

# Zofia Krasnopolska-Wesner

---

## Rosyjscy artyści w Goetheanum (Margarita Sabasznikowa)

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3, 301-310

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ  
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ  
ART OF THE EAST EUROPE  
TOM III

---

Zofia Krasnopolska-Wesner  
Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk; PISnSŚ

## Rosyjscy artyści w Goetheanum (Margarita Sabasznikowa)

Jednym z czynników określających charakter sztuki początku XX wieku w Rosji był rozwój nauk okultystycznych. Swoisty duchowy ferment, spowodowany kryzysem myśli pozytywistycznej, wpłynął na ukształtowanie się nowych fascynacji artystów, którzy coraz częściej poszukiwali inspiracji w gnozie, teozofii, kabale, magii, spirytyzmie czy parapsychologii. Nierzadko także łączono różne sfery poznania, zbliżając do siebie w ten sposób wszystkie dziedziny sztuki.

Ze względu na specyfikę rosyjską, gdzie pierwiastek religijny odgrywał ważną rolę, ścisły związek pomiędzy filozofią, sztuką, literaturą i praktyką życiową zyskał wymiar wyznania wiary i powszechnie obowiązującej konwencji artystycznej. Jej celem było osiągnięcie nowego poziomu świadomości i odnalezienie „nowych form” w imię nowej sztuki i nowej jakości bytu. Niewątpliwie – używając terminu Andrieja Biełego – to *религиозно-мистическое электричество*<sup>1</sup> sprzyjało budowaniu nowych relacji międzyludzkich, utwierdzało w przeświadczeniu, że oto dobiega końca czas naszej cywilizacji, a więc wszystko jest dozwolone, z drugiej zaś strony pozwalało wierzyć w nieograniczoną moc ludzi no-

wych czasów, którymi po apokalipsie mieli nadzieję stać się właśnie Słowianie.

W przeciwieństwie do Zachodu – w Rosji większość eksperymentów miało podbudowę religijną. Przy czym nie chodzi tu o religijność w konkretnej postaci, lecz o mistykę w ogóle, co potwierdzają uwagi Władimira Sołowjowa o artystach przyszłości: *Не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями.*<sup>2</sup>

Teurgiczny charakter nowej sztuki w Rosji wywodzi się z teologii miłości Sołowjowa, wedle którego artysta – posiadacz wiedzy tajemnej ma do spełnienia misję poszukiwania coraz doskonalszych sposobów poznania tajemnic. To artysta-demiurg kreuje nieznanne dotąd światy, wprowadza do sztuki wyobrażone kosmologie, równocześnie czyniąc ze sztuki narzędzie ich poznania. Akt twórczy w tym przypadku urasta do roli posłannictwa. W kręgu symbolistów rosyjskich (zwłaszcza młodszych) utwierdza się przekonanie, że artyści powinni stać się kapłanami i prorokami. Tak pojmowana twórczość wyrasta ponad przyziemną codzienność świa-

---

<sup>1</sup> Cyt. za: Азадовский, Купченко (1998: 147).

<sup>2</sup> Cyt. za: Иванов (1982: 30).

ta rzeczy i ma znaczenie „ogólnokulturowe, historyczne i ponadczasowe”.<sup>3</sup>

Dla wielu artystów poszukujących drogi do wtajemniczenia, kontynuacją Sołowjowowskiej sofiologii była antropozofia,<sup>4</sup> która dotarła do Rosji dzięki członkom Towarzystwa Teozoficznego (m.in. Kleopatrze Christoforowej, Annie Minclowej, Oldze Annienkowej). Koncepcja sztuki, będąca syntezą religii i nauki, którą proponuje Rudolf Steiner, zawiązała wieloma europejskimi środowiskami twórczymi początku XX wieku. Szczególnie silnie oddziaływała na symbolistów oraz przedstawicieli awangardy<sup>5</sup> (zwłaszcza artystów reprezentujących nurt abstrakcyjny). Antropozofia nie jest religią, ani gotowym systemem światopoglądowym, lecz drogą do poznania ducha i przyrody,<sup>6</sup> pomostem prowadzącym od świata materii nieożywionej do świata istot widzialnych i niewidzialnych, do poznania świata nadmysłowego. Tak definiowana antropozofia pozwala człowiekowi nadać materialną formę duchowej idei także w twórczości artystycznej.

Antropozofia, umożliwiającą wszechstronny rozwój człowieka, stała się niezwykle popularna wśród rosyjskiej bohemy Srebrnego Wieku.<sup>7</sup> W obliczu kryzysu tradycji chrześcijańskiej doskonale odpowiadała potrzebom chwili. Była nadzieją na pojednanie wszystkich narodów, braterstwo w Chrystusie i poznanie świata duchowego<sup>8</sup> (głównie poprzez samodoskonalenie). Fanatycznymi uczniami Steinera byli Anna Minclowa, Andriej Bieły, Asia Turgieniewa, Lew Kobylński (Ellis),

Jelizawieta Wasiliewa i wielu innych. Należała do nich także Margarita Sabasznikowa (1882–1973), której artystyczną biografię i twórczość można podzielić na dwa etapy. Pierwszy – trwający do 1905 roku, to poszukiwanie drogi twórczej, kiedy jako uczennica Ilii Riepina malowała pejzaże, sceny historyczne i portrety. W 1903 roku wzięła udział w wystawie artystów moskiewskich,<sup>9</sup> a następnie w wystawie „miriskussników”, zorganizowanej przez Siergieja Diagilewa w Petersburgu. Obrazy pierwszego okresu, utrzymane w stylistyce renesansowego cinquecenta, inspirowane były płótnami Sandro Botticellego (stąd późniejszy przydomek malarki – Primavera) oraz impresjonistów. Drugi, niewątpliwie najważniejszy etap, to działalność antropozoficzna Sabasznikowej, którą szczegółowo opisała w swych wspomnieniach. Aż cztery z sześciu ksiąg memuarów, zatytułowanych *Зеленая Змея*,<sup>10</sup> poświęcone zostały Steinerowi, którego poznała podczas wykładu *Droga do poznania świata duchowego* w Zurychu w 1905 roku.<sup>11</sup> Swoją drogą tytuł memuarów zaczerpnięty został z dzieła Goethego *Baśń o zielonym wężu i pięknej lilii*. Był to ulubiony utwór Steinera, który zainspirował jego pierwszy dramat misteryjny *Bramy wtajemniczenia* z 1910 roku. Tekst baśni z odręcznymi notatkami Steinera stał się, jak pisze Sabasznikowa, początkiem jej własnej drogi do wtajemniczenia.<sup>12</sup>

Dodam, że literacka działalność Sabasznikowej nie ograniczała się tylko do memuarów, które powstały na emigracji i ukazały się w Niemczech

<sup>3</sup> Panek (1986: 107).

<sup>4</sup> Patronem Rosyjskiego Towarzystwa Antropozoficznego, które powstało w Moskwie w 1913 roku, był Władimir Sołowjow. Na temat związków Rudolfa Steinera i Władimira Sołowjowa zob. m.in.: Biernat (2006a: 50–69); Бонещкая (1995: 79–97).

<sup>5</sup> Wielu artystów fascynowała osobowość Steinera, a głoszone przez niego poglądy wywarły bezpośredni wpływ na ich twórczość. Znaleźli się wśród nich tacy, jak Jacob van Heemskerck czy Hilma af Klint, których dzieła zdominowała tematyka kosmologiczna, ale też współtwórcy nowych kierunków w sztuce, pozornie nie związanych ani z myślą Steinera, ani z kosmologią: ekspresjonista i twórca pierwszej w pełni abstrakcyjnej kompozycji Wassily Kandinsky czy neoplastycy: Piet Mondrian i Theo van Doesburg. „Niewidzialnych bytów” szukali w swoich obrazach futurysty: Giacomo Balla i Gino Severini.

<sup>6</sup> Śliwewski (1990: 252–271).

<sup>7</sup> Zob.: Biernat (2006: 213–217).

<sup>8</sup> „Duch” w znaczeniu antropozoficznym to przede wszystkim jestestwo ontyczne (byt, istota) lub człowiek potencjalny. Dodam, że wiedza o duchu nie była pojmowana jako alternatywa wobec nauki, lecz raczej jako jej konieczne uzupełnienie i dopełnienie.

<sup>9</sup> Na tej wystawie po raz pierwszy zaprezentowane zostało płótno Sabasznikowej, przedstawiające portret kuzynki. Właśnie wtedy doszło do pierwszego spotkania artystki z Maksymilianem Wołoszynem.

<sup>10</sup> Волошина (Сабашникова) (1993).

<sup>11</sup> W memuarach Sabasznikowa szczegółowo opisuje pierwsze wrażenia ze spotkania ze Steinerem: *Я проследила взгляд соседки и увидела, как в залу входит – стройный, в черном сюртуке. Вороновым крылом слетают пряди на изящную выпуклость лба. Глубоко посаженные глаза... Что поражает более всего? Странное сочетание устойчивости и энергической подвижности... Шаги его упруги и легки, голову держит прямо, шея откинута назад, словно у орла (...)* – Волошина (Сабашникова) (1993: 129–130). Niewątpliwie wykład Steinera wywarł wrażenie na artystce, która pisze: *Услышав эти слова, я поняла, что нашла то, что искала: новый, осознанный, свободный путь к живому Христу* – Волошина (Сабашникова) (1993: 132).

<sup>12</sup> Potwierdzają to słowa: *Эта сказка впервые открыла мне, как личности и события реальной, вдохновившей сказки жизни могут быть обнаружены вновь как духовная реальность в виде сил, действующих в различных плоскостях: в собственной душе, в истории человечества и в мировой эволюции. Это не аллегории* – Волошина (Сабашникова) (1993: 161).

w 1954 roku.<sup>13</sup> Wcześniej, w 1912 roku, w jej przekładzie zostały wydane *Избранные проповеди* Johanna Eckharta (Mistrza Eckharta). Sabasznikowa jest także autorką cyklu wierszy, ukazujących się w petersburskim almanachu „Цветник Ор” (1907), krótkiego utworu *Сказка о распятом царевице* (1913), a także literackiego portretu *Святой Серафим* (1913).

Zarówno twórczość literacka, jak i malarska Sabasznikowej pozostaje pod silnym wpływem duchowej nauki Doktora,<sup>14</sup> któremu poświęciła także swoje życie. Jako ortodoksyjna antropozofka była członkiem berlińskiego, a potem monachijskiego kręgu wtajemniczonych (tzw. *зодиакальный круг*), do którego wprowadziła ją Minclowa. Spotkania wybranych uczniów Steinera były istotnym elementem w artystycznych poszukiwaniach malarki.

Ważną rolę w życiu i twórczości Sabasznikowej odegrała praca przy budowie Goetheanum I. Świątynia ta, zaprojektowana przez Steinera w Dornach koło Bazylei, była „wolną wyższą szkołą nauki o duchu”, była symbolem kultury przyszłości, miłości i braterstwa wszystkich narodów. Gmach, będący „ucieleśnieniem tajemnic wszechświata, zespoleniem świątyni i życia”, nawiązywał do goetheańskich (stąd jego nazwa) teorii barw i metamorfozy. Stanowił przykład dzieła całościowego, integracji sztuk, antropozoficznej architektury przyszłości, ochraniającej duszę człowieka przed szkodliwymi wpływami otoczenia.<sup>15</sup> Pierwsze drewniane Goetheanum, wznoszone w latach 1914–1921, zostało całkowicie zniszczone w pożarze w noc sylwestrową 1922/1923. Steiner natychmiast zaprojektował model drugiej, żelbetowej świątyni (istniejącej do dzisiaj), której budowę rozpoczęto w 1924 roku, a zakończono w 1928 (il. 1). Jednocześnie powołał on Powszechne Towarzystwo Antropozoficzne o charakterze międzynarodowym i ekumenicznym, którego członkiem i generalnym sekretarzem pozostawał aż do swej śmierci w roku 1925.

Goetheanum I wznoszone było wspólnymi siłami przez antropozofów z różnych krajów europejskich, w tym całkiem pokażnej grupy rosyjskiej.



Il. 1. Goetheanum II w Dornach, 1924–1928, wg <http://pl.wikipedia.org/wiki/Goetheanum>, dostęp: 15.06.2013

Część z nich decyduje się na przeniesienie na stałe do Dornach i związanie swego życia z duchową nauką. Dotyczy to przede wszystkim młodszego i średniego pokolenia, które pragnie aktywnie uczestniczyć w budowaniu zrębów nowej ery ludzkości,<sup>16</sup> zwłaszcza że w najbliższym otoczeniu Doktora znajdowała się oddana rzeczniczka spraw rosyjskich – Maria von Sivers, Rosjanka niemieckiego pochodzenia pełniąca rolę tłumacza i zaufanego doradcy Doktora, któremu towarzyszyła w wykładach. Przy budowie Goetheanum I brali udział m.in.: Andriej Bielży, Maksymilian Wołoszyn, Ellis, Asia Turgieniewa, a także Wassily Kandinsky, kompozytor Thomas Hartmann i jego żona Olga (śpiewaczka), reżyser teatralny Maria Sizowa i wiele innych osób, nierzadko znajdujących w antropozofii potwierdzenie swoich wcześniejszych artystycznych wizji. Oprócz „zawodowych” artystów wśród budowniczych dornachijskiego Domu Słowa była całkiem liczna grupa przedstawicieli rosyjskiej inteligencji różnych profesji. Do szczególnie zaangażowanych należała siostra Asi Turgieniewej – Natalia Pozzo (która została eurytmistką), jej mąż Aleksandr (prawnik), Olga Annienkowa (germanistka, tłumaczka literatury niemieckiej, prywatnie krewna Michaiła Wrubla, a także kuzynka poety Borisa Lema – Diksa, także zdeklarowanego antropozofa). Budowniczymi Goetheanum I byli również fizjolog – Michaił Sizow, Tatiana Kisielowa, jedna z najlepszych eurytmistek, podobnie jak inna Rosjanka – Maria Sawicz.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Rosyjska wersja memuarów w przekładzie M. Żemczużnikowej ukazała się dopiero w 1993 roku.

<sup>14</sup> Tak nazywali Steinera wszyscy jego uczniowie. Jak pisze E. Biernat: „W określeniu tym zawarty był nie tylko podziw dla erudycji Mistrza, który tytuł doktora filozofii uzyskał w 1891, lecz przede wszystkim uznanie dla jego terapeutycznych, uzdrowicielskich zdolności”, zob.: Biernat (2005: 100).

<sup>15</sup> Zob.: Wiśniewska-Paź (2002).

<sup>16</sup> Stworzona przez Steinera kolonia antropozoficzna rozrastała się bardzo dynamicznie aż do wybuchu I wojny światowej, gdy większość mężczyzn dostała powołanie na front.

<sup>17</sup> Sabasznikowa twierdzi, że wiele układów eurytmicznych Steiner pisał specjalnie dla Sawicz, zob.: Волошина (Сабашникова) (1993: 407). We wspomnieniach Bielego i Turgieniewej powtarzają się także nazwiska innych Rosjan.



Il. 2. Wnętrze Wielkiej Auli Goetheanum I w Dornach, ilustracje przedstawiające dzieje ludzkości autorstwa Margarity Sabasznikowej, lata 30. XX wieku, technika *al fresco*, wg <http://openbuildings.com/buildings/goetheanum-profile-8812>, dostęp: 15.06.2013

Goetheanum I składało się z dwóch połączonych ze sobą okrągłych auli, uwieńczonych kopułami, na ścianach których namalowane zostały sceny z dziejów ludzkości (il. 2). Tylko sufit był tutaj pokryty plafonem, pozostałą część wnętrza stanowiły kolumny i architrawy, które oddziaływały metamorfozą form na całość wnętrza, nadając mu żywy i dynamiczny charakter. Sabasznikowa pomagała w pracach rzeźbiarskich (kapitele kolumn) oraz namalowała postacie Egipcjanina i Słowianina według projektu Steinera. Pierwsza kompozycja w złocisto-niebieskawych tonach przedstawiała siedzącego na tronie mężczyznę, nad którym wznosił się ognisto-czerwony archanioł. Znamienne, że reprezentant kultury słowiańskiej trzyma w rękach różę i krzyż, bezpośrednio nawiązując do bliskich więzi antropozofii i nauk działającego w imię dobra całej ludzkości Christiana Rosenkreuz, założyciela legendarnego zakonu Różokrzyżowców.<sup>18</sup> Anioł stojący obok mężczyzny jedną ręką błogosławi człowieka, drugą

wskazuje na zbliżającego się skrzydlatego konia z ludzką twarzą i ośmioma nogami. Wystrój świątyni – zarówno prace malarskie, rzeźbiarskie, jak i witraże – zaprojektowano tak, aby nawiązywały do życia wewnętrznego człowieka. W dekoracjach kopuł barwy symbolizowały ludzką duszę jako siłę duchową, która wiodła ludzkość przez wieki. Przedstawione w kopułach minione epoki, począwszy od obrazów wyłaniających się ze splotu intensywnych barw, powodują, że w tej imaginatywnej prezentacji odbiorca zespała się z wizją artysty, wyrastającą z bezpośredniego kontaktu z siłami kosmicznymi. Sklepienie kopuł miało prezentować świat aktywności duchowej.

W Dornach Sabasznikowa bierze także czynny udział w przygotowaniu dramatów misteryjnych, projektując scenografię do przedstawień *Пробуждение души* i *Страж порога*. Fascynuje się także stworzoną przez Steinera eurytmią,<sup>19</sup> nazywaną „unaoczną mową” (*visible speech*). Eurytmia pojmowana jako rodzaj drogi duchowej i modlitwy odegrała ważną rolę w twórczości Sabasznikowej, która w latach 1917–1922 propagowała ten rodzaj sztuki w Rosji, wystawiając Steinerowskie misteria. Uczestnikami prowadzonych przez nią eurytmicznych warsztatów byli m.in.: Andriej Biely, Michaił Sizow i Kławdia Wasiliewa. Dodam, że pierwsze w Moskwie Kółko Eurytmii, które zorganizowała Sabasznikowa, stało się zaczątkiem dzisiejszej Akademii Sztuki Eurytmicznej, która sponsorowała rosyjską edycję memuarów *Зеленая змея*.

W 1922 roku Sabasznikowa emigruje do Niemiec, gdzie bierze czynny udział w spotkaniach antropozofów i popularyzuje naukę Steinera. To właśnie na emigracji, już po śmierci Doktora, powstaje najbardziej znany w jej twórczości cykl pasteli i akwarel, zainspirowany wykładami mistrza. Wśród prac malarskich Sabasznikowej wybrałam te, które wydają się najbardziej antropozoficzne, czyli *Ukrzyżowanie*, *Ostatnia wieczerza* oraz portrety archaniołów: Michaela,<sup>20</sup> Gabriela, Rafaela i Uriela. Obrazy te, powstałe w latach 30., przewyższając tendencje dominujące we współczesnej sztuce,

Ostatnio w zasobach wirtualnych poświęconych antropozofii umieszczono listę ponad stu dziewięćdziesięciu rosyjskich antropozofów działających w Towarzystwie Antropozoficznym w omawianym okresie. Niektóre nazwiska opatrzone dłuższymi notami biograficznymi, zob.: <http://bdn-steiner.ru>, dostęp: 21.08.2014. Na ten temat zob. także: Rzeczycka (2010).

<sup>18</sup> Christian Rosenkreuz był członkiem legendarnego zakonu Różokrzyżowców. Żył na przełomie XIV i XV wieku. Zgodnie z przekonaniem wielu okultystów, posiadał on wiedzę tajemną i magiczną, która pozwalała mu dokonywać transmutacji metali, przedłużać życie i sprawować władzę nad istotami duchowymi. Na jego temat zob.: Edighoffer (1998).

<sup>19</sup> Eurytmia (z gr. *eurytmia* – ład, takt, harmonia) to rodzaj sztuki opartej na rytmie, gestach i tańcu. Ruch, którego zadaniem jest wyrażenie życia wewnętrznego człowieka i jego stosunku do wszechświata. Przez Steinera była określana jako ufizycznienie tego, co wewnętrzne. Charakter eurytmii określają nie tylko kryteria estetyczne, ale tzw. „dramaturgia duszy”.

<sup>20</sup> Steiner w swoich wypowiedziach używał formy Michael, podkreślając tym samym końcówkę „el”, oznaczającą boskość, zob. oryginalny tekst *Die Sendung Michaels* w: Steiner (1994).

stały się oknem, przez które odbiorca spogląda w świat ducha. Zaprezentowane pastele realizują naczelną misję sztuki antropozoficznej poprzez próbę wskazania drogi do Chrystusa. Podobnie jak w pierwszym Goetheanum, odbiorca doświadcza zjednoczenia z formą i kolorami, przenika przez zewnętrzny wygląd i dociera do tego, co istnieje poza rzeczywistością.

Steiner, a za nim także Sabasznikowa, największą wagę przywiązywali do barw i „treści” obrazu. Pastele malarki pozbawione zostały typowej renesansowej perspektywy, ponieważ Steiner negował malowanie przestrzenne. Uważał on, że w malarstwie to, co istnieje jako barwa w naturze, staje się elementem kształtującym ludzką duszę. W swych memuarach Sabasznikowa potwierdza, że rezygnuje z trzeciego wymiaru na rzecz jego uduchowienia, zastąpienia żywą harmonią kolorów i próby wykroczenia poza płaszczyznę nie materialnie, ale duchowo. Kolor bowiem jest czymś duchowym, ponieważ pochodzi ze świata ducha. Barwa to żywa pamięć zamierzchłych czasów aktu kreacji. Przy takim duchowym odbiorze kolorów, malarstwo nabiera innego charakteru: obraz jednoczy to, co zewnętrzne z wewnętrznym, o czym Steiner głosił w licznych wykładach, a następnie w wydanej w 1904 roku pracy *Teozofia*.<sup>21</sup>

Obraz jest więc związany z uczuciem, bowiem malarz, zamiast operować perspektywą przestrzenną, operuje uczuciami wzbudzonymi przez kolory. Barwy traktowane były przez Steinera jako drzwi do poznania świata, który sprowadzając się w rzeczy samej do barw, podlegał jednocześnie określonemu porządkowi wartości. Z tego wywodzą się jego zdaniem cztery barwy podstawowe: zielona, purpurowa (wzgl. brzoskwiniowa), biała i czarna, które tworzą szczególnego rodzaju koło barw. Kolor zielony (świata roślin) obrazuje według Steinera martwy obraz życia, kolor brzoskwiniowy jako odcień purpury – to z kolei barwa ludzkiego ciała uosabiająca żywy obraz duszy, biel (lub światło) – ucieleśnienie ducha poprzez duszę, natomiast czern (względnie ciemność) jako duchowy obraz śmierci dopełnia koło barw, tworząc tym samym zamkniętą całość.<sup>22</sup> Oprócz barw podstawowych Steinerowską wizję koła barw dopełniają trzy barwy pochodne: żółto-czerwona (pomarańczowa) – jako „odcień życia”, niebieska – jako „odcień duszy” oraz żół-

ta jako „odcień ducha”.<sup>23</sup> Fiolet nie odgrywał dla Steinera aż tak znaczącej roli, mimo to nie był przez niego kolorem niedocenianym. Według Steinera barwa ta jest połączeniem niebieskiego (pobudzającego koncentrację) z czerwonym (wzmacniającym aktywność twórczą człowieka). Stąd bywa w jego mniemaniu barwą mającą naturę raczej duchową, niż związaną wyłącznie z rozumem. Natomiast barwą, która odgrywała szczególną rolę nie tylko w teorii, ale i w praktyce była u Steinera barwa „brzoskwiniowa”, zlokalizowana pomiędzy dwoma barwami biegunowymi: czerwienią i fioletem; była ona wykorzystywana w salach ćwiczeń eurytmicznych lub w pracach z dziećmi specjalnej troski.

Dzieło sztuki wynika więc z więzi duszy i koloru w naturze, umożliwia identyfikowanie się z kolorem. Ze współdziałania barw można tworzyć całe światy, ponieważ dynamiczne związki między kolorami umożliwiają aktywność obrazu. Steinerowska wizja sztuki, która zainspirowała wielu malarzy (Paula Klee, grupę *Der Blaue Reiter*), nawiązywała do Goethego i jego kosmicznej koncepcji barw oscylujących pomiędzy dwoma biegunami egzystencji: światłem i ciemnością.<sup>24</sup> Przypomnę, że Steiner założył kwartalnik „Triades”, poświęcony antropologii, w dużej mierze ukierunkowany na rozwijanie i kontynuowanie fenomenologii koloru zawartej w *Farbenlehre*.<sup>25</sup> W latach 1901–1902 w kwartalniku tym ukazywały się publikacje na temat powiązania poszczególnych barw z sensem symbolicznym, uczuciem, dźwiękiem lub utworem muzycznym. Powiązania te widzieli antropozofowie wyłącznie w dziedzinie psychicznej i duchowej.

Obok „duchowej kolorystyki”, istotną cechą malarstwa Sabasznikowej jest brak proporcji. Prawdziwy malarz, zdaniem Steinera, nie imituje, ponieważ natura zawsze będzie piękniejsza i żywsza niż jej obraz, więc nie potrzebuje kopii. Twórca używa przedmiotu jako odbiorcy światła. Obiekt jest więc jedynie bodźcem do wzajemnego oddziaływania

<sup>23</sup> Por.: Raab (1991: 23–39).

<sup>24</sup> J. W. Goethe podkreślał istnienie dwóch jakościowych punktów odniesienia w stosunku do wszystkich barw, tzn. jasności reprezentowanej przez biel oraz ciemności, którą wyraża czern.

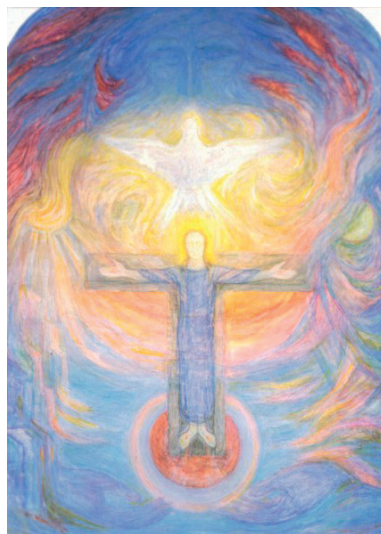
<sup>25</sup> *Farbenlehre* określa się jako dziedzinę wiedzy zajmującą się powstawaniem bodźców barwnych w oku, prawami mieszania barw, uporządkowaniem barw w systemy geometryczne lub matematyczne, pomiarem natężenia barw, rozpoznawaniem odcieni barwnych, oddziaływaniem na psychikę człowieka, historycznym rozwojem refleksji nad barwą. *Farbenlehre* Goethego uważana jest za pierwszą psychologię kolorów.

<sup>21</sup> Штайнер (1990: 116).

<sup>22</sup> Zob.: Wiśniewska-Paź (2002: 97).

światła i ciemności, zyskując wartość artystyczną tylko wtedy, gdy odzwierciedla blask ducha. Dlatego też ważna z punktu widzenia antropozoficznej analizy obrazu jest jego treść. Swą wizję malarstwa zawarł Steiner w *Kronice Akaszy*,<sup>26</sup> która jest pamięcią świata przypominającą o wszystkim, co się w nim dokonało. W traktacie tym autor na nowo uzasadnia objawienia biblijne, twierdząc, że wynikiem poznania duchowego jest taki obraz świata, w którym Chrystus jako władca w królestwie Słońca<sup>27</sup> (stąd Chrystus w malarstwie Sabasznikowej pojawia się w złotej poświacie) zajmuje miejsce centralne. W ten sposób świadectwa biblijne zostają udowodnione i wyjaśnione.

Antropozofia przedstawia „inny” Stary i Nowy Testament, bo jak mówił Steiner, tylko *с помощью науки о духовной жизни можно правильно понять Библию и тщательно взвешивать каждое из ее слов*.<sup>28</sup> Wszystkie duchowe dążenia, tęsknoty, poszukiwania ludzkości w świecie religii, mitów i ezoteryki łączą się w wykładach Steinera z Chrystusem, któremu oddaje on cześć jako Zbawicielowi świata w takim stopniu, w jakim nie czyni tego żadna ortodoksyjna teologia. Taka wizja Chrystusa legła u podstaw obrazu Sabasznikowej *Ukrzyżowanie* (il. 3), pojmowanego jako ocalenie ludzkości. Ukazany na nim Chrystus wznosi się ku niebu, odziany zgodnie z tradycją wczesnochrześcijańską w długą niebieską tunikę – *colobium*, która symbolizuje władzę i godność. Nad Chrystusem wlatuje Duch święty, a nad nim czuwa Bóg. Połączenie tych dwóch światów krzyżem wyraża przekonanie o podwójnej naturze Chrystusa. Według apokryfów i Steinera krzyż łączy Niebo i Ziemię, umożliwiając przemianę duchową Człowieka i Natury. Stąd górna część krzyża jest przysłonięta promieniami słonecznymi, a dół sięga otchłani. Chrystus utożsamiany był z Logosem, który w bycie fizycznym musi powtórzyć proces kosmiczny, dlatego można sądzić, że Chrystus ukazany przez Sabasznikową stoi na kuli ziemskiej. Mękę Chrystusa Steiner stawiał w centrum kosmicznego rozwoju człowieka i jego zbawienia. Temu soterycznemu wydarzeniu nadał szersze znaczenie niż czyniło to tradycyjne



Il. 3. Margarita Sabasznikowa, *Ukrzyżowanie*, lata 30. XX wieku, własność prywatna

chrześcijaństwo. Baranek Boży bierze na siebie „dziedziczną” winę rodu ludzkiego, wspólną karmę ludzkości oraz mocy kosmicznych i odpokutowuje ją swą ofiarą. W ten sposób Steiner łączy mękę z misteryjną tradycją ludzkości. Krzyż w jego rozumieniu to misteryjny kult starożytności (zarówno cywilizacji żydowskiej, jak i pogańskiej).<sup>29</sup>

Ikonaografia kolejnego duchowego obrazu Sabasznikowej *Ostatnia wieczerza* (il. 4) tylko pozornie nie różni się od licznych przedstawień tego motywu w sztuce. Chrystusowi towarzyszy dwunastu apostołów, którzy zasiadają za wspólnym stołem. Powaga tej sceny pełna jest dramatyzmu, o czym świadczy gestykulacja apostołów. Wśród uczniów Chrystusa wyróżniają się postacie Jana i Judasza. Ten pierwszy ukazany jest z głową na piersi Zbawiciela, co według mistyków ma być naturalnym gestem wyrażającym braterską czułość oraz znakiem miłości szukającej oparcia w Bogu. Natomiast Judasz jest oddzielony od reszty uczniów i nie posiada nimbu. Trafnie postać Judasza interpretuje Siergiej Bułgakow: „Wzajemne stosunki Chrystusa i Judasza różnią się od innych apostołów, będąc naznaczone pieczęcią szczególnej tajemnicy, a nawet intymności”.<sup>30</sup> Status Judasza znacznie wzrósł u gnostyków, którzy uważali Jezusa za reprezentanta mądrości, nieśmiertelności i światła, a Judasza nie za symbol zdrady, śmiertelności i mroku, a za najwierniejszego ucznia. Stąd w obrazie Sabasznikowej jego czarny ubiór, odróżniający go od pozostałych aposto-

<sup>26</sup> Zob.: Steiner (b.d.w.).

<sup>27</sup> Steiner mówił o Chrystusie jako o Wielkim Duchu Słonecznym, który od pryncypów towarzyszy rodowi ludzkiemu. Przez „Słońce” rozumie on gwiazdę układu planetarnego jako kosmiczną siedzibę najwyższych istot duchowych, zsyłających miłość na świat.

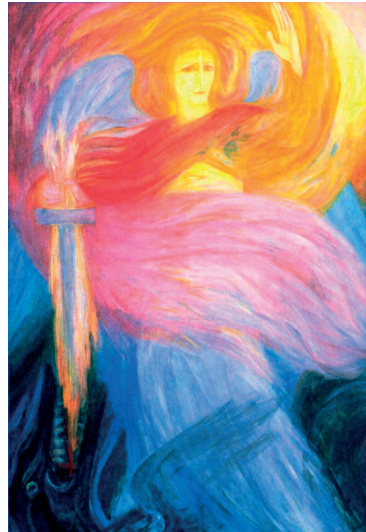
<sup>28</sup> Cyt. za: Волошина (Сабашникова) (1993: 132).

<sup>29</sup> Zob.: Steiner (1902: 125).

<sup>30</sup> Bułgakow (1982: 25).



Il. 4. Margarita Sabasznikowa, *Ostatnia Wieczerza*, lata 30. XX wieku, własność prywatna



Il. 5. Margarita Sabasznikowa, *Archanioł Michael*, lata 30. XX wieku, własność prywatna

łów. Jezus, według gnostyckiej Ewangelii Judasza, przyszedł do ludzi jako nauczyciel i wybawiciel; przekazywał im gnozę, nauczał o królestwie ducha i ostatecznej pełni. Gnoza miała być wybawieniem. Uczniowie, z wyjątkiem Judasza, nie zrozumieli przesłania Jezusa, który to właśnie jemu powierzył największe sekrety wiedzy i trudne zadanie wydania go arcykapłanom. W ten sposób Judasz stał się wybrańcem, wtajemniczonym, który nie zdradził Jezusa, ale podjął z nim współpracę. Według gnozy był on symbolem wiernego ucznia posiadającego wiedzę tajemną. Właśnie dlatego jego postać wyróżnia się na obrazie – jest odsunięty od pozostałych apostołów, którzy go nienawidzą i przeklinają. Ale tylko on należy do Pokolenia,<sup>31</sup> które ostatecznie zwycięży. W tym zwycięstwie rola Judasza jest znacząca, ponieważ ma on wydać Jezusa nie dla zarobku, lecz aby dokonać chwalebego – z punktu widzenia gnostyka – czynu: wypełnienia misji. Wydaje się, że tak właśnie można zinterpretować obraz Sabasznikowej *Ostatnia wieczerza*.

Wpływ antropozofii widać także w cyklu portretów archaniołów: Michaela, Gabriela, Rafała, Uriela. Znamienne jest w nich przedstawienie istot boskich jako androgynicznych postaci o pięknych twarzach i długich jasnych włosach. Steiner podczas swoich wykładów niejednokrotnie przywoływał tych czterech archaniołów, zwracając uwagę na

ich rolę w rozwoju cywilizacji.<sup>32</sup> W traktacie *Misja Archanioła Michaela* twierdził, że rozkwit kultury w dobie Renesansu był inspirowany energią fundamentalnych idei Odrodzenia, przekazywaną przez archanioła Gabriela, natomiast epoką współczesną (tj. od 1879 roku) kieruje archanioł Słońca – Michael. Jego misja ma na celu zwrot ludzkości od materialistycznego sposobu myślenia oraz konsumpcyjnego stylu życia ku duchowym sferom egzystencji i odnowienie pierwotnej więzi z Ziemią, czyli postawom zapomnianym w poprzedniej epoce.

Właśnie dlatego namalowany przez Sabasznikową Michael lewą ręką wskazuje drogę ku niebu, a trzymany w prawej ognistym mieczem zabija smoka-szatana (il. 5). Warto zwrócić uwagę także na niespotykane w innych wizerunkach archaniołów niebieskie skrzydła, będące symbolem posłannictwa oraz uwolnienia od tego, co ziemskie. Zadaniem archanioła Michaela jest wprowadzenie ludzkości do Nowej Jerozolimy, poznanie natury i ducha. W nowej michaelicznej epoce ludzkość stanie pod znakiem Paruzji, czyli ponownego przyjścia Chrystusa, które losom społeczeństw nada całkowicie nowy kierunek. Znamienne, że ikonografia archanioła Michaela<sup>33</sup> w ujęciu Sabasznikowej koresponduje z typowymi ujęciami malarskimi Chry-

<sup>31</sup> W Ewangelii Judasza, podobnie jak w innych tekstach gnostyckich, podkreślane jest rozróżnienie pomiędzy pokoleniami ludzkimi, a „tym świętym Pokoleniem”. Jest to Pokolenie Seta, czyli wyznawców gnozy, którzy znają prawdziwą naturę Jezusa.

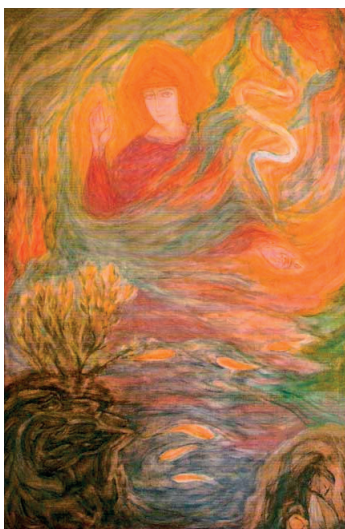
<sup>32</sup> W 1908 roku Steiner wygłosił trzynastę wykładów na temat wpływu istot duchowych na człowieka, zob.: Шгайнер (2002).

<sup>33</sup> W tekstach mistycznych i okultystycznych archanioł Michael utożsamiany jest często z Duchem Świętym, Logosem, Bogiem, Metatronem. Nazywany jest także „Księciem Światłości”.

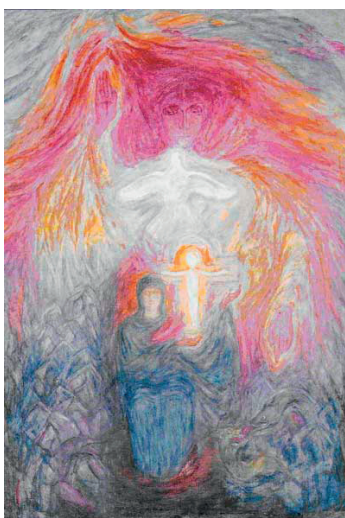




Il. 6. Margarita Sabasznikowa, *Archanioł Gabriel*, lata 30. XX wieku, własność prywatna



Il. 7. Margarita Sabasznikowa, *Archanioł Rafael*, lata 30. XX wieku, własność prywatna



Il. 8. Margarita Sabasznikowa, *Archanioł Uriel*, lata 30. XX wieku, własność prywatna

stusa wskazującego drogę ku niebu. Zapewne taka postawa wiąże się z symboliką imienia tego archanioła, które w Księdze Daniela interpretuje się jako „Któż jak Bóg” (Dn 10, 13).

Wpływ antropozofii widać także w wizerunku archanioła Gabriela (il. 6). Według Steinera jego epokę (czasy renesansu) cechuje zainteresowanie ludzkości wyłącznie światem doczesnym, co tłumaczy brak złocistej poświaty na obrazie Sabasznikowej. Dominuje w nim barwa niebieska, którą Steiner interpretuje jako „odcień duszy”. Skrzydła anioła w kolorze żółtoczerwonym symbolizują „odcień życia”. Archanioł Gabriel nazywany jest aniołem Księżyca, którzy obdarza ludzi nadzieją. Zapewne dlatego trzyma on w ręku hostię (w kształcie Słońca), zwiastując nadejście Chrystusa. Niewątpliwie jest to aluzja do imienia Gabriel pojmowanego jako „Bóg jest mocą” (Dn 8, 16).

Interesujący jest także portret archanioła Rafaela (il. 7), który według literatury apokryficznej zasadził rajski ogród, ukazany przez Sabasznikową w dolnej części obrazu. Jak podaje słownik aniołów, w hierarchii niebiańskiej Rafael piastuje wiele wysokich stanowisk: jest regentem Słońca, co symbolizuje żółta poświata, wodzem chóru anielskiego, gubernatorem Południa, strażnikiem Zachodu, księciem drugiego nieba, nadzorcą wiecznych wiatrów, stróżem Drzewa Życia w Edenie, jednym z sześciu aniołów skruchy, a także aniołem modlitwy, miłości, radości i światłości.<sup>34</sup> W wizerunku Rafaela Sabasznikowa nawiązuje do wymienionych szerokich kompetencji archanioła poprzez wir barw czerwonej, złotej, zielonej oraz symboliczne detale: drzewo, wodę, ryby, wiatr itp.

Ostatni obraz z tego cyklu to portret archanioła Uriela (il. 8),<sup>35</sup> który według gnostyków sprowadził na ziemię alchemię, „boską sztukę”, oraz dał ludziom kabałę – „klucz do mistycznej interpretacji Pisma Świętego”.<sup>36</sup> Ciekawe, że mimo częstego występowania w apokryfach postać Uriela nie ma żadnych korzeni biblijnych. Gnostyckie teksty pozwalają na odczytanie hebrajskiego imienia archanioła jako „ołtarz Boży”, „ognisko Boże”

<sup>34</sup> Davison (2003: 304).

<sup>35</sup> W Talmudzie Uriel jest aniołem, za pośrednictwem którego „ludzie dostąpili poznania Boga”. Imię Uriela wypisywano na amuletach mających pomagać w zgłębianiu Tory, ponieważ reprezentuje on światłość Bożej nauki, zob.: Unterman (1998: 292).

<sup>36</sup> Unterman (1998: 292). Według innych źródeł uczynił to Matatron.

czy „Boskie światło” i do tej symboliki odwołuje się Sabasznikowa w swym obrazie. Na piersi Uriela malarka umieszcza gołębicę – symbol Ducha świętego, a poniżej Maryję z Dzieciątkiem, którego postać wyraźnie przypomina anioła. Uriel jako regent Słońca prawą ręką błogosławi ludzkość, lewą wskazuje na postacie podążające do nieba. Zapewne są to wszyscy „naznaczeni pieczęcią Chrystusa”,<sup>37</sup> których Uriel i Gabriel w dniu Sądu Ostatecznego poprowadzą do raju, o czym wspomina Apokalipsa Eliasza. Znamienne, że intensywna kolorystyka znacznie różni się od pozostałych obrazów tego cyklu. Dominującymi barwami, które mają – zdaniem Steinera – naturę duchową, są zestawione ze sobą barwa niebieska, pobudzająca koncentrację, i czerwona – wzmacniająca aktywność twórczą człowieka. Jedynym jasnym akcentem portretu są znajdujące się w centrum kompozycji biała gołębica oraz Dzieciątko Jezus, których biel, według antropozofii, oznacza ucieleśnienie ducha.

Omówione obrazy dowodzą, że twórczość Sabasznikowej była nierozzerwalnie związana z duchową nauką Steinera. Była odzwierciedleniem wewnętrznego rozwoju artystki i jej samodoskonaleniem. Pastele te warte są przypomnienia, ponieważ pokazały również, że kolor potrafi wpłynąć na formę i treść obrazu, narzucić kierunek tworzenia i ujawnić emocje twórcy.

## Bibliografia

- Biernat 2005 = Biernat, Elżbieta: „Doktor i Dornach. Wspomnienia o Rudolfie Steinerze” [w:] *Literatura rosyjska przelomu XIX i XX wieku*, Janina Sałajczykowa, Liliana Kalita (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005: 57–72.
- Biernat 2006 = Biernat, Elżbieta: „Antropozofia w Rosji początku XX wieku” [w:] *Wschód – Zachód. Dialog języków i kultur*, Zoja Nowożenowa (red.), Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2006: 213–217.
- Biernat 2006a = Biernat, Elżbieta: „Symboliści rosyjscy i Rudolf Steiner” [w:] *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, Elżbieta Biernat, Monika Rzczycka (red.), t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2006: 50–69.
- Bułgakow 1982 = Булгаков, Сiergiej: „Dwaj wybrańcy Jan i Judasz – «umiłowany uczeń» i «syn zatracenia»”, *Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego*, 12, 2 (1982): 23–43.
- Davison 2003 = Davison, Gustav: *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, Janusz Ruszkowski (tłum.), Zysk i S-ka, Poznań 2003.
- Edighoffer 1998 = Edighoffer, Roland: *Różokrzyżowcy*, Katarzyna Marczevska (tłum.), Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998.
- Panek 1986 = Panek, Czesław: „Koncepcja artysty w manifestach symbolistów rosyjskich”, *Litteraria*, 18 (1986): 68–91.
- Raab 1991 = Raab, Roland: „Bedeutung und Aufgabe der Farbe” [w:] Rudolf Steiner: *Das Wesen der Farben*, 1991, <http://anthroposophie.byu.edu/vortrage/291a.pdf>, dostęp: 15.06.2013.
- Rubinkiewicz 1987 = Rubinkiewicz, Ryszard: *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1987.
- Rzczycka 2010 = Rzczycka, Monika: *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010.
- Steiner [b.d.w] = Steiner, Rudolf: *Kronika Akaszy*, [brak nazwiska tłum., miejsca i daty wydania].
- Steiner 1902 = Steiner, Rudolf: *Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums*, Leipzig 1902.
- Steiner 1994 = Steiner, Rudolf: *Die Sendung Michaels. Die Offenbarung der eigentlichen Geheimnisse des Menschenwesens. Zwölf Vorträge, gehalten in Dornach von 21. November bis 15. Dezember 1919*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1994.
- Śliwerski 1990 = Śliwerski, Bogusław: „Pedagogika R. Steinera jako wariant duchowej rewolucji” [w:] *Ku pedagogii pogranicza*, Zbigniew Kwieciński, Lech Witkowski (red.), Uniwersytet Mikołaja Kopernika – Ośrodek Studiów Kulturowych i Edukacyjnych, Toruń 1990: 252–271.
- Unterman 1998 = Unterman, Alan: *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Olga Zienkiewicz (tłum.), wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1998.
- Wiśniewska-Paź 2002 = Wiśniewska-Paź, Barbara: *Społeczny wymiar obiektu Goetheanum w Dornach i jego sensy edukacyjne*, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław 2002.
- Азадовский, Купченко 1998 = Азадовский, К[онстантин] М., Купченко, В[ладимир] П.: „У истоков русского штейнерианства”, *Звезда*, 6 (1998): 38–42.
- Бонецкая 1995 = Бонецкая, Н[аталья] К.: „Русская софиология и антропософия”, *Вопросы философии*, 7 (1995): 79–97.
- Волошина (Сабашникова) 1993 = Волошина (Сабашникова), М[аргарита] В.: *Зеленая Змея. История одной жизни*, М. Жемчужникова (tłum.), Энигма, Москва 1993.

<sup>37</sup> Rubinkiewicz (1987: 117).

Иванов 1982 = Иванов, В[ячеслав] И.: „Две стихии в современном символизме” [w:] *Rosyjskie kierunki literackie przelomu 19 i 20 wieku*, Zbigniew Barański, Jerzy Litwinow (red.), PWN, Warszawa 1982: 30.  
 Штайнер 1990 = Штайнер, Р[удольф]: *Теософия*, [brak nazwiska tłum.], Издательство Ной, Ереван 1990.

Штайнер 2002 = Штайнер, Р[удольф]: *Воздействие духовных существ на человека. Тринадцать докладов, прочитанных в Берлине между 6 января и 11 июня 1908 г.*, [brak nazwiska tłum.], Духовное познание, Калуга 2002.

Zofia Krasnopolska-Wesner

## Russian artists in Goetheanum (Margarita Sabashnikova)

The creative activity of Margarita Sabashnikova remains under the strong influence of the spirituals philosophy of Rudolf Steiner.

The most antroposophical paintings among the works of the artist, seem to be *Crucifixion*, *The Last Supper*, and the portraits of archangels – Michael, Gabriel, Raphael and Uriel.

These paintings, which were created in the 30., overcome the dominating trends in the contemporary art and let the recipient have an insight into the spiritual world. The analyzed works fulfill a general mission of antroposophical art by the attempt of showing the way to Jesus Christ. The recipient experiences the union with form and colours, permeates the external appearance and reaches something that exist beyond the reality.