

Grażyna Bobilewicz-Bryś
Warszawa

Motyw kamienia w twórczości Wiaczesława Iwanowa i Mikołaja Rericha

Pasja kamienia połączyła dwóch artystów rosyjskich działających na przełomie XIX — początku wieku XX, poetę Wiaczesława Iwanowa i malarza, poetę, literata, filozofa oraz uczonego-podróżnika Mikołaja Rericha. Obu artystów łączy uniwersalizm wielu pojęć, motywów i tematów, oscylujących wokół symboliki kamienia, co wynika z „głębokiego poczucia ciągłości kultury, z poczucia jedności idei nią rządzących, idei w ich przekonaniu nadrzędnych¹” oraz z synkretyzmu kulturowego, którego, podobnie jak większość inteligencji rosyjskiej przełomu wieków, byli gorącymi zwolennikami. W twórczości Iwanowa przejawia się on w mitach śródziemnomorskich, w zwrocie do antyku jako jednoczącej, wspólnej i wiecznie żywej tradycji, jako podstawy poszukiwania związków między zmierzchem starożytności a kryzysem końca wieku XIX. Uwidacznia się także w odwoływaniu się do kultury starożytnego Wschodu, europejskiego i bizantyńskiego średniowiecza, do bogatej literatury europejskiej. Wreszcie w zwrocie ku chrystianizmowi i swoiście pojmowanemu mitowi ludowemu. Rerich za kolebkę kultury uważa Azję, czemu dał wyraz w szkicu literackim pt. *Serce Azji*. W swych dziełach łączy on, niekiedy dość nieoczekiwanie, obrazy zainspirowane buddyzmem, celtycką i skandynawską mitologią, europejskim stylem romańskim i gotykiem, sztuką Japonii i Chin, rosyjską ikoną czy folklorem całego świata.

Zarówno Iwanowa, jak i Rericha szczególnie pociągała „kamiennosc” sztuki starożytnej, europejskiego i bizantyńskiego średniowiecza, kierująca ich uwagę ku „niezniszczalności świata mineralnego”. Naukowe zamięrowania do archeologii odcisnęły piętno na ich podejściu do sztuki, pełnym powagi, świadomości założeń i celów. Sztuki od której często wiało kamiennym chłodem. Obaj artyści studiowali dawne wierzenia, obrzędy, mity, rytuały i legendy związane z symboliką kamienia. Nacisk na erudycję archeologiczną, naukowa znajomość rzeczy wpłynęła na pedantyczną i sumienną dokładność z jaką malarz i poeta przedstawiali w swych utworach jego wyobrażenia. Kamień stał się dla nich ucieleśnieniem życia wszystkich rzeczy, które mają swe źródła w ziemi, symbolicznym przedstawieniem życia w postaci materii nieorganicznej. Różne przedstawienia świata kamiennego w ich twórczości zostają poszerzone o kult prastarej Magna-Mater, mistyczną koncepcję „Ziemi — Matki — Rodzicielki”, która nie tylko nieustannie rodzi zwierzęta i rośliny, ale także

¹ S. Pollak, *Między mitem a symbolem*, [w:] tegoż, Wiaczesław Iwanow, *Poezje*, Warszawa 1985, s. 12.

pokrywa kamienie, funkcjonujące w wielu wierzeniach jako jej trzewia. U obu artystów pojawia się również, obecny w strukturze mitycznej, motyw narodzin z żywej ziemi lub (co jest tożsamością) z kamienia czy góry (prawzgorza) wylaniającego się z wód chaosu.

Kamień jest także dla Iwanowa i Rericha wyznacznikiem początku cywilizacji i początku sztuki, a jako elementarny symbol wielkości przyrody stanowi odbicie bogatych wartości symbolicznych natury archetypowej, funkcjonujących w pradawnych wierzeniach, mitach, baśniach i podaniach ludowych. Pozostaje również w ścisłym związku z szeroko pojętą tradycją kulturową, literacką oraz tradycją malarską, uczestniczy w projekcji literackiego i malarskiego pejzażu².

W twórczości Iwanowa, która jest powrotem do postaci mitu, a słowo otrzymuje w niej swą pierwotną rangę — *Ах, и в камне немело издревле пленное слово*³ — kamień to poetycki, magiczny szyfr wokół którego bezustannie krążą myśli poety, gdzie koncentrują się wszystkie jego pragnienia, marzenia i lęki. Iwanowowskie krajobrazy to „kamieniste”, „strzeliste”, „górzyste” przestrzenie, w których, jak pisze Andrzej Biely, „nie ma ani trawki, ani chmurki, a na stronicach *Gwiazd przewodnich* czytelnik znajduje się jedynie wśród kamienistych płaskowyżów (...). Pejzaż, odpowiadając myśli, zbudowany na prawach estetyki, wydobyty został z obserwacji form geometrycznych, gdzie Bóg Spinozy dzieli światy i rzeźbi wzgórze (...), wyciosując z nich zagajniki z kamienia”⁴. Ten osobliwy świat poetycki, gdzie wszystko jest martwe, jednolite, chłodne, jednostajne i zimne to świat, który „zawsze jest”, świat stały, niezmienny, z którego zostaje usunięta wszelka dynamika. To często modernistyczny krajobraz duszy, a sam wizerunek poety, jego „ja” liryczne, kształtuje się jako obraz „zasklepionego w sobie na zawsze”, jak uwięziona w kamieniu dusza⁵. Zakłęta w kamieniu, zastygła natura, która fascynuje swym ogromem, majestatem i pięknem staje się w wierszach Iwanowa jeszcze jednym interier człowieka. Sam zaś kamień jej elementarnym symbolem.

„Ciężkość”, „kamiennosc” zarówno dla Iwanowa, jak i Rericha była programowa, czemu niejednokrotnie dali wyraz w swych dziełach, zamykając piękno

² Kamień oraz wszystkie jego formy i kształty (góry, skały, jaskinie, groty, labirynty) od najdawniejszych czasów stanowią nieodłączny komponent wyobraźni artystycznej, zarówno literackiej, jak i malarskiej. Kamienie były wdzięcznym obiektem do malowania. Na swoich obrazach uwiecznili je tacy artyści jak m.in.: Bellini, Bartolomeo Landi, niezrównanym mistrzem w ich przedstawianiu był Mantegna. Widnieją one na obrazach Leonarda da Vinci, Tycjana, Caravaggia, Dürera, Poussina, Gozzoli, Segantinięgo. W sztuce rosyjskiej przedstawiali je Konstanty Bógajewski, Lew Bakst i inni.

³ В. Иванов, *Сон Меламта. Из цикла Аркана*, [w:] tego же, *Собрание сочинений*, т. II, Брюссель 1974, с. 299. Wszystkie pozostałe cytaty zostały zaczerpnięte z wymienionego tu wydania ze wskazaniem w tekście tomu i strony.

⁴ А. Белый, *Поэзия слова. О смысле познания*. Kserokopia bez danych bibliograficznych (tłum. G.B.), s. 7.

⁵ Andrzej Biely analizując poezję Wiacesława Iwanowa pisze: „dusza spoczywa w sarkofagu z ciała jak mumia wypełniająca noc kwadratowego mroku (...); nad „kwadratową komnatą” — światową pustką — wleciały masywy kamieni milionopudowym zwałem, to — piramida, ona — nasze ciało i wewnątrz — „pustka” lub ciało żywiołów (...) dusza to mumia, u jej nóg położono papirus, opowieść o podróżach, *Księgę Umarłych*, (tłum. G.B.), tamże, s. 9.

dym swym fragmencie, kamiennego świata. Przepaście nie do pokonania, pieczary grążące zawaleniem, kruche krawędzie, strome urwiska, obsuwające się bryły kamieni, podmyte skały, kamienne i śnieżne lawiny — to symbole ostatecznego znieruchomienia, czyhające na balansującego na krawędzi kamiennego świata wędrowca. W tej, swoiście ruchomo-nieruchomej materii, wszelkie wektory kierunkowe: schodzenie, spadanie, obsuwanie się, pełzanie mają wartość ujemną, oznaczają zagłębianie się w kamień. Ruchomość przechodzi w nieruchomość, „odrętwienie”, „skostnienie”, „skamienienie” i śmierć, co wiąże się z ujemną w tym wypadku wykładnią kamienia. Granica między kamiennym światem, po którym błąka się człowiek, a kamieniem, jakim się staje — zostaje zniesiona. Kamienny świat staje się swoistym więzieniem, grobem, cementarzem, gdzie kamień strzeże już tylko kamienia³⁹.

Te same nastroje grozy, przerażenia, lęku, ale i równocześnie zachwyty, fascynacji panują w świecie gór, który w twórczości Iwanowa, Rericha, jak i literackich i malarskich ujęciach wieku XIX, funkcjonuje w różnych kontekstach znaczeniowych, „wymaga przygotowania, inicjacji. Jest tajemniczy, nie każdemu dostępny, pulsujący wewnętrzną treścią, dosłowny i symboliczny, realny i powołany przez wyobraźnię”⁴⁰.

Funkcjonująca w Iwanowowskich wyobrażeniach gór przestrzeń (często konstruowana na wzór perspektywy malarskiej) jest zarazem ograniczona i ograniczająca, a przy tym tak rozległa i skomplikowana, że ten, co w niej zabłąka się, może nigdy nie osiągnąć granic. Daje się tu zauważyć lęk przestrzeni, jak i lęk przed jej ograniczeniem. Zamknięcie w ograniczonej przestrzeni wywołuje u Iwanowowskiego „ja” lirycznego zawrót głowy i uczucie duszności:

Светлело. Мир я зрел ко мне бегущим.
Отчетливей стеснялись кругозоры,
Как пред летящим вниз иль с гор идущим.

(I, 670)

Twardy, krystaliczny, geometrycznie uporządkowany pejzaż gór nawiązuje również do znanego w literaturze i sztuce „krajobrazu pustynnego”. Zamyślane, kontemplujące „ja” poety staje wobec kamiennego pustkowia, wewnętrznej pustyni duchowej. Dramat rozgrywa się symbolicznie między człowiekiem a przyrodą.

W wielu utworach autora *Kamiennego dębu* pobrzmiewają echa prastarej symbolicznej wymowy wierchów⁴¹ i dolin, funkcjonującej w różnych tradycjach literackich, filozoficznych i teologicznych, także i w głębiach samej poetyki języka: w metaforach pięcia się i upadku, szczytów i dna, wyniosłości i poniżenia, wysokich lub niskich zamierzeń. Jest to również ta sama wymowa ideowa, która funkcjonowała w Iwanowowskim pejzażu z motywem skał, który w jego poezji często utożsamia się ze światem gór.

³⁹ В. Иванов, *Миры возможного*, [w:] того же, *Собрание сочинений*, op. cit., s. 669–679.

⁴⁰ J. Kamionkova-Straszakowa, *Do ziemi naszej. Podróże romantyków*, Kraków 1988, s. 41–42.

⁴¹ Smukłe wierchy, zaśnieżone szczyty są dla Iwanowowskiego „ja” lirycznego ostatnim doczesnym etapem ku nieskończonym wyżynom, pośrednikiem między tym światem a tamtym. Niekiedy pokryte wiecznym śniegiem góry, ich świetlistość, stanowiąca swojego rodzaju otwartą przestrzeń, odczuwana jest jako symbol zwycięstwa nad siłami ciemności.

Wiersz *Stromizna* z cyklu *Oready* został zbudowany na zasadzie kontrastu przestrzennego, który porządkują „napięcia kierunkowe”, posiadające znaczenia symboliczne utrwalone w kulturze oraz tradycji literackiej. Dotyczy to opozycji góra — dolina, w której ta ostatnia — to nastrojowy kontrapunkt w stosunku do gór. Przydaje obrazowi poetyckiemu ciszy, ukojenia, owej „*transquillitas animi*”, której poszukiwali stoicy, a którą Horacy obdarzył góry. Pozostałe elementy krajobrazu funkcjonują w związkach znaczeniowych mieszczących się na ujemnym biegunie skojarzeń emocjonalnych. Tradycyjne „*locus horridus*” tworzy sam pejzaż gór, którego niesamowity wygląd został zasugerowany ich niezwykle formatem: górskie żleby, urwiska, strome stoki, górskie tarasy, cofające się gwałtownie uskoki, krawędzie, stromizny. Pojawia się tu także modernistyczny motyw „przerazającej otchłani” (urwisko, czerwony bór, przepaść). Tytuł wieńczy kompozycję utworu pod względem treści i może wyrażać myśl o Ananke — ślepej mocy przeznaczenia. Przyroda pełni tu rolę fatum, lecz sama nie budzi irracjonalnej grozy, nie napęnia „ja” liryczne przerażeniem, gdyż niebezpieczeństwo jest przez niego nieuświadomione⁴².

Inny element kontrastujący to motyw wody (rzeka, jezioro, staw, potok, wodospad) który, podobnie jak same góry, charakteryzuje się ambiwalentnością znaczeń.

W chińskich traktatach mówi się, że góry to kości ziemi, a rzeki — jej płynąca krew. Kamień symbolizuje in — jeden z głównych pierwiastków bytu — element ciemny, pasywny. Twórczość, siłę, energię, jasność drugiego z pierwiastków — jo — uosabia woda. Skojarzona razem góra i woda, skała i staw czy strumień — w japońskich i chińskich malowidłach były wyrazem połączenia się nadrzędnej jedności i harmonii obu składników kosmosu⁴³.

W wierszu Iwanowa *Stromizna*, także *Na wysokości*, jak i w innych wyobrażeniach pejzażu górskiego autora *Glazu* ujawnia się dialektyka, która ustala ruch przeciwieństw: góra jest uosobieniem spokoju, niezmienności, wieczności, trwania, podczas gdy woda przedstawia element ruchu, zmienności, chwilowości i przemijania. Zachowane są także i formalne przeciwności — góra jest wspinającym się ku niebu czynnikiem pionowym lub elementem tektonicznym w przeciwieństwie do spadającego (strumień, wodospad), horyzontalnego (rzeka, jezioro), dynamicznego (potok) elementu wody. Wszystkie one są również nośnikami znaczeń symbolicznych.

Tę podstawową zasadę kompozycyjną klasycznego pejzażu, jak i inne elementy estetyki chińskiej, częściej odnajdujemy w płótnach Rericha. Iwanow bliższy jest koncepcji natury, w której pobrzmiewają echa poglądów platońskich i neoplatońskich renesansowych naturalistów, które przejął potem romantyzm. Stąd świat gór, w którym przeważa kamień i woda często (jak na obrazach Leonarda da Vinci) przekształca się w poetyckie wizje kosmiczne. Poeta odwołuje się również do charakterystycznego dla kultury antycznej i późniejszej wielowiekowej tradycji, tematu uczłowieczenia sił i zjawisk przyrody i traktuje krajobraz jako strukturę „hieroglificzną”. Wypełnia go symbolicznym ukształtowaniem obrazów gór i lasów — Driadami i Oreadami.

⁴² В. Иванов, *Стрельба*, [w:] того же, *Собрание сочинений*, op. cit., s. 601–602.

⁴³ Góry i wody uważano na Dalekim Wschodzie za podstawę kompozycyjną pejzażu, przydając im jednocześnie symboliczne znaczenia.

Rericha-malarza nazywano „mistrzem gór”. Bo też nikt przed nim nie przedstawiał ich w taki sposób jak on. Podróżując po Szwajcarii uwiecznił na swych płótnach urodę Alp o różnych porach dnia, z wkomponowanymi w nie kamiennymi budowlami: zamkami i twierdzami. Szczególnej fascynacji górami ulegnie jednakże dopiero w Indiach, kiedy to stanie przed niepowtarzalnym obliczem Himalajów. W swym *Dzienniku* malarz zanotuje:

„O góry, góry! Jakąż wielką siłę magnetyczną macie w sobie! Jakiz spokój wyraża każdy połyskujący szczyt górski. Najśmielsze legendy rodzą się w pobliżu gór. Najbardziej ludzkie słowa wypowiedane są na śnieżnych masywach”⁴¹.

Rerich poświęci Himalajom swą malarską suitę, malując je w niezliczonej ilości wariantów i ujęć. W ich przedstawieniach dominuje geometryzacja form, swoista asceza. Brak tu drobiazgowości, rzeczywistość jest prosta i jednocześnie surowa, wierna geologicznej strukturze świata. Działają one bardziej poprzez wymowę całości niż poszczególne elementy. Dominuje w nich jasność rysunku, tektoniczny i masywny ład rozległych przestrzeni (jak np. na obrazie *Kangcz'endzönga* — 1931 r.). Sylwetki gór harmonijnie korespondują z niebem, chmurami, powietrzną perspektywą. Niekiedy mity lub historia służyły malarzowi za pretekst do symboliczno-alegorycznego wyobrażenia ich potęgi czy majestatu, co widoczne jest na płótnie pt. *Wielkie oblicze Himalajów* (1934), które symbolizuje wykuta w skale tajemnicza, kamienna twarz.

Oślepiająco pomarańczowo-purpurowe zachody słońca nad ostro wznoszącymi się ciemnymi masywami gór lub strefa wiecznych śniegów w iskrzeniu pogodnego dnia, mają charakter wizyjny i fantastyczny, dają poczucie niezemskości. Kiedy indziej daje się odczuć mistycyzm wyżyn górskich, ich beczasowość. Panuje tu odwieczna cisza, bezruch, majestat i potęga, kończy się dialektyka życia, ruch i względnosc. Niekiedy wydają się one być nieprawdopodobne geologicznie, umowne. Nachylone pod różnym kątem kamienne płaszczyzny, zjawiska fosforencji, opalizacji, iskrzenia przypominają łopocące niczym płomień bizantyńskie skały na dawnych ikonach. Innym razem przybierają formę nieprzystępnej kamiennej ściany lub fioletowo-niebieskiej skalnej zasłony (zainspirowanej kolorystyką płócien Michała Wróbla), za którą kryją się tajemnicze, nieodgadnione światy. Rerichowska wymarzona kraina szczęśliwości — Szam-bha-la. A przy tym wszystkie kształty, formy, zjawiska przekazywane są z uderzającą prawdą. Na obrazach Rericha góry mają wszakże jeszcze jedno znaczenie: „ogłądane z astronomicznej rosnącej oddali są jak gdyby ostatnim dostrzegalnym obliczem ziemi, ostatnim niejako znakiem jej tożsamości, nim się w kosmicznych przestrzeniach ziemia wraz ze swymi sprawami stanie tylko „gwiazdą szlachetną” pośród roju innych gwiazd”⁴⁵.

U Rericha i Iwanowa uwidacznia się zamiłowanie do natury poprzez którą przemawia kultura. W ich dziełach pojawiają się krajobrazy, w których istotną rolę odgrywają relikty działań ludzkich, stworzone przez historię. Są to pejzaże z piramidami, kurhanami, różnego rodzaju kamiennymi budowlami: świątyniami, twierdzami, zamkami, basztami i cerkwiami, obrazy ludzkiego życia i działania, które stanowią

⁴¹ M. Rerich, *Altaj-Himalaje*, op. cit., s. 204.

⁴⁵ J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone*, op. cit., s. 139.

nieodłączną część natury. Kamień funkcjonuje w nich jako znak trwałości kultury, świadek ludzkich dziejów. W owe kamienne budowle, przemawiające sobie właściwym językiem Rerich wpisuje znaki czasu, znaki historii. Wiele jego obrazów opowiada o przeszłości, przypomina wspaniałość czasów przodków, stanowi hieroglificzny klucz do wielowiekowych dziejów, do świata niewyczerpanych wspomnień i wspaniałości tworów ludzkich⁴⁶.

Innym razem, wpisane w krajobraz Iwanowa i Rericha wznoszące się, jakby prosto z ziemi, olbrzymie budowle poprzez swoją niezmienną, trwałą moc, monolityczne piękno form upodobniają się do wielowiekowych tworów przyrody. Architektura, przyroda przenikają się w nich całkowicie. Kamień naturalny i fragmenty ścian utożsamiają się ze sobą przybierając te same formy. „Nie jest to jednak tryumf natury nad tworem sztuki, ale raczej ich naturalna koegzystencja, uwikłana we wspólny rytm trwania, wieczności, w którym martwa, kamienna przyroda stanowi inne stadium tego samego cyklu — wspólna im obu zasada jest wiecznie żywa”⁴⁷.

Uwagi zawarte w niniejszym szkicu nie wyczerpują szerokiego i złożonego problemu roli motywu kamienia w twórczości Władysława Iwanowa i Mikołaja Rericha. Nie uprawniają także do uogólnień. Dowodzą jednakże funkcjonowania pewnej, wspólnej obu artystom, płaszczyzny inspiracji, jakim był rozpowszechniony i żywy u wielu narodów świata kult kamienia oraz wszystkich jego form i kształtów (skały, góry, pieczary, labirynty itp.). Motyw kamienia jest również ilustracją podobnych i zarazem odmiennych poszukiwań artystycznych i rozwiązań interpretacyjnych w zakresie sztuki słowa oraz przedstawień malarskich. Wynikają one ze swoiście pojmnowanego przez obu artystów synkretyzmu kulturowego, poczucia ciągłości kultury oraz uniwersalnej roli sztuki. W twórczości Iwanowa i Rericha motyw kamienia określa także pewne stanowisko percepcji przyrody, formułuje określony do niej stosunek, wyznacza ramy jej tematykacji, służy do wyrażania idei i nastrojów. Pozwala odczytać poglądy obu artystów na naturę, sztukę i kulturę. Zarówno Iwanow, jak i Rerich, posiadli sztukę obrazowania swoiście pojmnowanego „życia ziemi”. Często struktura „krajobrazu kamiennego” zostaje wzbogacona poprzez wprowadzenie pierwiastka dramatyzmu. W wypadku malarskiej twórczości Rericha także poprzez swoistą aurę literacką, która sprawia, iż jego krajobrazy mają charakter bardziej alegoryczny niż plastyczny, skłaniają się ku literaturze i muzyce, ukazują, podobnie jak tragedia, ślady ducha świata. W poetyckich wyobrażeniach „pejzażu kamiennego” Iwanowa dominuje zawartość treściowa, choć niekiedy posiadają one również formę plastyczną, która w jego interpretacji jest zawartością ideową, ujętą w duchu estetyki i poetyki symbolizmu oraz romantycznej zasady nadwartościowości znaczeń w przedstawieniach krajobrazowych. W ujęciach „pejzażu kamiennego” Rerich jest nie tylko mistrzem pędzla, lecz także malarzem słowa, pióra o czym możemy się przekonać czytając jego wiersze, utwory literackie oraz *Dzienniki — Altaj — Himalaje*. Utworzone przez „słowne malarstwo” obrazy są monumentalne, surowe, wymowne.

⁴⁶ Między innymi takie jak: *Złowieszcze* — 1907 r.; *Pskowsko-Pieczerski klasztor XVI w.*; *Kaplica Siergieja* — 1937 r.; *Twierdza ścian* — 1925 r.; *Królewski klasztor* — 1936 r. i inne.

⁴⁷ M. Komorowski, *Pejzaż czy sceneria romantyczna — obraz E.A. Elsassera*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, op. cit., s. 156.

Резюме

Статья затрагивает интересный и одновременно сложный вопрос роли и функций мотива камня в творчестве Вячеслава Иванова и Николая Рериха. О том, что эта проблема не является ни случайной, ни малоперспективной с точки зрения результатов исследований, свидетельствует со всей очевидностью интерес проявляемый Ивановым и Рерихом к этому вопросу. Мотив камня нашел свое отражение во всех формах их художественного творчества. Суждения обоих художников на эту тему находятся в определенной связи с внутренней эстетикой их произведений, перекликаясь с их проблемно-тематическим содержанием, с принципами поэтики. Анализ мотива камня позволил определить воззрения обоих художников на природу, искусство и культуру. Интерпретация этой проблемы в их произведениях вытекает из особого понимания ими идеи культурного синкретизма, преемственности культур, а также универсальной роли искусства.

w twardości i gładkości kamienia. Dla autora *Jeziora górskiego* motyw kamienia stał się tym zjawiskiem, które w sposób znaczący i trwałe ukształtowało jego światopogląd. „Z czterech bowiem żywiołów świata, jak pisze Maksymilian Wołoszyn w artykule *Archaizm w malarstwie rosyjskim*, poznał Rerich tylko ziemię, a w ziemi jej kostną podstawę — kamień. Nie minerał, nie kryształ oddający słońcu jego światło i płomień, a ciężki, twardy i nieprzezroczysty kamień brył i głazów, menhirów oraz dolmenów z pól Carnaca”⁶.

Aura skojarzeniowa kamienia i kości w dziełach Rericha wskazuje na dawność i archaiczność, na przyporządkowanie sztuki kulturom „kopalnym”. Wydaje się, że tak jest w istocie. Ze wszystkich bowiem epok historii ludzkości upodobał on sobie epokę kamienia, która była dla niego źródłem i kolebką cywilizacji i nieodmiennie kojarzyła mu się ze „złotym wiekiem” ludzkości. Jej malarski wizerunek Rerich uwiecznił na obrazie *Epoka kamienna*, bliskim w aurze nastrojowej dziełu Wiktora Wasniecowa pod tym samym tytułem.

W swojej poezji Iwanow utożsamia się z greckim modelem sztuki, która w hellenistycznej mitologii jest obrazem estetyczno-etycznej harmonii. Rerich natomiast odnajduje swój ideał w sztuce pierwotnej, w czasach kamiennych toporów i pieczar, kiedy to jak pisze: „na kamiennych tablicach ludzkość napisała swoje pierwsze słowa, słowa ogólnoludzkie”, odnajdując we wszelkiej działalności radość tworzenia. Często też w swojej twórczości korzysta z jej wzorców. W wielu obrazach posługuje się dawnymi zasadami ornamentalnej, płaskiej sztuki i stosuje perspektywę dwuwymiarową, co sprawia, że jego płótna przypominają płaską powierzchnię ściany, deski lub tkaniny, na której dekoracyjnie ustawiono przedmioty⁷.

W religijnej świadomości człowieka pierwotnego kamień, twarda, szorstka i trwała materia funkcjonuje jako hierofania. Z czasem pochodzenie, niezwykle kształty czy formy kamienia, które człowiek pierwotny obdarzał pierwiastkami sakralnymi spowodowały, iż jego wyobrażenia odzwierciedlały się w formie słownej, w nieskończonej liczbie baśni, legend, opowieści ludowych i prymitywnych wierzeń we wszystkich krajach świata⁸.

Owe baśnie i legendy osnute na kanwie motywu kamienia systematycznie zbierał i przetwarzał na język barw i słów Mikołaj Rerich. Zainspirowały one wszystkie rodzaje twórczości, jakie uprawiał, pozwoliły także na wysnuwanie śmiałych hipotez naukowych. Dla Rericha „wykładnia baśni (by posłużyć się słowami Novalisa) zawiera hierarchię świata będącego prawzorem, obejmuje pradzieje, współczesność i przyszłość (...). Świat bajki to świat niezupełnie przeciwstawny światu prawdy

⁶ Цит. за: Е. Полякова, *Николай Рерих*, Москва 1985, с. 126, (tłum. G.B.)

⁷ Również na wzór artysty prymitywnego Rerich przypisuje tylko niewielkie znaczenie rysom twarzy odróżniającym poszczególne postaci. Ukazuje on pewne typowe istoty — przodków, duchy, bóstwa, które istnieją niezależnie i bez związku z określonymi ludźmi. W scenach figuralnych nie wydziela on nigdy pojedynczej postaci z masy. Także w zakresie środków formalnych Rerich sięga po wzorce malarzy pierwotnych.

⁸ Władysław Kopaliński w *Słowniku mitów i tradycji kultury* przytacza legendy indyjskie i greckie oraz polskie, które próbują wyjaśnić pochodzenie niektórych skał czy głazów. Mówi także o kamieniach „spadłych z nieba”, to jest meteorytach i związanych z nimi podaniach. Zob. tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 456.

i właśnie dlatego jest taki do prawdy podobny”⁹. Rerich sam pisał bajki, udawadniając tym, jak bardzo interesował go ten gatunek. Widoczny jest w nim wpływ wielu kultur, ale łączy on je tak, iż tworzą całość o bardzo osobistym charakterze i indywidualnym stylu.

W bajce o cnotliwej Dewassari Abuntu, jak i w jej malarskim odpowiedniku, bajkomalarz wprowadza motyw skamienienia¹⁰. Zarówno w tekście literackim, jak i na obrazie, Rerich odwołuje się do struktury mitycznej, do tego mitologemu, który mówi o tajemnicy Matek, śmierci i odrodzeniu, o zejściu w głąb, powrocie do łona Matki-Ziemi, a także do wierzeń i legend ludowych, w których występują szare „камни-оборотни” — drzemiące w lesie lub w tajemniczych uroczyskach, ożywające nocą i świecące jakimś ukrytym w ich wnętrzu, tajemniczym niebieskim płomieniem. W dziełach autora *Skarbów* pojawiają się i inne motywy: „горюч-камень” góry Ararat, tajemnicze kamienie chronione przez aniołów, kamień położony pod fundamenty zaczarowanego kraju, czarny kamień pojawiający się w okresie wielkich wydarzeń i inne¹¹. Są to obrazy-zaklęcia, obrazy-alegorie. Ten sam rytm ludowych zaklęć i zamawiań, ta sama kolorystyka ożywa również w wierszach Rericha, z których wiele, m.in. *Zaklęcie* z cyklu *Kwiaty Morii*, osnutych jest na legendach o kamieniu. Szczególnie interesujący jest trzeci wiersz napisany w 1911 roku:

Камень знай. Камень храни.
Огнь сокрой. Огнем зажегся.
Красным смелым.
Синим спокойным.
Зеленым мудрым
Знай один. Камень храни.¹²

W inny kontekst struktury mitycznej, odwołującej się do świata starożytnego, wpisuje motyw skamienienia Iwanow. Wiele jego wierszy nawiązuje do tradycyjnego wątku Niobe, którą po stracie dzieci (z zemsty bogów) Zeus zamienił w płaczącą skałę na górze Sypilos¹³. Wątek przemiany w kamień pojawia się również w interesującym

⁹ Cyt. za: K. Lępkowski, *Baśń i legenda w sztuce niemieckiego romantyzmu*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*. Pod red. J. Białostockiego, Warszawa 1981, s. 187.

¹⁰ H. Рерих, *Девассари Абууту. Избранное*, Москва 1979, s. 32–33. „Motyw przemiany w kamień jest bardzo stary. Spotykamy go w starożytnych mitach, w *Starym Testamencie*. Najczęściej jednak wiąże się uniwersalnie z tradycyjnym, ludowym sposobem rozumienia sprawiedliwości. Karą za przestępstwo bywa niekiedy przemiana w kamień. Niejednokrotnie za pomocą takich baśni, które noszą nazwę aitiologicznych lud próbował wyjaśnić pochodzenie dziwnych skał czy głazów kształtem przypominających ludzi”. Zob. J. Kolbuszewski, *Góry takie kamienne. Szkice o górach i ludziach*, Warszawa 1972, s. 11.

¹¹ Na stronicach *Dziennika-Altaj-Himalaje* Rerich pisze również o występujących w wierzeniach hinduskich kamieniach jeleniowych, kereksturach, kamiennych babach oraz czarodziejskich kamieniach spełniających wszelkie pragnienia -- czintamani. Por. M. Rerich, *Altaj-Himalaje*. Przeł. E.P. Melech, przedmowa B. Gafurow, posłowie A. Okładnikow, Warszawa 1980, s. 247.

¹² H. Рерих, *Заклятие из цикла Священныи знаки*, [w:] В. Сядоров, *На вершинах.... Приложение. Цветы Мории*, Москва 1983, s. 182.

¹³ Zob. hasło Niobe, [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, op. cit., s. 756–757; Zob. В. Иванов, *Собрание сочинений...*, op. cit., т. I, с. 580.

wierszu *Menada*, napisanym w kluczu dionizyjskiej symboliki, ujawniającej antynomiczną strukturę życia i śmierci, umierania i odradzania. Smutna Menada, która w oniemięciu zastygła nieruchomo przed pieczarą, zamieniając się w skałę, skarży się na swój kamienny los. Żale zrozpaczonej tyjady usłyszały nimfy wodne, które wraz z nią błagają boga Dionizosa o przywrócenie jej do życia. Prośby zostają wysłuchane i skamieniałe ciało menady ożywa. W tym mitycznym wątku można doszukać się Iwanowowskiej „dialektyki materialnej” życia i śmierci, która bierze początek z życia i życia, które bierze początek ze śmierci, w sensie przeciwieństw logiki platońskiej¹⁴. Jest tu także symbolika przebudzenia się pierwotnych instynktów i połączenia z bujnymi siłami natury w kulcie swego bóstwa oraz cytat z *Iliady* Homera o źródleku bijącym ze skały, przypominającej w swych zarysach postać kobiecą.

W kompleksie mitycznym kamienia nie może także zabraknąć wyobrażenia „Centrum” (w takiej czy innej formie), wokół niego bowiem skupia się sens i przyczyna oraz znajdują swe spełnienie różne formy kamienia. Kamień jako „Centrum” jest punktem przecięcia trzech królestw: Nieba, Ziemi i Piekła i może być umieszczone na różnych płaszczyznach: na równinie (kamienie, głazy, skały), może znajdować się w dole, w jaskini, grocie lub w podziemnym miejscu „granicznym” między światłem a ciemnością, życiem a śmiercią¹⁵. Według tej koncepcji treści przedmiotowe kamiennych krajobrazów Iwanowa i Rericha, skupiające się na elementach natury nieorganicznej i świecie roślin z nią związanych, tworzą nazwy przedmiotów tej natury układających się w następujący zbiór: pieczary, jaskinie, grotty, ziemia pokryta kamieniami, mchy, porosty, nagie skalne masywy — jądra ziemi, zwietrzałe skały, ciernie, jałowiec, pasma gór i wzgórz, ośnieżone szczyty górskie, górskie i skalne krawędzie, urwiska, przepaści i inne. Nie wyczerpuje to jednakże obrazu wrażliwości obu artystów na naturę. To, ku czemu uwaga ich najczęściej się zwraca można by określić mianem specyficznie pojmowanego „życia ziemi”, „życia natury”. Sprowadza się ono do wyławiania z ciągle zmieniającego się świata tylko tego, co nieruchome, zastygłe i trwałe. Jednocześnie należy podkreślić, iż wymienione wyżej zjawiska „życia ziemi” wiążą się ściśle z treściami formującymi tematy ich dzieł, „których źródłem jest postawa artysty, jego do natury stosunek, jego kulturowe uwarunkowania ten stosunek formujące”¹⁶.

Częstym elementem poetyckich przedstawień krajobrazowych autora *Pieśni z Labiryntu* jest motyw pieczary. W jego twórczości, jak i w szeroko pojętej tradycji, pieczara, jaskinia, grotta występują jako coś wewnętrznego i ukrytego, przeciwstawiają się światu poza nimi, jako widzialne — niewidzialnemu, ciemne — jasnemu, funkcjonują jako dom, w którym szuka się schronienia przed niebezpieczeństwem lub skrywa przed światem oddając się ascezie¹⁷.

W wierszu *Sestina*, zaopatrzonym w motto z *Wieńca Ziemi, z pieśni o Północnej Kornwalii* występuje wiele mitopoetyckich przedstawień tego motywu. „Z wyob-

¹⁴ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 348.

¹⁵ Zob. szczeg.: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 228–230.

¹⁶ W. Juszczyk, *Pejzaż według Króla-Ducha*, [w:] *Ikonoграфия romantyczna*. Pod. red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 302–303.

¹⁷ *Мифы народов мира*. Под ред. С.А. Токарева, т. I, Москва 1988, с. 311–312.

rażeniem jaskini związana jest podróż labiryntowa, „utrudniona wędrówka”, która symbolizuje mozolną drogę poety ku sławie, ku „odmłodzeniu się” i odrodzeniu, bądź aby wejść do drugiego świata, bądź też aby powrócić do świata żyjących¹⁸. Jest to również Nietzscheańska nauka „przewycięzania samego siebie”, Steinerowskie wezwanie do wyprowadzenia na powierzchnię pogrzebanego „ja”, jak i utopijna wizja Iwanowa, zakładająca syntezę wszystkich istniejących w świecie przeciwieństw — „pustelniczej” samotności artysty i życia w zbiorowości, skrajnego samopotwierdzenia i głębokiej samonegacji na drodze „dionizyjskiej”, „orgiastycznej ekstazy”.

„Do pierwotnej groty człowiek schodzi, aby odkryć istotę swych własnych głębi. To wejście do królestwa Plutona — to najwyższa żądza poznania¹⁹, co właściwie pojął Iwanow wiedziony swą intuicją poetycką. Podobnie jak „człowiek prehistoryczny chroni się w grocie nie ze zwykłej troski o swe bezpieczeństwo, ale dlatego, że czyniąc to — bardziej lub mniej świadomie — porzuca świat pozorów i „żywota śmiertelnego”, powraca na łono z którego wyszedł²⁰, tak „ja” poety Iwanowa „porzuca świat złudzeń i w ciszy i ciemności gotów jest wysłuchać głosów, które mu się ujawnią²¹. Ale „jaskinia (...) to dopiero preliminarium wtajemniczenia, a nie samo wtajemniczenie. Wtajemniczenie jest (...) jak „drugie narodzenie się” (...), które odbywa się w jaskini (...). Śmierć i narodziny nie są niczym innym (...) jak dwiema stronami tej samej zmiany stanu i (...) przejście z jednego stanu w drugi powinno odbywać się zawsze w ciemności (...). Daleka od tego, by była miejscem mrocznym, jaskinia wtajemniczenia jest wewnątrz oświetlona tak dobrze, iż przeciwnie, na zewnątrz jej panuje ciemność, świat niewtajemniczony (...) zostaje utożsamiony z „ciemnościami zewnętrznymi”, a drugie „narodzenie” to również „olśnienie²². Jaskinia ma wszakże jeszcze inne znaczenia, zawsze obecne w mitach, w podświadomych wyobrażeniach, jak i w utworach Iwanowa — „pieczara wyobraża „łono macierzyńskie”, „bezpieczne miejsce” skąd się wyszło i ku któremu popycha nas na wół świadoma tęsknota za unicestwieniem²³. Wiąże się z kultem prastarej Matki-Ziemi — z otwarciem łona, z którego narodził się poeta, czerpiąc z niej witalne siły, które nadały moc jego poetyckiemu słowu, otwierając przed wtajemniczonym adeptem sztuki — błękitne pieczary Wszechświata:

Развернутся лазурные пещеры!
 Так прорицали, зыблясь нежно, лавры;
 Так вдохновенные вещали гимны,
 Так роковые повелели руны.
 Обетный дар — в гробнице лон пурпурных,
 В сокровищнице верной Океана.

(II, 409)

¹⁸ Zob.: P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, red. A. Krawczuk, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 198, 202, 203, 101, 102.

¹⁹ j. w.

²⁰ j. w.

²¹ j. w.

²² j. w.

²³ j. w.

Są tu wreszcie dwie wody, nie nazwane wszakże wprost, lecz uosobione w motywie Oceanu pisanego dużą literą: Styks — woda śmierci i Leta — woda życia, zapomnienia, odrodzenia, w której odmętach, wtajemniczony poeta ma się zanurzyć, aby powrócić do nowego życia. W te obie mityczne bowiem rzeki, wpadające do wielkiego Oceanu Wszczęświata, wpisany jest los człowiek, poety.

Tajemnicę pieczar, jaskiń i labiryntów poznał również Rerich żyjąc w Finlandii i wędrując po Indiach. Tam napotkał wykute w skałach kryjówki buddyjskiej społeczności — pieczary będące klasztorami i świątyniami²⁴ z wyobrażonymi w nich bóstwami o różnych kształtach²⁵, w których, jak pisze w swoich *Dziennikach* — *Altaj* — *Himalaje* — „siedzą pustelnicy i na strunach ziemi tworzą legendę życia niebiańskiego”²⁶. Pieczary (tzw. locus absconditus), miejsca ukryte, tajemne, które Rerich uwiecznił na obrazie *Potęga pieczar* z serii *Majtreja* są skarbnicą wiedzy o minionych cywilizacjach, kryją w swym wnętrzu ich tajemnice, sprzyjają skupieniu, kontemplacji i mistycznemu zjednoczeniu się z bóstwami. W swoich *Dziennikach* malarz-podróżnik notuje: „Daleko są pieczary Kangcz’endzöngi z ukrytymi skarbami. W jednej z pieczar znajduje się posąg Padmasambhawy nauczyciela Tybetu, a za nimi widnieją kamienne drzwi nigdy przez nikogo nie otwierane (...) nauczyciel ukrył za tymi drzwiami święte tajemnice z myślą o przyszłych pokoleniach, ale jeszcze nie nadeszła pora by po nie sięgnąć (...) przycupnęły pieczary, w kamiennych grobowcach modlą się pustelnicy, umartwiają się z myślą o przyszłych czasach (...) oddają hołd Majtrei (...)”²⁷.

W twórczości Rericha, zarówno literackiej, jak i malarskiej, znajdują odbicie funkcjonujące w hinduskich wyobrażeniach oraz baśniach ludowych przedstawienia dwóch faz życia: jedna z nich to faza rozmyślania, która odbywa się w zastoju, unieruchomieniu pod drzewem, w lesie, w jaskini, na szczycie góry i druga, przeżywana podczas chodzenia (często wśród kamiennego pustkowia lub posuwania się po bardzo długich drogach Indii), co uosabia „utrudnioną wędrowkę”²⁸, życie jako trasę uslaną przeszkodami.

Sztuka Rericha, jak pisze Wołoszyn, pochodzi z surowej Północy. „Jest tak ciężka, twarda, nieprzyjazna jak jej ziemia (...). Nie można określić o jakie tysiąclecia jest oddalona od nas (...) ziemia, z której co zesła martwa warstwa wiecznych lodów, ziemia mająca na sobie świeży ślad głębokich bruzd pozostawionych przez prastare lodowce (...). Nie ma na niej krzewów ani drzew, jedynie tylko mchy, ciemne jak malarstwo ikon, pokrywają wilgotne, nie ogrzane jeszcze słońcem ani powietrzem skały (...). Ziemia skrywa swoje pierwotne, głuche, ciemne i głębokie tony pod posępnym, pochmurnym, ciężkim niebem (...)”²⁹. Rerichowski malarski „pejzaż

²⁴ Sama świątynia hinduska zawsze jest pomyślana jako wyobrażenie góry i jaskini, a ściślej Himalajów i ich głębokich zakamarków. Zob. P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, op. cit., s. 187.

²⁵ W świecie wyobrażeń hinduskich jaskinie funkcjonują jako siedziby zbuntowanych olbrzymów, jako przybytek bogów lub jako miejsce rozmyślań świętych. Zob. tamże, s. 187.

²⁶ M. Rerich, *Altaj-Himalaje*, op. cit., s. 45.

²⁷ Tamże, s. 58, 60.

²⁸ Piątego października 1925 roku Rerich notuje w *Dzienniku*: „Kamienista droga — i znów ciężko iść naprzód”, tamże, s. 110.

²⁹ Cyt. za: E. Полякова, *Николай Рерих*, op. cit., s. 125–126, (tłum. G.B.). W poezji Iwanowa

kamienny” to brzeg morza, zwykle północny, niski, płaski, na który napływają szare fale lub brzeg stromy, urwisty, gdzie skały przypominają skamieniałe stwory o tajemniczych kształtach. Ten surowy klimat północnej przyrody odnajdujemy również w wierszach Rericha, które przybierają formę miniaturowych, opustoszałych bezludnych poetyckich krajobrazów, które Leonid Andrejew określił „północnym blaskiem”, a ich twórcę nazwał „poetą Północy”. Czasem kształt plastycznego czy poetyckiego pejzażu zdradza wprost genę swego powstania, zdeterminowany jest konkretnymi warunkami życia w danym miejscu i czasie, funkcjonuje jako model kontaktu człowieka z naturalnym otoczeniem. W wielu z nich, a także w powieści *Płomień* Rerich opiewa urodę Karelii, okolice Tu Lo La, gdzie mieszkał on przez pewien czas na wyspie nad jeziorem Ładoga.

Pejzaże Iwanowa nie są nigdy jakimiś miejscami ściśle określonymi geograficznie, choć przypominają one różne fragmenty naturalnych krajobrazów włoskich, szwajcarskich czy greckich, w których dominują motywy skał, płaskowyżów i gór³⁰. Jednakże podobne elementy powtarzają się w różnych układach i ożywione są często antycznym kostiumem, Iwanow przedstawia zwykle krajobraz wykreowany w jego wyobraźni poetyckiej, wyniosły, patetyczny, osiągając specyficzną atmosferę. Jedynie w *Rzymskim dzienniku 1944 r.* pejzaż zgodny jest z realnie istniejącym.

Stosunek Iwanowa do przyrody (podobnie jak u romantyków) był panteistyczny, Rericha panteistyczno-deistyczny. Tworzyli oni hymny na cześć natury, która pozwala na przechodzenie granicy tego, co niepoznawalne, zrozumienie bytów innych, zatarcie poczucia czasu, na harmonijną łączność człowieka z kosmosem³¹. Panteistyczny

północna przyroda przedstawiona w formie krajobrazu wewnętrznego występuje w wierszu *Północ*:

Душа, прими и Север серый,
Где древле сладкая вода
Отмыла от гранитов шкеры
Безбрежным половодьем льда,

Растопленного новолетьем
Солнц медленных; где дух ветров
С водой и камнем входит третьим,
Как свой в семье, под хвойный кров.

(II, 514)

³⁰ Niektóre pejzaże Iwanowa przypominają rzymską Kampanię, z charakterystycznymi sylwetkami pinii i cyprysów, tarasowatymi zboczami, widoki Albańskich gór, wzgórz Kapitolu. Mogą to być okolice, gdzie poeta mieszkał na zboczach Likobetu, wznoszących się niczym żółta piramida na obrzeżach Aten ze szczytem na którym znajduje się klasztor o białych ścianach. Z niedużego okna pokoju, w którym mieszkał Iwanow, rozlądał się wspaniały widok na Helladę: Parnas ukazywał swoje niebieskie oblicze, podobne do orła z rozpostartymi skrzydłami, w szaroliliowych oparach wznosił się płaskowyż Hymetu, znanego w starożytności ze wspaniałego miodu i tańczących na jego stokach korowodów menad. Rozlądał się też wspaniały widok na miasto z jego białym Akroplem, z zatoką koloru ciemno-granatowego szafiru, w dali rysowały się brzegi Peloponezu. Zob. О. Дешарт, *Введение*, [w:] В. Иванов, *Собрание сочинений*, op. cit., t. I, c. 200–201.

³¹ U Rericha widoczny jest także wpływ hinduizmu, buddyzmu, tantryzmu. W koncepcjach tych mikrokosmos (człowiek) i makrokosmos stanowią jedność. Stąd wszelkie procesy zachodzące we wszechświecie i organizmie wywierają na siebie wzajemny wpływ. Zob. przypis [w:] M. Rerich, *Алтай-Гималае*, op. cit., s. 202.

charakter ich myślenia oraz spojrzenia na sztukę ujawnia się w sposób najbardziej widoczny w fakcie iż nieożywione elementy, przedmioty i zjawiska natury są obdarzone duszą³². Obaj artyści przypisują im życie, siłę, często nawet działanie magiczne. W suicie poetyckiej Rericha zatytułowanej *Święte znaki* uwidacznia się odczuwanie przyrody, człowieka i całego wszechświata jako jednej harmonijnej jedności. Nic, zdaniem poety, nie ginie w świecie bez śladu, wszystko ma swój określony sens i znaczenie. Dusze ludzkie łączą się z duszą przedmiotów, które posiadają swój los, swoją wiedzę i pamięć: *Мы не знаем. Но они знают. Камни знают...*³³. Wszystko wiecznie przechodzi jedno w drugie, życie w śmierć, śmierć w życie. „Kamień staje się rośliną, roślina zwierzęciem, zwierzę — człowiekiem, człowiek — demonem, demon — bogiem” jak mówi Kabała, ludzie przemieniają się w proch przechodząc w nowy byt. Cały wszechświat jest dla Rericha żywym organizmem. Życie wnika wszędzie i nigdzie nie wygasa. Wszystko żyje i odnawia się nieustannie jak zilustruje to w strofach poświęconych Atlantydzie: *Летали воздушные корабли. Лился жидкий огонь. Сверкала искра жизни и смерти. Силою духа возносились каменные глыбы...*³⁴. „Nie ma takich momentów ani substancji, które by ulegały zatracie. Nawet ruiny natury są tylko pozorne, zniszczenie jest tylko przejściem do czegoś lepszego³⁵”.

Metaforyka i symbolika obrazów poetyckich znalazła odzwierciedlenie także w twórczości malarskiej Rericha. Za przykład może tu posłużyć obraz *Tajemnicze miejsce*, na którym olbrzymi, ciężki, nieruchomy, szary kamień, umieszczony na wzgórzu, wśród leśnej głuszy i rozrzuconych wokół takich samych kamieni, stanowi swoistego rodzaju kompozycyjną dominantę, żyje jakby odrębnym, sobie tylko właściwym, życiem. Jest częścią przyrody i jako taki zawiera w sobie do pewnego stopnia „duszę” wszechświata. Jednocześnie należy podkreślić, iż Rerich patrzy na kamień przede wszystkim okiem malarza, dostrzegając w jego obrazie plastycznym różnorodne zasoby zestawień kształtu, barwy i światła. Na jego płótnach (podobnie jak u Poussina) kamień bywa często samodzielny cytat. Występuje nie tylko walorowo jako ciemna, plama lecz przede wszystkim materialnie. Jest naturalistycznie konkretny i ciężki.

Poetycko-malarskie przedstawienia krajobrazu z motywem skał objawiają się w twórczości autora obrazu *Kamień niosąca* w podwójnym kształcie. Z jednej strony wyczuwa się wyraźnie wierność wobec naturalnych ukształtowań przyrody — z drugiej — można by się zastanowić nad tym czy Rerich poprzez ukazanie różnorodności układów skalnych nie chciał powiedzieć coś więcej niż w naturalny sposób wypowiedziała mu to sama przyroda? W twórczości autora *Wieżności* trudno jest bowiem przeprowadzić wyraźną granicę pomiędzy rzeczywistością, baśnią, alegorią

³² Смoтpи стихoтвopение Ивaнoвa *Нoчь в пyстыне*, [w:] тoгo жe, *Сoбpание сoчинeний*, op. cit., т. I, s. 527–534.

³³ И. Рerиx, *Священные знаки*, [w:] тoгo жe, *Письмена*, Мoсква 1974, с. 29.

³⁴ j.w.

³⁵ Cyt. za: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone*, Warszawa 1974, s. 237. Koncepcja ta znalazła odzwierciedlenie w wierszu Iwanowa *Atlantida* z cyklu *Epickie opowieści ludowe i pieśni*. Zob. także M. Rerich, *Altaj-Himalaje*, op. cit., s. 202.

czy symboliczną wieloznacznością wyobrażanych zjawisk. Wiele z nich sytuuje się także na pograniczu między alegorią a mitologią. Na płótnach Rericha skalisty pejzaż, jak i wszystkie wpisane weń elementy: ludzkie ciała, rośliny, nieruchomieją w splotach geologicznych uwarstwień, niepokojąc dwuznacznymi relacjami przestrzennymi, jakie niekiedy odczuwa się przebywając w skalnym świecie. Pejzaż z urwistymi skałami może odzwierciedlać legendę o „wiekach ludzkości” — od epoki kamiennej do cywilizacji współczesnej, przekazywać uczucie zadumy, kontemplacji, uczucie miłości do pierwotnej, nietkniętej ludzką ręką natury, jak i samotność człowieka wobec jej ogromu.

W wierszu *Bezdenie* można odczytać pewne sensy naddane. Wyobrażony w nich pejzaż skalisty, utworzony z poszczególnych szczytów, wszystkich równocześnie obecnych, gdzie pochyłości, wrosnięte w ziemię skały, jałowiec o strukturze kości, usypiska gigantycznych kamieni i głazów, stopnie świątyni układają się w serię pięter, tworząc dla tego, co je pokonuje, szereg różnych epizodów. Jest to pejzaż raczej czasowy niż przestrzenny, gdzie w samej rzeźbie terenu odsłania się ciąg nieustannie przerywanych i podejmowanych na nowo prób, charakterystycznych dla pewnego rodzaju trwania. „Schodkowe” ukształtowanie krajobrazu prowadzi „ja” liryczne ku szczególnemu przeznaczeniu, prowadzi do miejsc niebezpiecznych, przyprawiających o zawrót głowy. Wizja poetyckiego krajobrazu skalistego przekształca się w temat schodzenia, przenikania do świata nieludzkiego, jakim jest świat kamienny. Jednocześnie jest to temat przeciskania się przez gęstość materii, która jest olbrzymia, bezkształtna, uniwersalnie zavalona. Nie ma tu rozpoznawalnej drogi, a tylko rodzaj chaosu złożonego ze skłębionych bloków skalnych, mgły i ciemności, symboli unieruchomienia, czyhających na odkrywcę kamiennego świata. U kresu znieruchomienia jest tylko absolutne: *Мы долго сидели вне мира*³⁶. Końcowa petryfikacja poruszających się w tym świecie wędrowców odpowiada ich kapitulacji wobec materii, która podbija umysł i ciała: *На мшистом уступе подремлем до утра*³⁷. Zagubić się w świecie, w głębokościach własnego istnienia — znaczy zostać zamkniętym w bezkresie i mieć za strażnika nieskończoność: *Поднималась над нами стена. Под нами шнела пропасть бездонно*³⁸. Ale unieruchomienie pośród zastygłego świata, nie oznacza u Rericha śmierci. Również zagłębianie się w siebie nie jest schodzeniem w pustkę — przeciwnie prowadzi do odnalezienia swojego miejsca we wszechświecie, odnalezienia drogi. Ranek zwycięża noc, światło pokonuje ciemności (stały motyw Rerichowskich utworów). Barwa nieba powtórzona zostaje jak echo w dolnej, „ziemskiej” partii pejzażu. Człowiek odnajduje swą niejasną pełnię ludzkiej istoty, szykuje się do dalszej drogi.

Iwanowska wizja skalistych pejzaży utrzymana jest w scenerii romantycznego krajobrazu grozy, pełna jest dramatycznych spięć, nastroju smutku i przerażenia, symboliki tragizmu i śmierci. Natura staje się symbolicznym znakiem „pustyni okropnej”, Novalisowskim „przerażającym młynem śmierci”. Tułający się wśród kamiennej materii wędrowcy w poemacie *Światy możliwe* skazani są na pewną zgubę, na ostateczne znieruchomienie pośród zastygłego i jednocześnie ruchomego, w każ-

³⁶ Н. Рерих, *Бездонно. Вестник*, [w:] того же, *Письмена*, с. 87.

³⁷ j.w.

³⁸ j.w.