wszystkich tych barw (błękitu, zieleni i czerni) rubinowy blask światła lampy, symbolizujący nadzieję, energię miłosną, namiętność, krew i intuicję, lecz także ogień piekielny, lucyferyczną pychę, oczyszczenie, cierpienie, ofiarę. Czerwień może implikować więc w tej wizji rosyjskiego artysty tyleż tryumf Boga, ile Szatana. Znamienne, że czerwień i błękit, choć mocno skontrastowane duchowo, to tworzą jednak wielką harmonię, o czym świadczą chociażby ikony Theotokos, czy też postać centralnego anioła ze słynnej ikony *Trójca Święta* (pocz. XV w.) Rublowa, którego purpurowa szata i błękitny płaszcz oznaczają królewskość i duchowość, moc ziemską i boską zarazem. Tego rodzaju synteza barw wskazuje na dwie natury połączone w jedną. W ten oto sposób Wrubel pozostawia nieroztrzygniętą kwestię czyim wysłannikiem jest Serafin: zwiastuje nowinę Boga o odkupieniu, czy może przybywa z wieścią od Szatana o wiecznym potępieniu?

Natomiast właściwością nadrzędną, definiującą charakter całej angelologii Wrubla wydaje się być „smutek kosmiczny” (*Weltschmerz*), którego widowym znakiem ikonicznym czyni malarz twarz swych anielskich postaci. Charakterystyczne, iż „w języku

I. Malej

malarzy ikon oblicze (*lik*) nazywane jest osobą, utożsamienie oblicza z całą przedstawianą postacią używane jest jedynie w odniesieniu do wyobrażeń pojedynczych, bądź centralnie umieszczonych postaci w tzw. ikonach z życiem” (Dąb-Kalinowska, 2000: 64). W szeroko rozwartych oczach Wrublowskich postaci czai się coś z ekstatycznego wyrazu ikon bizantyjskich, odkrywających duchowe sedno wszelkich rzeczy. Takie spojrzenie, koncentrujące w sobie siłę fizyczną i duchową, wzmocnione na dodatek przez silnie zaznaczony łuk brwiowy, przyciąga wzrok widza. Jednak w odróżnieniu od szeroko rozwartych oczu postaci z ikon staroruskich, oczy Wrublowskiego anioła są otwarte nie tyle na wizję dzieł Boga, ile na tajemnicę Człowieka, jego mrocznej istoty skrytej w podświadomości. Warto też pamiętać, iż ikonograf zawsze rozpoczyna malowanie od głowy, to ona bowiem podpowiada mu potem wymiar i pozycję ciała oraz resztę kompozycji. W myśl prawideł sztuki pisanie ikon człowiek z wielkimi oczami i nieruchomym spojrzeniem widzi świat pozaziemski i taki właśnie dar posiadał też Serafin z wizji rosyjskiego malarza. Nic dziwnego więc, że znany nam z ikon uschematyzowany wygląd twarzy uderza swoją zbieżnością z obliczem Wrublowskiego Serafina: „punktem centralnym twarzy są oczy, od wewnątrz rozplomienia je ogień niebieski i to duch na nas patrzy. Wąskie wargi pozbawione są jakiegokolwiek zmysłowości (namiętności i łakomstwa), stworzone są po to, by (...) dawać pocałunek pokoju. Wydłużone uszy słuchają ciszy. (...) czoło, wysokie i szerokie, którego lekkie zniekształcenie podkreśla przewagę myśli kontemplacyjnej. Ciemna cera twarzy wyklucza jakikolwiek rys cielesny i naturalistyczny” (Evdokimov P., op. cit., s. 190-191.). Twarz anioła śmierci z płótna rosyjskiego artysty wyraża coś niepokojącego, tyleż uduchowionego, co inferalnego. Jego milczenie można odczytać jako zapowiedź wypełnienia się tajemnicy życia i śmierci, wziętych pospołu (Pełną interpretację milczenia aniołów daje Andrei Plešu [O aniołach..., s. 139-141]). Wrubel przedstawia w ten sposób w portrecie Serafina człowieka wewnętrznego z ciemną i jasną, apollońską i dionizyjską stroną jego duszy. Mroczne oblicze Serafina stanowi idealne centrum, któremu podporządkowane są pozostałe elementy kompozycji (Bielawski, 2005: 11-19; Quenot: 79-85; Špidlík, Rupnik, 2001). Warto zauważyć, że ta zastosowana przez malarza, a

I. Malej

typowa dla ikon pozycja frontalna nie rozprasza naszej percepcji w pierwszym kontakcie przez psychiczny dramatyzm pozy i gestu. Dopiero po dłuższym wpatrywaniu się w obraz dostrzegamy obie wzniesione na wysokość głowy ręce tego anioła śmierci. Pierwszy kontakt odbiorcy z obrazem jest bowiem kontaktem twarzą w twarz, prowadzącym do zatopienia spojrzenia Serafina we wzroku widza, co skutkuje z kolei zdzierżgnięciem jakiegoś niezwyklej, mistycznej wręcz więzi, dialogu między światem realnym i wysłannikiem z innych wymiarów. Za sprawą frontального ustawienia osoby z ikon zadają odbiorcy pytanie i odkrywają jego stan wewnętrzny. Tego rodzaju niezwykle efekt „nieruchomego ruchu” sprawia, że „wymiar materialny zdaje się skupiony w oczekiwaniu przesłania; tylko spojrzenie wyraża całe duchowe napięcie, które rozplywa się w przejrzystości” (Evdokimov P., op. cit., s. 191), w magmie kryształowych barw, w załamaniach światła błakającego się po fakturze płótna. W ten sposób powstaje symboliczne wyobrażenie człowieka wewnętrznego.

Ostatni z wektorów naprowadzających na sens płótna rosyjskiego malarza wiąże się z funkcją temporalną wizji. Bezsprzecznie domenę działania, i to zarówno rzeczywistego, jak i symbolicznego Wrubłowskiego Azraela stanowi noc. Anioł oświecla sobie drogę lampą, wznosząc ją ku górze, by lepiej dostrzec tego, komu wyszedł na spotkanie. Jednak nas interesuje nie czas temporalny w swym fizykalnym wymiarze, lecz jego konstanta duchowa i związana z nią wartość symboliczna nocy. Z punktu przyjętej przez nas optyki badawczej noc to czas, określający pewien status egzystencjalny człowieka, umożliwiający mu przejście do innej, wyższej formy istnienia. Lampa może tutaj wskazywać na symbolikę o epistemologicznej implikacji, wraz z nadejściem nocy nadarza się bowiem możliwość odkrycia prawdy, zagłądnięcia za zasłonę Mai, po to by dostrzec poza światem pozorów świat duchowo wartościowy. W mistyce religijnej spotykamy rozróżnienie nocy na kosmiczną i mistyczną (Buczyńska-Garewicz H., op. cit., s. 179). W pierwszym znaczeniu jest ona przedsmakiem śmierci, mocą pochłaniającą i ubezwłasnowolniającą, którą cechuje dualna semantyka emocjonalna: wzbudzając grozę jest także czasem magicznego piękna, ukazuje inne, nieznane dotąd oblicze rzeczy i spraw. Z kolei noc mistyczna „nie nachodzi (...) z zewnątrz, lecz ma

I. Malej

swe źródło we wnętrzu duszy (...) powoduje jednak skutki podobne do tych, jakie niesie ze sobą noc ksmiczna (...) i tutaj istnieje światło nocne, otwierające nowy świat wnętrza i oświetlające jednocześnie światłem pochodzącym z tego wnętrza świat zewnętrzny, tak, że widzi się go zupełnie innym niż dotychczas” (Stein, 1999: 54). Wrubel maluje noc w odcieniach fioletu, a więc barwy transmitującej odrodzenie duchowe, wprowadzającej w stan kontemplacji i spokoju. Odcienie lila należą do najbardziej tajemniczych barw, wiążących w sobie wszystko to, co duchowe i szlachetne. Swoją niezwykłość i siłę bierze kolor fioletowy z energii gorącej czerwieni i spokoju chłodnego błękitu – barw konstytuujących Wrubelowskie wyobrażenie Serafina. Noc, wyłączając zmysły ludzkie, uaktywnia doznania pozaziemskie, umożliwiając dostrzeżenie świata nie pozorów, lecz prawdy. Pełna transformacja wewnętrzna człowieka, zjednoczenie się z kosmosem mogą dokonać się jedynie nocą, która jest siostrą śmierci. Noc, umożliwiająca widzenie światów innych, prawdziwej, a nie iluzorycznej rzeczywistości tożsama jest w wizji Wrubla ze stanem samonegacji, rozumianej po Schopenhauerowsku, woli (Schopenhauer, 1994: 620). Wraz z nadejściem nocy i pojawieniem się Azraela zawieszeniu ulegają także indywidualne dążenia woli, co sprawia, że człowiek odnajduje prawdę istnienia zaprzeczając własnej woli, odrzucając wszystkie swoje pragnienia, marzenia i nadzieje. W tym kontekście noc symbolizuje prześwit zasłony Mai. Utożsamienie nocy i negacji woli odbywa się w wizji rosyjskiego malarza w oparach śmierci, będącej jedynym możliwym rozwiązaniem i drogą do ostatecznego wybawienia od cierpienia. Odblask lampy, oświetlający postać anioła może być zatem symbolem pozaziemskiej wyższej rzeczywistości, prowadząc atoli ku wybawieniu nie podpowiada, czy spotkanie z aniołem śmierci zaowocuje wzlotem duszy do nieba, czy też ztrąceniem jej do czeluści piekielnych. Dlatego postać Azraela otacza aura tajemnicy, niepokoju i niedookreślenia. Wszystko jest względne, zdaje się powiadać Wrubel, nie ma nic pewnego ani na tym, ani na tamtym świecie, pewna jest tylko śmierć. I to jej właśnie oczekuje artysta.

Sześcioskrzydły Serafin, tak, jak i inne anioły z obrazów Wrubla posiadły zdolność transmisji wartości i uczynków ze świata duchowego w świat materialny. Człowiek za uzurpację tego prawa zastrzeżonego dla istot duchowych musi zapłacić najwyższą cenę:

I. Malej

cenę życia. Przekroczywszy granice świata pokus zmysłowych, Wrubel-Demon odbywa fascynującą podróż w głąb własnego „ja”, podążając za głosem namiętności. Na końcu tej podróży czeka na niego jednak nie nagroda w postaci spełnionej miłości do świata ziemskiego, lecz chaos duchowy, kłębowisko odczuć, myśli i pytań retorycznych. I to właśnie ów niezwykle złożony stan najgłębszej nieświadomości i najwyższej, nadrealnej świadomości wyrażają ogromne, jakby przenikające za zasłonę Mai, oczy Wrublowskich aniołów. Jednak to Serafin jako najbliższy z aniołów Bogu skupia w sobie, to wszystko, co decyduje o symboliczno-psychicznej jakości poprzedzających jego pojawienie się aniołów. W ten sposób staje się nie tyle wcieleniem kary za nieposłuszeństwo boskim nakazom, ile znakiem zwątpienia w możliwość doświadczenia dobra w ramach jednostkowej, ziemskiej egzystencji. Anioł wznosił już prawicę do zadania śmiertelnego ciosu, lecz chwila zawahania sprawia, że cios jeszcze nie padł. Ów niezwykle subtelny moment zatrzymania zdaje się wyświeślać sens Demona jako protoplasty samego malarza: „Демон гибнет, но гибель не есть кара за гордое неприятие окружающей жизни. Она результат борьбы. Герой Врубеля сопротивлялся до конца. Образ смерти – не реквием, не надгробный плач, не осуждение злого начала, сломленного добром, а своеобразный гимн сопротивлению. В этом гимне – что-то торжественное, возвышающее, величественное” (Сарабьянов, 2001: 55). Z tej perspektywy Sześcioskrzydły Serafin, przeglądając się w lustrze ludzkich emocji, uosabia zło uwodzące człowieka swym pięknem. W ostatecznym, najwyższym swym znaczeniu jest, zgodnie z objaśniającym podtytułem obrazu, Azraelem, przynoszącym człowiekowi w darze tchnienie zbliżającej się śmierci. Dla tego zatem, kto stanął oko w oko z sześcioskrzydłym aniołem epitafium stają się strofy Aleksandra Błoka [1960: 26]:

На дымно-лиловые горы
Принес я на луч и на звук
Усталые губы и взоры
И плети изломанных рук.
И в горном закатном пожаре,
В разливах синеющих крыл,
С тобою, с мечтой о Тамаре,
Я, горный, навеки без сил...

REFERENCES

- Блок А. 1960. Собрание сочинений. Т. 3. Москва – Ленинград: 26.
- Лазарев В.Н. 1983. Русская иконопись: От истоков до начала XVI века, Москва.
- Русакова А.А. 2001. Символизм в русской живописи, Москва: 92.
- Сарабянов Д. 2001. История русского искусства конца XIX – начала XX века. Москва: 55.
- Суздаlev П.К. 1984. Врубель: Личность, мировоззрение, метод, Москва: 138-139.
- Тарабукин Н.М. 1974. Михаил Александрович Врубель, Москва: 12.
- Albert K. 2002. Wprowadzenie do filozoficznej mistyki, przeł. J. Marzęcki, Kęty: 66-67.
- Bielawski M. 2005. Blask ikon, Kraków: 11-19
- Buczyńska-Garewicz H. 2003. Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze, Kraków: 104.
- Buczyńska-Garewicz H., op. cit.: 179.
- Cirlot J.E. 2000. Słownik symboli, przeł. I. Kania, Kraków: 226.
- Dąb-Kalinowska B. 2000. Ikony i obrazy, Warszawa: 64.
- Durand G. 1986. Wyobrażenia symboliczne, przeł. C. Rowiński, Warszawa: 23.
- Durand G., op. cit., s. 26
- Eliade M. 2004. Okultyzm, czary i mody kulturalne. Eseje, przeł. I. Kania, Warszawa: 49-53.
- Evdokimov P. 1999. Sztuka ikony. Teologia piękna, przeł. M. Żurowska, Warszawa: 188.
- Evdokimov P., op. cit., s. 190-191.
- Jung C.G. 1920. Psychologische Typen: 642.
- Nietzsche F. 1991. Wiedza radosna (La Gaya Scienza), przeł. L. Staff, Warszawa: 282-283.
- Pleśu A. 2010. O aniołach, przeł. T. Klimkowski, Kraków: 207-210.
- Pleśu A., op. cit., s. 35.
- Ricoeur P. 1960. Finitude et culpabilité, t. 2, Paris: 18.
- Rzepińska M. 1983. Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Kraków: 127-130.
- Schpenhauer A. 1994. Świat jako wola i przedstawienie, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, t. I: 620.
- Špidlík T., Rupnik M.I. 2001. Mowa obrazów, przeł. J. Dembska, Warszawa.
- Stein E. 1999. Wiedza krzyża, tłum. J. Adamska, Kraków: 54.
- Ślósarska J. 1994. Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu, Warszawa: 97.
- Ślósarska J., op. cit., s. 113.
- Onasch K., Schnieper A. 2002. Ikony. Fakty i legendy, Warszawa: 179.
- Quenot M. 1997. Ikona. Okno ku Wieczności, przeł. H. Paprocki, Białystok: 93.
- Quenot M. op. cit.: 79-85.

Received: 13.03.2013

Accepted: 20.03.2013