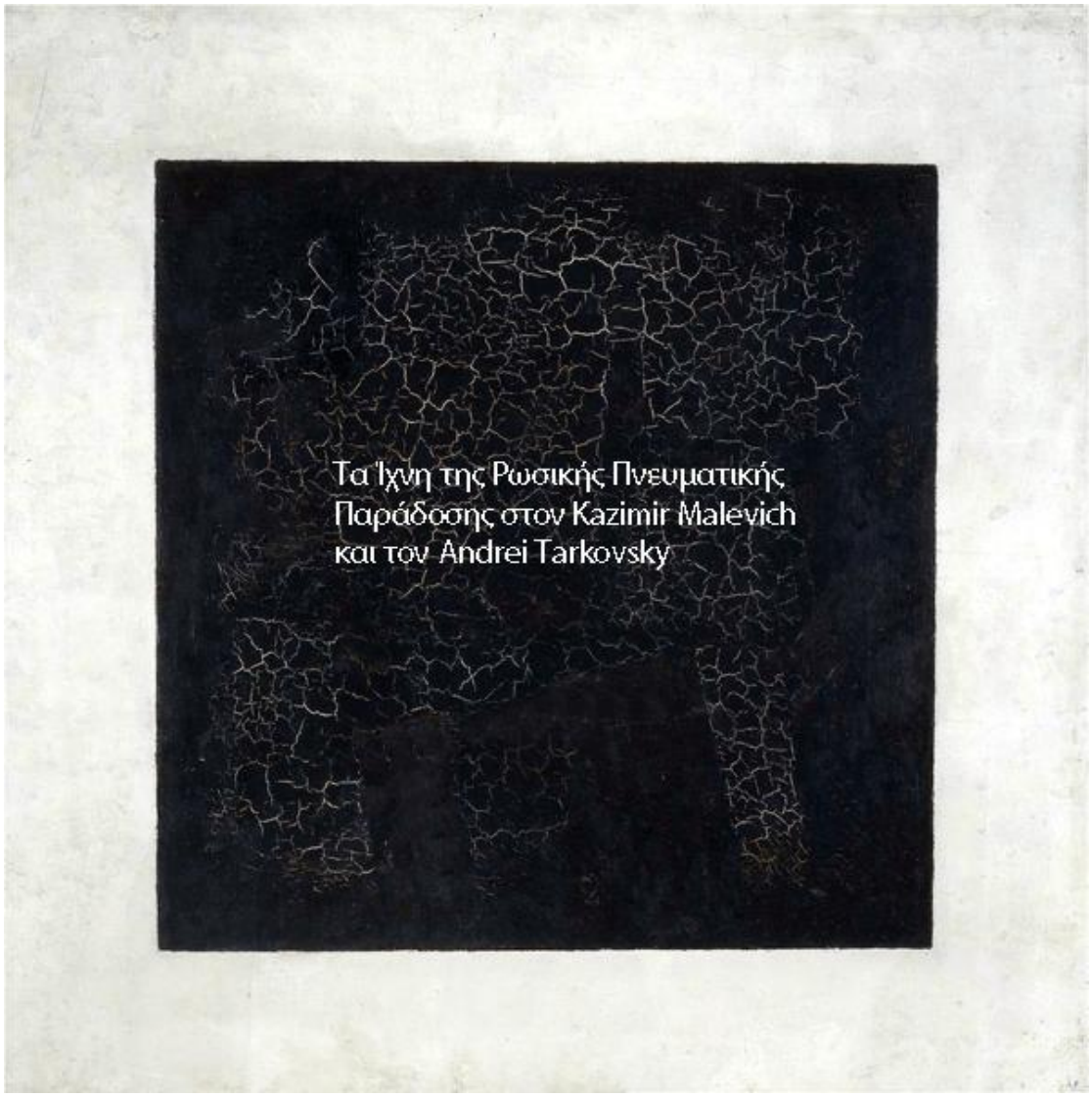
Πάντειο Πανεπιστήμιο

Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού



Ελεάνα Μαγγίνα

Αθήνα, Ιούνιος 2016

Πάντειο Πανεπιστήμιο

Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Διπλωματική Εργασία

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα:
Πολιτιστική Διαχείριση

Τα Ίχνη της Ρωσικής Πνευματικής Παράδοσης στον Kazimir Malevich και τον Andrei Tarkovsky

Επιβλέπουσα:

Έφη Φουντουλάκη (Επίκουρη καθηγήτρια)

Μέλη Εξεταστικής επιτροπής :

Μαρία Παραδείση (Επίκουρη καθηγήτρια)

Ανδρομάχη Γκαζή (Επίκουρη καθηγήτρια)

Ελεάνα Μαγγίνα Α.Μ: 4114ΜΟ21

Περιεχόμενα

Εισαγωγή 3
«Η ομορφιά θα σώσει τον κόσμο» 6
Ρασκολίνοι 8
Μοναχισμός 10
Η μυστική παράδοση 13
Η διανόηση και οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα 19
Φιλοσοφικές Προσεγγίσεις 26
«A realibus ad realiora» 33
Ρωσική πρωτοπορία και παράδοση 36
Η Βυζαντινή Εικόνα 38
Τελευταία φουτουριστική έκθεση 0,10 42
«Ο Νέος Ζωγραφικός Ρεαλισμός» 44
Το Μαύρο Τετράγωνο «εξ Αποκαλύψεως» 47
Ο Σουπρεματισμός και η «Νέα Θρησκεία» 52
«Στον άνθρωπο, ο οποίος είδε έναν άγγελο» 55
Συμπεράσματα 70
Βιβλιογραφία 73
Παράρτημα 80

Εισαγωγή

Ο Andrei Tarkovsky γράφει την περίοδο που ήταν αυτοεξόριστος στην Ιταλία: «Ακόμα και τώρα στη Δύση, παραμένω τέκνο του τόπου μου. Είμαι κομμάτι του, μόριό του, και ελπίζω ότι εκφράζω ιδέες που πηγάζουν βαθιά από τις πολιτισμικές και ιστορικές μας παραδόσεις»[1]. Ποιες είναι αυτές οι πολιτισμικές και ιστορικές παραδόσεις που θεμελιώνουν τον πνευματικό κόσμο του καλλιτέχνη; Ποιές είναι αυτές οι ιδέες που ελπίζει να εκφράζονται μέσα από το έργο του; «Τι ακριβώς είναι αυτά τα "περασμένα"; Όλα όσα πέρασαν; και τι σημαίνει "πέρασαν" για κάποιον, όταν για τον καθένα μας το παρελθόν είναι φορέας κάθε συγκεκριμένου πράγματός στο παρόν μας σε κάθε στιγμή;»[2], διερωτόμαστε κι εμείς μαζί του. Ποια μπορεί να είναι η ιδιαιτερότητα της ρωσικής πολιτιστικής ταυτότητας και από τι μπορεί να συνίσταται; Ποια θα μπορούσε να είναι η διαλεκτική σχέση των εικαστικών προτάσεων αλλά και των φιλοσοφικών στοχασμών του κινηματογράφου του Tarkovsky και του Σουπρεματισμού του Kazimir Malevich, με τις πνευματικές παραδόσεις ; Σε ποια σημεία διασταυρώνονται μαζί τους και πού τις ξεπερνούν; Πώς τα εικαστικά και φιλοσοφικά τους συστήματα μπορούν να υπηρετήσουν την «Απόλυτη ιδέα» - την οποία και οι δύο επικαλούνται -, συνεχίζοντας μια εκ των τάσεων της Ιστορίας, αυτή που αναζητά το εσωτερικό μυστικιστικό πνευματικό φως; Υπάρχει ένα διαφορετικό σύστημα αξιών που τροφοδοτεί μια διαφορετική από την Δύση θρησκευτική - φιλοσοφική και κοινωνική ηθική στην Ρωσία; Μπορεί το όραμα αυτών των καλλιτεχνών να φωτιστεί μέσα από μιας άλλης σύλληψης οντολογική κοσμοαντίληψη; Αυτά είναι μερικά από τα ερωτήματα πάνω στα οποία κινείται η έρευνα στα πλαίσια αυτής της εργασίας και τα οποία τίθενται και κινούνται παράλληλα με την ερευνητική διαδικασία και την συγγραφική υλοποίησή της. Περισσότερο από κάποιες απόλυτες απαντήσεις σκοπός της μελέτης αυτής είναι να διερευνηθούν οι σχέσεις των καλλιτεχνών με το παρελθόν τους, ο διάλογος μαζί του σαν ένα ευρύτερο πεδίο αναφοράς. Αυτό που θα προσπαθήσει είναι όχι να προσδέσει τους καλλιτέχνες σε ένα απώτερο παρελθόν, θεωρώντας τους μέρος μιας γραμμικής ιστορικής εξέλιξης, αλλά να λάβει υπόψη της αφενός πώς οποιαδήποτε πολιτισμική πρακτική δεν μπορεί να εκτιμηθεί ως μεμονωμένο φαινόμενο, αφετέρου δεν μπορεί

[1] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Νεφέλη, Αθήνα, 1987, σ. 237

[2] Ο. π., σ. 80

και να συσχετιστεί με απόλυτη ή ντετερμινιστική θεώρηση με τις ιστορικές συνθήκες, αφαιρώντας κάθε ίχνος πρωτοπορίας ή δημιουργικής ανασύνθεσης των δεδομένων. Οι συμβιωτικές σχέσεις τους χρειάζονται προσεκτική ανάλυση, υπολογίζοντας σε κάθε περίπτωση ένα σύνολό τόσο εθνικών όσο και πανευρωπαϊκών πολιτιστικών παραδόσεων, διανοητικών τάσεων, και κοινωνικό-πολιτικών μεταβολών. Το «αίτιο» και το «αποτέλεσμα» μπορούν να αλληλοεξαρτώνται και να αλληλοσυμπληρώνονται. Οι αλληλεπιδράσεις και η σύνδεση με αυτές τις ιστορικές πραγματικότητες έχουν πολύπλοκους δεσμούς και εδώ συμφωνούμε με την παρατήρηση του Tarkovsky πως «μια κίνηση είναι αληθινή, δηλαδή ικανή να μεταμορφώσει την παράδοση σε κοινωνική ενέργεια, όταν η ιστορία αυτής της παράδοσης, ο τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται και αλλάζει, συμπίπτει με την αντικειμενική λογική της ανάπτυξης της κοινωνίας – ή προηγείται»[3]. Ίσως μια ομάδα γεγονότων και συνθηκών να μπορούν να επισπεύσουν και να τονίσουν, να δώσουν ώθηση σε μια λανθάνουσα τάση, ή υποβόσκουσα ιδέα, συνεπικουρώντας στην εκδήλωση της σαν πολιτιστική έκφραση.

Η ιδέα για αυτή την ερευνητική εργασία, ξεκίνησε από την υποψία μιας εκλεκτικής συγγένειας μεταξύ των δύο καλλιτεχνών. Εφόσον αποδεχτούμε ότι είναι φορείς μιας κοινής πνευματικής και οπτικής παράδοσης, στο δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε πως τα διαφορετικά εκφραστικά μέσα και οι ιδιαίτερη τεχνική του καθενός (παρόλο που πρόκειται για δύο διαφορετικές τέχνες και σε διαφορετικές ιστορικές στιγμές) πλέκουν συστήματα αφήγησης της αντίληψης τους για τον κόσμο, και πώς συνδέονται με τα συστήματα αναζήτησης πνευματικών ιδανικών του ρωσικού πολιτισμού εν γένει (χωρίς οι βλέψεις και τα οράματά τους βέβαια να περιορίζονται στα στενά εθνικά πλαίσια), ποίες είναι οι διαφοροποιήσεις τους και τί είναι αυτό που εν τέλει οι ίδιοι προσφέρουν μέσα από την δημιουργία τους.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τις θρησκευτικές, λογοτεχνικές και φιλοσοφικές παραδόσεις ως εφαλτήριο για τη δημιουργία των νέων τάσεων και ιδεών, όπως αυτές θα διαμορφωθούν και θα διαμορφώνουν τον 20^{ο} αιώνα. Περισσότερο από οτιδήποτε άλλο πρόκειται για μια προσπάθεια ανίχνευσης στοιχείων προς επανεκτίμηση και πιθανή αξιολόγηση, διεκδικώντας διαφοροποίηση από τα υπάρχοντα συστήματα, η

[3] Ο. π., σ. 122

οποία αφορούσε τόσο τις εποχές του Dostoevsky, του Malevich και του Tarkovsky, όσο και την δική μας. Εξάλλου η αναζήτηση του παρελθόντος σε περιόδους κρίσης, οι επανεκτιμήσεις και η «επιστροφή στις ρίζες», διαχρονικά δεν σημαίνουν οπισθοδρόμηση ή συντήρηση, τουλάχιστον στις περιπτώσεις κάποιων δημιουργικών πνευμάτων. Αντίθετα πρόκειται για αναζήτηση των δομικών υλικών που μπορούν να χτίσουν κάτι νέο, να συνθέσουν το νέο όραμα για το μέλλον. Το ατομικό αναλυτικό πνεύμα συνήθως κινητοποιείται από μια εσωτερική ανάγκη να αντλήσει από το απόθεμα των πνευματικών επιτευγμάτων του παρελθόντος και να τα μεταμορφώσει υπό το φως των δυνατοτήτων του νέου. Μια τέτοια τάση για αναδρομή και επαναξιολόγηση, πριν την αβέβαιη έκβαση του μέλλοντος δόθηκε από την φωνή του Sergei Diaghilev σε έναν λόγο του 1905, σε ένα επίσημο δείπνο για να τιμηθεί η αναδρομική έκθεση πορτραίτων του και το κλείσιμο της εφημερίδας *Ο Κόσμος της Τέχνης*. Ήταν η «ώρα της ανακεφαλαίωσης», σημείωνε ο Diaghilev «μια μεγαλειώδης ιστορική στιγμή αθροισμάτων και καταλήξεων στο όνομα ενός νέου και άγνωστου μέλλοντος»[4].

Κατά τη διάρκεια της έρευνας έχει γίνει προσπάθεια, στο μέτρο του δυνατού να υπάρχει η συνείδηση πως οι όποιες προσεγγίσεις θεωριών ή στοχασμών ή καλλιτεχνικών συστημάτων, όπως στην περίπτωση κάθε μελέτης, μετέχουν στις ιδεολογικές και πολιτικές τάσεις και αναζητήσεις της περιόδου που πραγματοποιείται, όσο και στα προσωπικά διανοητικά ενδιαφέροντα και ιδεολογικές επιλογές του εκάστοτε μελετητή. Επιπλέον λαμβάνοντας υπόψη τους περιορισμούς που συνειδητά έγιναν για λόγους έκτασης και συνοχής (για παράδειγμα δεν εξετάζονται αναλυτικά οι διασταυρώσεις με την δυτική φιλοσοφική σκέψη και τα καλλιτεχνικά κινήματα ή επιλέγονται οι συγγραφείς, θεολόγοι , φιλόσοφοι και στοχαστές εκείνοι που θεωρεί ότι αποτελούν ένα αντιπροσωπευτικό ιδιαίτερης σημασίας δείγμα των ευρύτερων τάσεων), δεν υπάρχει η φιλοδοξία να δοθεί μια μοναδική και απόλυτη ερμηνεία των έργων των καλλιτεχνών, ούτε να καταδειχτεί μια και μοναδική κατεύθυνση της ρωσικής πολιτιστικής ταυτότητας σε συσχετισμό με τις εξεταζόμενες παραδόσεις.

---

[4] Rzhevsky Nicholas, Russian Cultural History: Introducrion, στο Rzhevsky Nichola (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, σ. 8

«Η ομορφιά θα σώσει τον κόσμο»

Τον 10^{ο} αιώνα οι ηγεμόνες του Κιέβου ασπάζονταν την Ορθοδοξία και προσδένοντας εαυτούς στο θρησκευτικό - πνευματικό άρμα του Βυζαντίου – σε μια Ευρώπη που χωρίζεται σε Ανατολική και Δυτική – καθόριζαν σε ένα ευρύτερο πλαίσιο το μέλλον της Ρωσίας για τους ερχόμενους αιώνες. Ο ηγεμόνας Βλαδίμηρος Α' (ο Άγιος) είχε σκεφτεί να ασπασθεί τον Ιουδαϊσμό, αλλά τελικά υπερίσχυσε η λαμπρότητα των βυζαντινών τελετουργιών και ιδιαίτερη έλξη άσκησε η ομορφιά της Άγιας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη. Η προσοχή που έδωσαν οι Ρώσοι πρέσβεις στην εξωτερική ομορφιά, όταν διάλεγαν πίστη, καθόρισε εν πολλοίς τη φύση της ορθοδοξίας στη Ρωσία, - έμφαση στην τελετή και στους ύμνους - και άφησε το σημάδι της στην πορεία της Ρωσικής κουλτούρας. Σε μεγάλο βαθμό οι θρησκευτικές αυτές απαρχές άνοιξαν το δρόμο για μια μακρά, βαθιά και δημιουργική επικοινωνία και αλληλεπίδραση μεταξύ της αναζήτησης για γνώση, τη θεολογία και τα καλλιτεχνικά αιτήματα, όπως διαμορφώνονταν στο πολιτιστικό γίγνεσθαι. Η θεολογία στη Ρωσία εκφράστηκε μέσω τον εικόνων, της αρχιτεκτονικής, της πρόζας, της ποίησης και της φιλοσοφίας. Αυτό το βασικό πολιτιστικό χαρακτηριστικό ήταν εμφανές και στον 19^{ο} και στον 20^{ο} αιώνα. Κατά το μεγαλύτερο μέρος οι Ρώσοι θεολόγοι ήταν και ποιητές, όπως ο Gavrila Derzhavin, ο Aleksandr Puskin – στο τελευταίο μέρος της ζωής του - , ο Mikhail Lermontov,ο Fedor Tiutchev, oVladimir Soloviev. Μια ποιητική ευαισθησία εμπνέει τα θρησκευτικά έργα των μεγάλων Ρώσων θεολόγων του 20^{ου} αιώνα, όπως ο Pavel Florensky, και συνεχίζει να ζει στις αντανακλάσεις της φιλοσοφίας του Nikolai Berdiaev.

Η ομορφιά, πέρα από διανοητικές αιτιολογήσεις, επέτρεψε να διατηρηθεί το περιεχόμενο του δόγματος της εκκλησίας, καθώς και η ιερότητά του. Τα συχνά αναφερόμενα λόγια του Dostoevsky «η ομορφιά θα σώσει τον κόσμο», μπορούν να γίνουν αντιληπτά σε αυτά τα συμφραζόμενα. Η ομορφιά δεν θα αφήσει να καταρρεύσει η πίστη ή να εξαφανιστεί. Όπως παρατηρεί ο Soloviev: «στην Ανατολή , η εκκλησία ήταν κατανοητή κυρίως σαν ιερό άδυτο καταφύγιο, με βάση την παράδοση – και τα ακίνητα σταθερά στοιχεία της-.Αυτή η τάση για διατήρηση της παράδοσης ανταποκρινόταν στην γενική πνευματική προδιάθεση της Ανατολής»[5] σε

[5] Likhachev Dimtry S., Religion: Russian Orthodoxy, στο Rzhevsky Nichola (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό.π., σ. 40

άμεσο συσχετισμό με την «ομορφιά» που «είναι η ορατή μορφή του καλού και της αλήθειας»[6]. Ο συμβολιστής ποιητής Alexander Block, θεωρώντας την ομορφιά μια κοσμογονική πράξη δημιουργίας με θεουργικές διαστάσεις, γράφει πως «ο ποιητής δημιουργεί ομορφιά από το χάος»[7] σε μια πορεία προς την τελείωση, στην οποία στοχεύουν πολλοί ρώσοι στοχαστές και καλλιτέχνες, γιατί «η τέχνη», όπως πιστεύει και ο Andrei Tarkovsky, «είναι η απόλυτη μορφή του ωραίου, του εντελλούς»[8].

Το τελετουργικό που εμπεριέχει την ομορφιά συνδέεται στενά με ένα άλλο χαρακτηριστικό της ζωής των αγίων, το οποίο δίνει στην έννοια της ομορφιάς μια ηθική και κοινωνική διάσταση. Οι μοναχοί – η αγιοσύνη στη Ρωσία συνδέεται κυρίως με τη μοναστική ζωή - κατά κύριο λόγο ζούσαν μια ζωή γεμάτη από εργασία και δημιουργία – οργανώνοντας μοναστήρια, γράφοντας και χτίζοντας εκκλησίες, χτίζοντας μια επικοινωνία μέσω τελετουργιών και καθημερινής πρακτικής που θα φτάσει αργότερα σε κοσμικό επίπεδο στην σύνδεση θρησκείας – φιλοσοφίας – τέχνης και δημιουργίας, ως μέσο τελειοποίησης του ανθρώπου αλλά και του κοινωνικού του περιβάλλοντος. Ο αναχωρητισμός - στα δάση, στο μοναστήρι, στους δρόμους του πλάνητα, στο ησυχαστήριο του φιλοσόφου ή συγγραφέα - υπήρξε μια χαρακτηριστική ρωσική πολιτιστική κίνηση, που τροφοδοτήθηκε επίσης από τον ασκητικό μοναχισμό. Η σφοδρή επιθυμία και αναγκαιότητα να απομακρυνθεί κάποιος από την κοινωνία (υποκινούμενη από πολιτικές ευαισθησίες και κοινωνικό ενδιαφέρον καθώς και από μια αίσθηση καθήκοντος), συχνά ακολουθούνταν από την αποκοπή -σε κάποιο απομονωμένο μέρος -. Η παρόρμηση αυτή συνοδεύεται από την πρόθεση να καλυτερεύσει κανείς τον ίδιο του τον εαυτό και την αισιοδοξία ότι αυτή η προσωπική εξέλιξη μπορεί να συμβάλει ώστε να ωφεληθεί το ευρύτερο σύνολο. Την περίοδο της Μογγολικής κυριαρχίας, ο Άγιος Sergious του Radonezh ή ο Costantine Stanislavsky, την σταλινική περίοδο, αποτελούν τέτοια παραδείγματα. Ο Άγιος Sergious έχτισε το μοναστήρι της Τριάδας στο Zagorsk, το οποίο εξελίχθηκε σε ένα έμβλημα ηθικό κοινωνικής δέσμευσης – αφοσίωσης και της Ρωσικής πολιτιστικής ταυτότητας εν γένει, ενώ ο Stanislavsky αφοσιώθηκε στο τελευταίο κομμάτι της ζωής του σε μαθητές, που συνέχιζαν τις ισχυρές παραδόσεις του ρωσικού θεάτρου. Η

---

[6] Kostalensky Marina, *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Intergral Vision*, Yale University Press, New Heaven and London, 1997, σ. 17

[7] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 49

[8] Ό. π., σ. 64

τάση για απόσυρση – αποχώρηση είναι μέρος ενός ευρύτερου μοτίβου των Ρώσων, που συνδέεται με τον μαξιμαλισμό μιας απόλυτης κοσμοαντίληψης. Η λειτουργία τους μέσα στο κοινωνικό σύστημα ήταν πάντα υποκινούμενη από μια λαχτάρα για το υπερβατικό. Η «θρησκευτική» αυτή επιτακτική ανάγκη, η «γοητεία του Απόλυτου» όπως την χαρακτηρίζει ο Andre Malraux[9], ήταν ένα κληροδότημα της βυζαντινής κοσμοαντίληψης που συντέθηκε με την ρωσική λαϊκή παράδοση[10].

Ρασκολίνοι

Η πνευματικότητα της μυστικής παράδοσης του Βυζαντίου και των Πατέρων της Εκκλησίας, που αντανακλάται σε μια θρησκευτικότητα περισσότερο προσωπικού και εσωστρεφούς χαρακτήρα, μπορεί να ανιχνευθεί και μέσα από την ασκητική και μοναστική ρωσική ζωή ή ακολουθώντας την πορεία των παλαιόπιστων (ρασκολίνοι). Πρόκειται για δύο εκφάνσεις της ίδιας τάσης, που ενώνουν βασικές αρχές άλλα χωρίζουν και άλλες, αποτελούν πάντως ζωντανές εστίες από τις οποίες θα αναζωπυρωθεί η πολιτιστική αναγέννηση του 19^{ου} αιώνα.

Ο 17^{ος} αιώνας για την Επίσημη Εκκλησία , που μέχρι τότε διατηρούσε την πνευματική παράδοση μαζί με τον μοναχισμό (αν και ο τελευταίος, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω, αποτελούσε από τον 14^{ο} αιώνα και μετά την κύρια πηγή πνευματικότητας μέσα στο θρησκευτικό γίγνεσθαι), ήταν μια περίοδος αρχής της αποδυνάμωσής της, η οποία ξεκίνησε από τις επεμβάσεις του Ιβάν του τρομερού, το Σχίσμα και την ενσωμάτωση της στην συνέχεια στον κρατικό μηχανισμό καθώς και

---

[9]Rzhevsky Nicholas, Russian Cultural History: Introduction, στο Rzhevsky Nichola (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό.π., σ. 9

[10] Ενώ ο Κύριλλος και ο Μεθόδιος θα μεταφράσουν τα ιερά κείμενα στη σλαβονική γλώσσα (μεταξύ 858 και 862), η γλώσσα της εκκλησίας θα είναι η πρώτη γραπτή γλώσσα στην ιστορία του πολιτισμού των σλαβικών λαών. Η ρωσική εκκλησία θέτοντας αρχικά σε δεύτερη μοίρα την οργάνωση και την ιεράρχηση της, θεώρησε κύριο μέλημα της τη διάδοση της πνευματικής παράδοσης, όπως την παρέλαβε από την ελληνική σκέψη. Οι πόλεις και η ύπαιθρός βέβαια ήταν προσκολλημένες στις ειδωλολατρικές πρακτικές τους, σε ήθη και νοοτροπίες που επέζησαν. Αυτές έδωσαν ιδιαίτερο χρώμα στον ρωσικό χριστιανισμό και στις λαϊκές παραδόσεις όπως συνδιαμορφώθηκαν. Braudel Fernand , *Γραμματική των Πολιτισμών*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2010, σ. 705

την απώλεια της οικονομικής της βάσης επί Μεγάλου Πέτρου (οι εκκλησιαστικές γαίες εθνικοποιήθηκαν το 1764),οδηγώντας στην βαθμιαία υποταγή στην κοσμική εξουσία. Η εκκλησία απέτυχε κάτω από αυτές τις συνθήκες να διατηρήσει τη φυσιογνωμία και την ταυτότητα της διακριτή από την κρατική οντότητα και να αποτελέσει πνευματικό καταφύγιο. Σταδιακά έχασε την ανεξαρτησία και την αυτονομία της, ως τμήμα της κρατικής μηχανής. Οι ιερείς ορκίζονταν στον τσάρο, ασκούσαν διοικητικά κρατικά καθήκοντα, διάβαζαν διατάγματα των τσάρων από τον άμβωνα και σε αρκετές περιπτώσεις ενημέρωναν την αστυνομία για τη δράση των πιστών τους. Οι συνέπειες μέσα στην πάροδο του χρόνου, φτάνοντας στον 18^{ο} αιώνα, ήταν: χαμηλό επίπεδο εκκλησιαστικών σχολών με ελλείπεις θεολογικές γνώσεις του κλήρου, ιερείς ταυτισμένοι με τη φτώχεια και την υποταγή στο κράτος, επακόλουθος συντηρητισμός των τελευταίων και την Εκκλησιάς γενικότερα απέναντι στη μόρφωση, εξευρωπαϊσμός ανώτερης τάξης με δασκάλους από το εξωτερικό, χάσμα ανάμεσα στην ελίτ και στον κλήρο, απώθηση της διανόησης, η οποία έστρεψε τις πνευματικές αναζητήσεις της σε κοσμικές ιδεολογίες που έρχονταν από τη Δύση – τουλάχιστον μέχρι και το β' μισό του 19^{ου} αιώνα -.

Το Σχίσμα – Ράσκολ – που ήταν αποτέλεσμα των διαφωνιών στα πλαίσια μεταρρυθμίσεων της Επίσημης Εκκλησίας και των μετέπειτα αποκαλούμενων παλαιόπιστων – Ρασκολίνων για ζητήματα τελετουργικά και αποκρυσταλλωμένες συνήθειες γύρω από αυτά (π. χ συνήθεια να γίνεται ο σταυρός ενώνοντας τα δύο δάχτυλα) – στέρησε από την Επίσημη Εκκλησία την πιο πνευματικά δραστήρια ίσως μερίδα πιστών, ενώ οι παλαιόπιστοι– Ρασκολίνοι ακολούθησαν, μέσα και από την «ορθόδοξη» και την «αιρετική» διαδρομή τους, το δρόμο της μυστικής παράδοσης, αναζήτησης, εσωτερίκευσης και πνευματικότητας στην πίστη[11]. Στα τέλη του 19^{ου} και

[11] Εφόσον η Επίσημη Εκκλησία τους αφόρισε και κανένας επίσκοπος δεν είχε πάρει το μέρος τους, επειδή οι ίδιοι αναγνώριζαν ιερείς χειροτονημένους πριν τις μεταρρυθμίσεις, όταν οι τελευταίοι από αυτούς απεβίωσαν, δεν είχαν ιερέα για να τελεί τα ιερά μυστήρια. Μια μερίδα (αυτή η μερίδα που δεν αναγνώριζε την ανάγκη του κλήρου και με τον καιρό γινόταν αριθμητικά μεγαλύτερη και απομακρυνόταν όλο και περισσότερο από τις λατρευτικές διαδικασίες και πρακτικές) γινόταν περισσότερο αυτόνομη, εσωτερική, υπογείως πολιτικά επαναστατική και -λόγω των κατά καιρούς διωγμών από το επίσημο κράτος - αρνούνταν εν τέλει τον κλήρο και την ιεραρχία του ως διαμεσολαβητή της επαφής με το Θεό. Αρκετές ομάδες είχαν κοινά μυστικιστικά και εκστατικά στοιχεία, ενώ άλλες διασταυρώθηκαν με νέες μορφές αναζήτησης, πιο κοντινές στον Προτεσταντισμό, ιδιαίτερα με την κίνηση του Πιετισμού . Το 1860 οι παλαιόπιστοι έφτασαν περίπου τα 12-15 εκατ., το

στις αρχές του 20ου θα διαδραματίσουν σημαντικό παράγοντα επανανακάλυψης των βυζαντινών εικόνων και εν συνεχεία στο πολυδιάστατο φαινόμενο της εμφάνισης και εξέλιξης της avant-garde της ρωσικής πρωτοπορίας. Καθ' όλη την χρονική περίοδο, μέχρι τον τελευταίο αιώνα της τσαρικής κυριαρχίας, διατήρησαν αρχές χαρακτηριστικές του ορθόδοξου μοναχισμού, όπως εργατικότητα, καθαρότητα, ειλικρίνεια, και υψηλό επίπεδο εκπαίδευσης, που αργότερα τους βοήθησαν να αναλάβουν ηγετικό ρόλο στην ρωσική επιχειρηματικότητα και βιομηχανία.

Μοναχισμός

Εάν στη Δυτική κουλτούρα κυριαρχούσε το πανεπιστήμιο ως πνευματικό κέντρο , στη Ρωσική κουλτούρα, από τον 14 έως τον 18 αιώνα, πνευματικό κέντρο υπήρξε το μοναστήρι. Ο ρωσικός μοναχισμός συνέχισε το μοτίβο του βυζαντινού προτύπου του, στα χρόνια της ηγεμονίας του Κιέβου, με επίκεντρο κυρίως την τελειοποίηση της ασκητικής ζωής και όχι την μυστικιστική ή στοχαστική ζωή. Με την Μογγολική εισβολή όμως, πολλοί μοναχοί αναγκάστηκαν να αποσυρθούν στα βόρεια ρωσικά δάση, όπως άλλοτε οι ασκητές της πρωτοχριστιανικής περιόδου στην έρημο. Στο εξής η εικόνα του Ρώσου Αγίου θα ταυτίζεται με την μοναχική φιγούρα του ερημίτη. Ο Sergious του Radonezh ήταν από τους πρώτους που επιδόθηκε σε μυστικούς διαλογισμούς. Η ασκητική παράδοση έπαιξε καίριο ρόλο στην αναβίωση του μοναχισμού τον 14ο και 15ο αιώνα, καθώς οι μαθητές του Sergious ίδρυσαν σχεδόν τριάντα μονές στη Ρωσία. Με τον Sergious τα ασκητικά ιδεώδη των Πατέρων της ερήμου εδραιώθηκαν στη Ρωσία και ο μοναχισμός άνθισε σε υπερθετικό βαθμό, ενώ ο Αγιος Nilus της Sora (Sorsky), πνευματικός διάδοχος του Sergious, πέτυχε την επανασύνδεση με τις μοναστικές και ασκητικές ρίζες της Βυζαντινής Εκκλησίας (έγραψε τον *Κανόνα*, την πρώτη ρωσική σύνοψη του ασκητικού δόγματος των Ελλήνων Πατέρων). Το δε κίνημα του Sorsky και των ομοϊδεατών του κατά της ιδιοκτησίας, ενώ έχασε στην επίσημη εκκλησιαστική διαμάχη, άφησε σημάδια τόσο στην μοναστική όσο και την μετέπειτα ιδεολογική ρωσική ζωή.

1897 ήταν 20 εκατ., ενώ το 1917 περίπου 25 εκατ. (6 εκατ. σε διάφορες αιρέσεις). Κατσόβκα Μαλιγκούδη Γιάννα, *Η αυτοκρατορική Ρωσία (1613 -1917)*, Gutenberg, Αθήνα, 2008, σ. 227-241

Μεγάλου πνευματικού βεληνεκούς μορφές υπήρξαν: ο Tikhon – τον οποίο ο Fedor Dostoevsky χρησιμοποίησε ως μοντέλο για το χαρακτήρα του πρεσβύτερου Zosima στους *Αδελφούς Καραμάζοφ*, διότι «ο απλός αυτός άγιος αποτελούσε ενσάρκωση της τελείωσης»[12]-, και ο Paisius Velichkovsky - ο οποίος έφερε στην Ρωσία τη *Φιλοκαλία*, μια ανθολογία των Πατέρων της Εκκλησίας που αφορούσε την ενατενιστική ζωή, έργο μοναχών του Αγίου Όρους. Η επιρροή των μεταφράσεων του Paisius και ειδικά της *Φιλοκαλίας* ήταν ιδιαίτερα σημαντική, σύμφωνα με τον Sergious Bolshakoff, στη μελέτη του για τους Ρώσους μυστικιστές, καθώς «όλοι οι Ρώσοι στοχαστές και μυστικοί του 19ου και 20ου αιώνα αναφέρονταν είτε στη σλαβική μετάφραση του Paisius είτε στη ρωσική εκδοχή της»[13]. Τον 19ο αιώνα, όταν αρχίζει η «επιστροφή στις ρίζες» ως αναγκαίο μέσο προσδιορισμού της ρωσικής ταυτότητας, και στα πλαίσια μιας θρησκευτικής αναζωπύρωσης τα μοναστήρια λειτουργούν πάλι σαν δραστήρια πολιτιστικά κέντρα με δημοφιλή και εκτεταμένη απήχηση στη ρωσική κοινωνία χάρη και στις συχνές επισκέψεις συγγραφέων όπως οι Nikolai Gogol, Konstantin Leontiev, Fedor Dostoevsky, Vladimir Soloviev. Αυτοί και πολλοί άλλοι διανοούμενοι έβρισκαν έμπνευση και καταφύγιο, σε περιόδους κοινωνικών κρίσεων, στις συζητήσεις με τους γέροντες. Ήταν βέβαια και η προσωπικότητα του Αγίου Seraphim του Sarov, του δημοφιλέστερου άγιου του 19ου αιώνα, που επηρέασε και έστρεψε πολλά μέλη της διανόησης εκείνη την περίοδο στην εκκλησία.

Ο ρωσικός μυστικισμός ήταν υπερβολικά μοναστικός, αλλά το κλασικό βιβλίο - ένα κείμενο πνευματικής λογοτεχνίας - *Ο Δρόμος ενός Προσκυνητή* (ο ρωσικός τίτλος του οποίου είναι *Αληθινές Ιστορίες ενός Προσκυνητή προς τον Πνευματικό του Πατέρα* και εκδόθηκε το 1884) βοήθησε τον απλό πιστό του β' μισού του 19ου αιώνα να εμβαθύνει στον ησυχασμό και στην *Προσευχή του Ιησού*, όπως νωρίτερα το έργο του Ιωάννη Καραβάσιλα[14] την περίοδο της «Παλλαιολόγειας Αναγέννησης». Περιγράφει

---

[12] Dostoevsky, στο Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, Ενάλιος, Αθήνα, 2001, σ. 124

[13] Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, ό. π., σ. 128

[14] Ο Νικόλαος Καραβάσιλας τον 14ο αιώνα, στο «Περί της εν Χριστώ Ζωής» έκανε μια παρουσίαση της μυστηριακής ζωής που είναι ανοιχτή σε όλους, όχι μόνο σε μοναχούς και ασκητές. Επικεντρώνοντας την προσοχή του ο πιστός στα ιερά μυστήρια και ειδικότερα τη Θεια Ευχαριστία, ως μέσο θεοποίησης του ανθρώπου, κεντρικό σημείο ήταν ο διαλογισμός πάνω στον Νόμο του Πνεύματος, ή στον Νόμο της Αγάπης, στον οποίο οι άνθρωποι μπορούσαν να αφοσιωθούν

το πνευματικό ταξίδι του άγνωστου συγγραφέα κατά την περιπλάνηση του σε διάφορα μέρη της Ρωσίας, ένα προσωπικό πνευματικό ταξίδι, που θα αναχθεί σε ταξίδι του ίδιου του ρωσικού πολιτισμού εκείνης της περιόδου, της αναζήτησης σταθερών δομικών υλικών από το παρελθόν, για να μπορέσει να συνθέσει και να χτίσει το νέο όραμά του.

Σε αυτή τη χρονική στιγμή, μέρος αυτού του ταξιδιού, σε κοσμικό επίπεδο, αποτελεί και η διαδρομή, που πρώτος ο Alexander Pushkin διήνυσε, από την απιστία στην πίστη, και επαναλήφθηκε από τους περισσότερους σημαντικούς Ρώσους φιλόσοφους του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα , όπως τους Vladimir Soloviev, Nikolai Berdiaev, Sergei Bulganov, Semen Frank και αρκετούς άλλους. Οι κεντρικές, αποφασιστικής σημασίας, προσωπικότητες της πνευματικής αναγέννησης δεν ήταν μόνο ποιητές, θεατρικοί συγγραφείς, λογοτέχνες και φιλόσοφοι, αλλά και διανοούμενοι από τον ίδιο τον κλήρο. Ο κλήρος και η διανόηση ξεκίνησαν ένα έντονο και ζωηρό διάλογο σε θρησκευτικό – φιλοσοφικές συναντήσεις[15]. Διαφορετικές φιλοσοφικές και θρησκευτικές προσεγγίσεις εξετάζονταν από την ορθόδοξη παράδοση μέχρι τον προτεσταντικό Πιετισμό, με σκοπό την αναθεώρηση του δόγματος και με προοπτική αφενός το όραμα μιας παγκόσμιας, ενωμένης εκκλησίας, αφετέρου την ειδική αποστολή μιας εκ Ρωσίας εκκινούμενης «Νέας Εκκλησίας». Η πρώτη από αυτές τις συναντήσεις έγινε στα τέλη του 1901 και καταδικάστηκε από τον επικεφαλής της Ιεράς Συνόδου, K. Pobedonostsev το 1903. Οι συζητήσεις , παρ' όλα αυτά, συνεχίστηκαν γραπτώς στη συλλογή *Ορόσημα* (Vekhi) και στην εφημερίδα *Ο Νέος Δρόμος* (Novyi Put). Διακεκριμένος θεολόγος αυτής της περιόδου ήταν ο ιερέας Pavel Floresky, επίσης φιλόσοφός, μαθηματικός, ψυχολόγος και ιστορικός τέχνης. Εκδοτικοί οίκοι, όπως ο Put εξέδιδαν εκτενείς σειρές βιβλίων και οι συναθροίσεις ανθούσαν, όπως οι κύκλοι υπό τον Μ.

οπουδήποτε: «Δε χρειάζεται κανείς να αποσυρθεί σε κάποιο απόμακρο μέρος, ούτε να καταναλώσει ειδική τροφή ,ούτε να ντυθεί διαφορετικά, ούτε να καταστρέψει τη υγεία του…. Ακόμη κι αν μείνει σπίτι, χωρίς να χάνει την περιουσία του είναι δυνατόν να εφαρμόζει κάποιος ενδελεχώς το Νόμο του Πνεύματος.» Βασική εντολή του ήταν «προσεύχεστε ασταμάτητα» συμπληρώνοντας « Δεν υπάρχουν κάποιο ειδικοί τρόποι προσευχής, ούτε είναι ανάγκη όσοι απευθύνονται σ' Αυτόν να βρίσκονται σε ειδικά μέρη … Για όσους Τον αναζητούν, πρέπει να ξέρουν ότι βρίσκεται πιο κοντά κι από την καρδιά τους.» Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, ό. π., σ. 108

[15] Βλ. Likhachev Dimtry S., Religion: Russian Orthodoxy, στο στο Rzhevsky Nichola (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό. π., σ. 38-56

A.Novoselov και τον A. Meier. Λίγο νωρίτερα ο Vladimir Soloviev υποστήριζε πως «αυτή η καίριας σημασίας Βυζαντινή Ορθόδοξη κληρονομιά ήταν και συνεχίζει να είναι στην μοντέρνα περίοδο η ακλόνητη και πεισματική δέσμευση στις παραδόσεις του παρελθόντος, κάτι ολοκληρωμένο και πλήρες, η αλήθεια των αληθειών, σαν έτοιμο προϊόν μυστικιστικής σκέψης» που οδηγεί σε «θρησκόληπτη λατρεία και ερμηνεία».[16] Πριν όμως δούμε τις αναθεωρημένες ιδέες, ας εξετάσουμε την μυστική παράδοση.

Η μυστική παράδοση

Από τις απαρχές[17] κιόλας του Χριστιανισμού αρχίζει να διαμορφώνεται μέσα από αυτή την εσωτερική εμπειρία ο αποφατικός (δηλαδή η μέθοδος άρνησης της

---

[16] Likhachev Dimtry S., Religion: Russian Orthodoxy, στο στο Rzhevsky Nichola (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό. π., σ. 39

[17] Όταν ο Ιησούς άρχισε να διακηρύσσει το «βασίλειο του Θεού», κάλεσε το ακροατήριο του να μετανοήσει(μετά – νοώ), ένδειξη πως το βασίλειο αυτό απαιτούσε εσωτερικό εξαγνισμό και μεταμόρφωση, απαιτώντας την απομάκρυνση από την επιφανειακή εφαρμογή των εντολών και την εσωτερικοποίηση της ηθικής στάσης. Με αναγωγή στο άτομο και τις σκέψεις και τις προθέσεις του - πριν ακόμα από τις πράξεις του –δίδασκε, για παράδειγμα, πως η ελεημοσύνη, η νηστεία και η προσευχή πρέπει να γίνονται εσωτερικά, «μυστικά», καθιστώντας δυνατή την παρουσία του Πνεύματος μέσα στον άνθρωπο και απαλλάσσοντας τον από τις όποιες εξωτερικές ηθικές δεσμεύσεις του «φαίνεσθαι». Η εσωτερική γνώση, που στο επίπεδο των απλών πιστών μεταφερόταν με παραβολές, στους Αποστόλους δόθηκε «κατ' Αποκάλυψιν». Επιπροσθέτως τα τρία συνοπτικά Ευαγγέλια(Κατά Ματθαίον, Μάρκον και Λουκάν) τονίζουν πως ο Ιησούς δίδασκε μια εσωτερική, απόρρητη γνώση, κατανοητή μόνο σε λίγους και εκλεκτούς, δηλαδή παραβολές που μετέδιδαν κάποιο μήνυμα στο γενικό ακροατήριο αλλά ενείχαν και ένα μυστικό στοιχείο σε ένα δεύτερο επίπεδο, το οποίο καταλάβαιναν μόνο όσοι ήταν άξιοι. Απόστολος Παύλος «κατ' ἀποκάλυψιν ἐγνώρισὲ μοι τὸ μυστήριον …τό μυστήριον τό ἀποκεκρυμμένον ἀπὸ τῶν αἰώνων καὶ τῶν γενεῶν, νυνὶ δὲ φανερώθη τοῖς ἁγίοις αὐτοῦ.» Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, ό. π., σ. 49«Ἐπιγινώσκετε ἑαυτοὺς ὅτι Ἰησοῦς Χριστὸς ἐν ὑμῖν ἐστιν;» Ο Φίλων ο Αλεξανδρεύς, ο οποίος άσκησε επιρροή στον Κλήμη τον Αλεξανδρέα και τον Ωριγένη, περιέγραφε μυστικιστικές εμπειρίες, όπου το θείο φώς «πλημύριζε» την ψυχή: «Άδειασα και έξαφνα γέμισα, οι ιδέες κατέβαιναν σαν χιόνι, μια αόρατη σύνθεση, έτσι ,κάτω από την επίδραση της θείας κατάληψης, με κυρίευσε με κορυμβατική φρενίτιδα και δεν είχα καμία αίσθηση του χώρου ,ούτε των ανθρώπων γύρω μου, ούτε του εαυτού μου, ούτε άκουγα τι έλεγαν ούτε έβλεπα τι ήταν γραμμένο.» Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, ό. π., σ. 49. Στις αρχές του 4^{ου} αιώνα εισάγεται και ο ασκητισμός σαν απαραίτητη

δήλωσης του τι είναι ο Θεός έναντι της καταφατικής) δρόμος κατανόησης, περιγραφής και συνάντησης με τον Θεό. Ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς γράφει: «Είμαστε θεοδίδακτοι. Μορφωθήκαμε στο δρόμο που ευλόγησε ο Υιός του Θεού». Ο Θεός είναι ακατάληπτος και για τη φύση του, «είναι αδύνατο να μιλήσει κανείς», είναι « πάνω από κάθε λόγο, κάθε ιδέα, κάθε σκέψη», μπορεί να γίνει γνωστός «μόνο μέσω της δύναμης του», «αόρατος και απερίγραπτος».[18] Ο αποφατισμός αποκαθαρμένος από την θετικώς προσδιορισμένη θεία φύση των πλατωνικών και νεοπλατωνικών φιλοσόφων, αλλά και της μετέπειτα δυτικής καθολικής θεολογίας, ήδη από την πρωτοβυζαντινή περίοδο, γίνεται μέθοδος οντολογικής αντίληψης και θεολογικής θέσης από την Επίσημη Εκκλησία και συναντάται στην πλειονότητα του στοχασμού των Πατέρων. Ο Γρηγόριος ο Νύσσσης υποστήριζε ότι η φύση του Θεού είναι ακατάληπτη και «ούτε έχει βρεθεί κάποια μέθοδος αντίληψης του ακατάληπτου». Το όραμα του Θεού, ο ύστατος σκοπός των ενατενιστών, γράφει ο Γρηγόριος, «είναι η όραση που συνίσταται από το αόρατο, διότι αυτό που αναζητείται ξεπερνά κάθε γνώση, περιβάλλεται παντού από σκοτάδι», όπου ο Θεός «είναι κρυμμένος στο σκοτεινό σύννεφο», στο «βασίλειο του αοράτου, περιτριγυρισμένος από το «θείο έρεβος». Ο Γρηγόριος επιβεβαίωνε ότι ο αδελφός του, ο Βασίλειος ο Μέγας, είχε εισέλθει συχνά «στο έρεβος όπου βρισκόταν ο Θεός. Με τη μυστηριακή καθοδήγηση του Πνεύματος κατάλαβε ό, τι ήταν αόρατο και για τους άλλους σαν να τον τύλιξε το σκότος στο οποίο είναι κρυμμένος ο Λόγος του Θεού», όπως ακριβώς αναφέρεται και η αντίστοιχη εμπειρία του Μωυσή στην Αγία Γραφή: «Εἱστήκει δὲ ὁ λαὸς μακρόθεν, Μωυσῆς δὲ εἰσῆλθε εἰς γνόφον, οὗ ἦν ὁ Θεός». Και συνεχίζει ο Γρηγόριος περιγράφοντας το δρόμο της «γνώσης»: «αφήνοντας πίσω ό, τι είναι ορατό, όχι μόνο ό, τι κατανοεί η λογική, αλλά και ό, τι ο νους νομίζει ότι βλέπει, συνεχίζει να διεισδύει βαθύτερα, ώσπου, εξαιτίας της λαχτάρας του νου για γνώση, αποκτά πρόσβαση στο αόρατο και ακατάληπτο κι εκεί βλέπει τον Θεό. Αυτή είναι η

προετοιμασία για τον μυστικισμό, οδηγώντας το μοναστικό κίνημα στις ερήμους της Αιγύπτου. Παρόλο που οι όροι όπως φυγή και απομάκρυνση υπονοούσαν πως η μοναστική ζωή αποτελούσε μια απόδραση, στην πραγματικότητα εξέφραζαν μια εσωτερική πνευματική μάχη στον αγώνα του μοναχού να υπερβεί το σώμα, τα πάθη και τις ορέξεις του και να ζήσει μια ασκητική ζωή (άσκηση, πειθαρχία). Δεν ήταν ο ασκητισμός για τον ασκητισμό, αλλά μια προσπάθεια και προετοιμασία για τη γνώση του Θεού. Για τις απαρχές του μυστικισμού, βλ. Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, ό. π., σ. 35- 84

[18]Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, ό. π. σ. 69

αληθινή γνώση της αναζήτησης. Αυτή είναι η όραση που συνίσταται από το αόρατο. Διότι το αντικείμενο της αναζήτησης ξεπερνά κάθε γνώση, περιβάλλεται από παντού από το ακατάληπτο όπως κι από ένα σκοτάδι.»[19].

Τον 4ο αιώνα υπήρξε μια σύγκρουση μεταξύ όσων έβλεπαν τον χριστιανισμό ως πνευματική θρησκεία, ως σύστημα πεποιθήσεων γύρω από τον Θεό, στον οποίο δεσπόζουσα θέση είχαν οι Γραφές[20] και εκείνων που θεωρούσαν τον χριστιανισμό θεϊκή εμπειρία ,όπως θα συμβεί και αργότερα με το κίνημα του Ησυχασμού[21].

Ο Μάξιμος ο Ομολογητής και ο Συμεών ο νέος Θεολόγος με τα γραπτά τους αποτέλεσαν ένα δημοφιλές και ισχυρό μέσο διαρκούς επιβεβαίωσης της αποφατικής θεολογίας του μυστικισμού, που διατήρησε τις θεωρητικές και θεολογικές του θέσεις μέσα στους κόλπους της Ανατολικής εκκλησιάς του Βυζαντίου και μεταλαμπάδευσε το πνεύμα του κατά κύριο λόγο στα μοναστήρια της Ρωσικής εκκλησίας. Ο ησυχασμός του 14ου αιώνα (η ησυχία – γαλήνη – υπήρξε πάντα στόχος των μυστικών της Ανατολικής εκκλησίας, με την επανάληψη της *Προσευχής του Ιησού,* συγκεκριμένες στάσεις αναπνοής και επαναλήψεις, με τον μοναχό να κάθεται με το σαγόνι πάνω στο στήθος και τα μάτια στυλωμένα ώστε να επικεντρώνεται η προσοχή του) προσπαθούσε να πετύχει την μεταμόρφωση, να δει το φως του Θεού, όπως το περιγράφει νωρίτερα ο Συμεών ο Θεολόγος: «Καθώς ανερχόμουν βίωσα κι άλλες αναλήψεις, στο τέλος των αναλήψεων ένιωσα φώς και από το φώς ένιωσα κι άλλο , πιο καθάριο φως. Κάπου στη μέση έλαμψε εκτυφλωτικά ένας ήλιος και από αυτό μια ακτίνα σπιθοβόλησε και πλημμύρισε τα πάντα. Αδυνατούσα να κατανοήσω το αντικείμενο της σκέψης μου και στην κατάσταση αυτή έκλαιγα γλυκά και θαύμαζα το

---

[19] Ό. π., σ. 85-86

[20] Ο ψευδό Μακάριος /Συμεών γράφει «δε θα πρέπει να εμπιστεύονται αποκλειστικά τα γραπτά ιερά κείμενα. Διότι η θεία χάρις γράφει πάνω στις "πλάκες της καρδιάς" τους νόμους του Πνεύματος και τα ουράνια μυστήρια.» Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, ό. π., σ. 90

[21] «Ορθολογισμός» και «Μυστικισμός», όπως τα ονομάζει ο Ζακυθηνός είναι τα ρεύματα που θα συγκρουστούν οριστικά τον 14ο αιώνα («Ησυχαστική έρις»). Οι πρώτοι βάση της ατομικής τους αντίληψης με ευθεία αναφορά στην αρχαιοελληνική φιλοσοφία, θεωρούν τον Θεό ως μια ουσία που δεν μπορεί να έχει καμία σχέση με την Κτίση, αντίθετα για τους δεύτερους η διάκριση μεταξύ ουσίας και ενέργειας του Θεού, διαφυλάσσει μεν το απρόσιτο της φύσης του, αλλά μέσω της ενέργειάς του φέρνει την ενεργό παρουσία του στον Κτιστό κόσμο. Ουσπένσκι Λεωνίδας, *Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφρ. Σπυρίδων Μαρίνης, Αρμός, Αθήνα, 1998, σ. 9

απερίγραπτο …με ανείπωτη χαρά και ευτυχία.»[22].Ο πιο ένθερμος υποστηρικτής του ησυχασμού ο Γρηγόριος Παλαμάς *στο Περί Σοφίας, Προσευχής και του Φωτός της Γνώσεως* περιγράφει πώς οι ησυχαστές είδαν «υποστατικό φως» το οποίο είναι «μια άυλη και θεία φώτιση, μια χάρις αόρατα ορατή και άγνωστα γνωστή». Στη διαμάχη με τον Βαρλαάμ για τον ησυχασμό το 1341 αυτός αναγνωρίστηκε ως επίσημη διδασκαλία της Ανατολικής Εκκλησίας, μια σημαντική απόφαση για το μέλλον της μυστικής παράδοσης των Πατέρων στους κόλπους της Ορθοδοξίας, γιατί έκτοτε κατά τον Vladimir Lossky, «η θεολογία και ο μυστικισμός όχι μόνον δεν διίστανται, αλλά ενισχύονται και συμπληρούνται αμοιβαίως»[23].

Ένα από τα σημαντικότερα κείμενα περιγραφής αυτής της θεϊκής εμπειρίας είναι το *Περί Μυστικής Θεολογίας* του Διονύσιου του Αρεοπαγίτη. Προτρέπει « να βουτήξει κανείς μέσα στο αληθινά μυστηριώδες σκότος του αγνώστου… Εδώ, χωρίς να είναι ούτε ο εαυτός του ούτε κάποιος άλλος, ο άνθρωπος ενώνεται από μια εντελώς άγνωστη αδράνεια κάθε γνώσης και γνωρίζει πέρα από τον νου χωρίς να γνωρίζει τίποτα», τονίζοντας την ανωτερότητα της αποφατικής μεθόδου περιγραφής του Θεού, γιατί η άρνηση « μου φαίνεται καταλληλότερη διότι, όπως διδάσκει η μυστική ιερή παράδοση, ο Θεός δε μοιάζει καθόλου με τα υπαρκτά πράγματα.». Ξεκινώντας με την θέση πως όλες οι γνώσεις έχουν ως αντικείμενο το υπάρχον, ενώ ο Θεός βρίσκεται πέραν αυτού του υπάρχοντος, μέσω της αγνωσίας μπορεί να γνωρίσει κάποιος Εκείνον ο Οποίος ευρίσκεται υπεράνω όλων των αντικειμένων των δυνατών γνώσεων «υπό τον γνόφο της τέλειας αγνωσίας»[24]. Οι αρνήσεις, βέβαια, αυτές της αποφατικής θεολογίας δεν είναι αντίσταση στη γνώση , είναι υπέρβαση αυτής. Μεταβάλλοντας την θεωρία και τις ιδέες σε εμπειρία των άρρητων μυστηρίων, ο αποφατισμός βασίζεται στη συνεχή μεταβολή και μεταμόρφωση της φύσης του ανθρώπου προς την τελειότητα, ενώ το Άγιο Πνεύμα συνοδοιπόρος στην οδό της ανόδου, πληροί όλα τα κενά και μεταβάλλει τον θείο γνόφο, με το πλήρωμα της εμπειρίας, σε Φως.

Μια ακόμα διάσταση του αποφατισμού είναι πως με την ανατολική Αγιά Τριάδα θέλησε να υπερβεί τα νοητά και σαφή όρια προσδιορισμού του θείου Είναι. Ο Vladimir Lossky επεξηγεί πως «οι ανατολικοί υπερήσπισαν πάντοτε τον άφατον, τον

---

[22] Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, ό. π., σ. 101

[23] Lossky Vladimir, *Η μυστική Θεολογία της Ανατολικής Εκκλησίας*, Έκτη, Θεσσαλονίκη, 2007, σ. 5

[24] Ό. π., σ. 25

αποφατικό χαρακτήρα της εκπορεύσεως του Αγίου Πνεύματος εκ του Πατρός, μοναδικής πηγής των προσώπων, εναντίον μιας διδασκαλίας περισσότερον ορθολογιστικής, η οποία σχηματίζουσα εκ του Πατρός και του Υιού μια κοινήν αρχήν του Αγίου Πνεύματος, έθετε το κοινόν υπεράνω του προσωπικού»[25] .

Ο πιστός της Ανατολής ακολουθεί μια προσωπική, «αδιαμεσολάβητη» πορεία ανόδου για να φτάσει στην θεϊκή εμπειρία και οφείλει να περάσει μια μεταμορφωτική διαδικασία, την οποία ο Loosky περιγράφει συνοψίζοντας τη ως εξής: «Με άλλας λέξεις το δόγμα εκφράζον μιαν αποκεκαλυμμένην αλήθειαν, η οποία εμφανίζεται εις ημας ως ανεξιχνίαστον μυστήριον, οφείλει να γίνει βίωμά μας εις τα πλαίσια μίας προόδου, κατά την οποίαν αντί να αφομοιώσωμεν το μυστήριον συμφώνως προς την νοοτροπίαν μας, θα πρέπει, αντιθέτως, να αγρυπνώμεν δια μίαν βαθείαν αλλαγήν, δια μίαν εσωτερικήν μεταμόρφωσιν του πνεύματος μας, δια να καταστώμεν άξιοι της μυστικής εμπειρίας»[26]. Η οδός αυτή της ανόδου, «εις την οποίαν απελευθερούμεθα βαθμηδόν εκ της κυριαρχίας παντός δυναμένου να γνωσθή»[27] , έχει βαθμίδες. Στην πρώτη βαθμίδα της ανόδου κανείς βρίσκεται ελευθερωμένος από το αισθητό, συγκεντρωμένος στον εαυτό του, ενώ στο τελευταίο επίπεδο ακολουθεί η έκσταση . Συγκρίνοντας την βασική διαφορά νεοπλατωνισμού και αποφατικής θεώρησης ο Lossky ξεκαθαρίζει : « Η έκστασις του Διονυσίου είναι μια έξοδος εκ του είναι. Η έκστασις του Πλωτίνου είναι μάλλον μια ελάττωσις του είναι εις την απόλυτον απλούστευσιν.»[28] Ο Θεός του Διονυσίου, φύσει άγνωστος, Θεός ο οποίος «έθετο σκότος αποκρύφην αυτού»,[29] δεν είναι ο Θεός σύμβολο της αρχική ενότητας των νεοπλατωνικών. Επιπλέον η αποφατική οδός δεν αποτελεί μια διανοητική ενέργεια, ή μια κάθαρση, όπως στον Πλωτίνο, που σκοπό έχει να ελευθερώσει την διάνοια από την πολλαπλότητα του Είναι. Για τον Διονύσιο είναι μια άρνηση το να δεχθεί το Είναι ως έχει, μια απόταξη του κτιστού χώρου για να μεταβεί στον άκτιστο: «Αλλα η ένωσις μετά του Ενός του Πλωτίνου είναι δυνατόν να σημαίνει μίαν κατανόησιν της αρχεγόνου οντολογικής ενότητος του ανθρώπου μετά του Θεού. Η μυστική ένωσις παρά τω Διονυσίω είναι μια νέα κατάστασις, η οποία

[25] Ό. π., σ. 68

[26] Ο. π., σ. 4-5

[27] Ό. π., σ. 27

[28] Ό. π., σ. 31

[29] Ό. π., σ. 31

προϋποθέτει μιαν πορείαν, μιαν σειρά αλλαγών, είναι η διάβασις του δημιουργημένου προς το αδημιούργητον, η κτήσις πράγματος τινός το οποίον το υποκείμενον δεν είχεν εκ των προτερων ως εκ της φύσεως του.»[30] Επομένως δεν υπάρχει θεολογία εκτός της εμπειρίας. Ο αποφατισμός αρνείται τη διάθεση του πνεύματος να σχηματίσει ιδέες, δημιουργώντας μια διανοητική θεολογία προσαρμογής των μυστηρίων στην ανθρώπινη σκέψη. Χρειάζεται ολοκληρωτική μεταβολή πνεύματος – μετάνοια και ταπείνωση αυτού που «ανεβαίνει» προς τα πάνω. Η γνώση του απροσίτου του άγνωστου Θεού μπορεί να αποκτηθεί δια της χάριτος, της Σοφίας, την οποία παραχωρεί ο Θεός, επομένως ισοδυναμεί με μια εμπειρία, μια συνάντηση με τον Θεό της Αποκάλυψης. Η αποφατική μέθοδος «αφαίρεσης» προσδιορισμών, νοητικών σχημάτων και μορφών στην περιγραφή του Θεού, θεωρώντας τα πλάνη του νου, προτείνει την ομοίωση με το νοητό και το άρρητο, μια οντολογική αντίληψη που οδηγεί στην αφηρημένη σκέψη, ενώ η προσήλωση στο ζήτημα της προσωπικής θεϊκής εμπειρίας προτάσσει περισσότερο το συναίσθημα. Η κάθοδος του πνεύματος στην καρδιά, η όποια είναι το κέντρο των ενεργητικών δυνάμεων της διάνοιας και της θελήσεως, το κέντρο του ανθρώπου, είναι το σημείο από το οποίο προέρχεται και στο οποίο τείνει όλη η πνευματική ζωή. Ο δρόμος επομένως είναι σχηματικά: προσευχή – συνεργία – άνοδος – ησυχία. Η ιδέα της ατομικής αρετής της Δύσης είναι ξένη προς την ανατολική θεολογία. Η ανατολή αποδέχεται τη συνέργια των θελήσεων, ανθρώπινης και θεϊκής, που από κάποιο βαθμό και μετά συνταυτίζονται, όχι ακολουθώντας τους νόμους της αιτίας και του αποτελέσματος, αλλά της «σύμπτωσης» της θεϊκής χάριτος και της ανθρώπινης θέλησης, η οποία οδηγεί στις θεμιτές πράξεις, διατηρώντας το μυστηριακό χαρακτήρα της «σύμπτωσης» και αποφεύγοντας θετικούς και λογικούς όρους. Κατ' επέκταση δεν συντελείται μια οργανική και ασυνείδητη πρόοδος, που στηρίζεται σε επίγειους ορθολογικούς κανόνες. « Τὸ οὖν θέλημα τοῦ ἀνθρώπου ὡς παράστασις ὑποστατική. Μὴ παρόντος δὲ θελήματος, οὐδ᾽αὐτὸς ὁ Θεὸς τι ποιεῖ», γράφει ο Άγιος Μακάριος ο Αιγύπτιος[31]. Κάθε πρόσωπο ενώνεται με τον Θεό κατά απολύτως προσωπικό τρόπο και τελικός στόχος της Ανατολικής εκκλησίας είναι η απόκτηση της χάριτος μέσω του Αγίου Πνεύματος, ώστε να εκπληρωθεί η προσωπική πλήρωση και όχι η μίμηση του

[30] Ό. π., σ. 39

[31] Ο. π., σ. 236

Χριστού.[32] Έτσι το σύνολο των πιστών δεν αποτελείται από τυφλά μέλη, αλλά πρόσωπα. Αυτή η «ανεξαρτησία» ίσως καταλήγει σε αυτό που ο Loosky υποστηρίζει, πως «κάθε πιστός καλείται να υπερασπίζει την αλήθεια της παράδοσης και να αντιστέκεται και να στηλιτεύει οποιονδήποτε και ακόμα και "προς αυτούς ακόμη τους Επισκόπους" δεν μπορεί να είναι αδιάφορος. Από αυτή την διάσταση ξεκινά και ο ταραγμένος και ενίοτε συγκεχυμένος χαρακτήρας της εκκλησιαστικής ζωής στο Βυζάντιο και στη Ρωσία, ένα αντίτιμο «θρησκευτικής ζωτικότητας» [33] και ίσως αυτή η ευθύνη απέναντι στην πίστη να είναι σε θέση να φωτίσει τα φαινόμενα τις ποικιλότητας των θεολογικών, φιλοσοφικών αλλά και καλλιτεχνικών θεωρήσεων του 19ου και 20ου αιώνα.

Η διανόηση και οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα

Από την περίοδο του Μεγάλου Πέτρου ξεκίνησε μια διαδικασία συγχώνευσης των ρωσικών μορφών και στοιχείων που βασίζονται στις βυζαντινές ρίζες και στην Ορθοδοξία με εκείνα της δυτικοευρωπαϊκής προέλευσης. Ωστόσο έπειτα από εκατό χρόνια προσαρμοστικής διαδικασίας εμφανίζεται στη Ρωσία μια τάση επιστροφής σε αυτά τα ρωσικά στοιχεία, η οποία ήταν έκφραση της υπό διαμόρφωσης ρωσικής εθνικής συνείδησης κατά τον 19ο αιώνα.

Η λέξη ιντελιγκέντσιγια (διανόηση) (intelligence, Intelligenz) εμφανίστηκε στη Ρωσία στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα μαζί με τις δυτικές ιδεαλιστικές φιλοσοφικές θεωρίες, οι οποίες χαρακτήριζαν αθροιστικά τους φωτισμένους και μορφωμένους ανθρώπους. Παράλληλα την περίοδο αυτή εμφανίζονται εθνικά και επαναστατικά κινήματα. Όπως τα άλλα ευρωπαϊκά πολυεθνικά κράτη , έτσι και η Ρωσία μπήκε στη διαδικασία της μετατροπής του πολυεθνικού κράτους σε εθνικό, με παράλληλη διεκδίκηση του περιορισμού της απόλυτης εξουσίας του τσάρου και τη δημιουργία ενός καθεστώτος με αντιπροσωπευτική συμμετοχή του πληθυσμού στην άσκηση εξουσίας. Η Ρωσία ήταν, έως τότε, μια χώρα απόλυτης συγκεντρωτικής εξουσίας

[32] Ό. π., σ. 239, σ. 294

[33] Ό. π., σ. 13

του ανώτατου άρχοντα, του τσάρου, αγροτική κυρίως με ενεργό ακόμα τον θεσμό της δουλοπαροικίας.

Την περίοδο αυτή η Ρωσία αναζητά να ανακαλύψει τον εαυτό της. Πολλοί Ρώσοι είχαν σπουδάσει στα πανεπιστήμια της Δύσης ή ζούσαν για χρόνια εκεί σε εξορία. Ήξεραν ξένες γλώσσες και ήταν ενημερωμένοι σχετικά με το πνευματικό γίγνεσθαι στη Δυτική Ευρώπη. Συζητιόνταν οι ιδέες των Γερμανών ιδεαλιστών φιλοσόφων, των Γάλλων σοσιαλιστών, η ρομαντική λογοτεχνία, τα υπάρχοντα κοινωνικά συστήματα ή ο ρόλος των εθνικών κινημάτων[34]. Νέες μορφές επανάστασης αρχίζουν να εμφανίζονται από το κίνημα των Δεκεμβριστών στα 1825, έως την επανάσταση του 1905 και από τους Μηδενιστές της δεκαετίας του 1860, έως τη σύσταση του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος. Πολιτικοποίηση και ιδεολογικές αναζητήσεις, πολιτιστική ταυτότητα και ο ρόλος της Ρωσίας σαν ξεχωριστή εθνική και πνευματική οντότητα αλληλοδιαπλέκονται . Ακολουθεί η επανάσταση των Δεκεμβριστών (1825). Ο Alexander Herzen σκιαγραφεί τα χρόνια που ακολούθησαν τη συντριβή των επαναστατών και είναι χαρακτηριστικά του γενικότερου κλίματος και των αλλαγών, που ήταν πλέον ζωτικής σημασίας για το μέλλον της χώρας του : «Βαθύς πεσιμισμός κυριάρχησε τα πνεύματα και γενική κατάθλιψη… Εκείνοι, που αποστρέφονταν το ελεεινό θέαμα της δουλοπρέπειας, βυθίζονταν στη συλλογή, αναζητώντας κάποια ελπίδα, κάποιο φως, αλλά έρχονταν αντίκρυ στη φριχτή διαπίστωση πως δε χωρούσαν αυταπάτες, ο λαός είχε μείνει απαθής θεατής στα γεγονότα της 14ης του Δεκέμβρη. Κάθε σκεπτόμενος άνθρωπος έβλεπε τα φοβερά επακόλουθα του αγεφύρωτου χάους ανάμεσα στην παλιά Ρωσία και στην Ευρωπαϊκή Ρωσία. Ανάμεσα στους δύο κόσμους είχε κοπεί κάθε ζωντανός δεσμός και έπρεπε οι δεσμοί αυτοί ν' αναστηλωθούν. Αλλά με τι τρόπο; Αυτό ήταν το μεγάλο πρόβλημα…»[35]

---

[34] Από τη Ρωσία έλλειπε ακόμη η αστική τάξη, βιομηχανική ή εμπορική, η οποία στις δυτικές κοινωνίες ήταν φορέας οικονομικής δύναμη και ανάπτυξης με απαίτηση συμμετοχής στο πολιτικό γίγνεσθαι. Αυτήν τη θέση στη Ρωσία ανέλαβε ένα στρώμα ατόμων με ποικίλη κοινωνική καταγωγή(αρχικά ευγενών)αλλά με κοινό στοιχείο τη μόρφωση, η λεγόμενη ιντελιγκλετσιγια, δηλαδή διανόηση, η οποία έγινε η μεσαία κοινωνική δύναμη, ο φορέας και διαμεσολαβητής ιδεών και αξιών με διεκδικήσεις. Κατσόβκα Μαλιγκούδη Γιάννα, *Η αυτοκρατορική Ρωσία (1613 -1917)*, ό. π., σ. 165- 174

[35] Αλεξανδρόπουλος Μήτσος, *Η Ρωσική Λογοτεχνία*, Τόμος Β', Κέδρος, Αθήνα, 1978, σ. 43

Στην πνευματική ζωή σημειώθηκαν ορισμένοι ιδεολογικοί διαφορισμοί, οι οποίοι αποκρυσταλλώθηκαν στη διαμόρφωση δύο στοχαστικών ρευμάτων στην φιλοσοφία και την κοινωνική σκέψη . Αυτά, το καθένα με διαφορετικό τρόπο, εξηγούσαν την έως τότε ιστορική πορεία της Ρωσίας, τους λόγους της διαφορετικότητας της σχετικά με τη Δυτική Ευρώπη και καθόριζαν τις μελλοντικές κατευθύνσεις της χώρας, . Ήταν τα λεγόμενα ρεύματα των σλαβόφιλων και δυτικόφιλων.

Η εξύμνηση από τους σλαβόφιλους του μακρινού ρωσικού παρελθόντος, του ρωσικού χωριού και του πολιτισμού, ο οποίος βασιζόταν στην Ορθοδοξία και στη βυζαντινή αλλά και λαϊκή παράδοση, ήταν αποτέλεσμα και της επίδρασης του Ρομαντισμού στη Ρωσία, αλλά γίνεται και σε αντιδιαστολή με την εισαγωγή ξένων προτύπων και γλωσσών και με την ορθολογική σκέψη, δηλαδή ως απάντηση στην ξενολατρία που κυριαρχούσε, κυρίως, στα ανώτερα στρώματα. Η Βυζαντινή εικόνα επανεκτιμήθηκε, η θεολογική παράδοση, όπως ήδη είδαμε άρχισε να επανεξετάζεται, το ρωσικό φολκλόρ και η μεσαιωνική φιλολογία μελετήθηκε. Μεταξύ 1866 και 1874 τυπώθηκαν τα *Ρωσικά Λαϊκά Τραγούδια*, Τα *Ρωσικά Παραμύθια* και παράλληλα έγιναν μελέτες για τη ρωσική γλώσσα και την τέχνη, ενώ ιδρύθηκε εθνική μουσική σχολή το 1856, το Ωδείο της Πετρούπολης το 1861 και το αντίστοιχο της Μόσχας το 1866.

Οι στοχαστές είχαν επηρεαστεί βαθύτατα και από τις δυτικοευρωπαϊκές επαναστάσεις των ετών 1830 – 31 και 1848 – 49, στην καταστολή των οποίων πήρε ενεργό μέρος ο στρατός με τα στρατεύματά του ως μέλος της Ιεράς Συμμαχίας. Ιδιαίτερα μετά την κρίση του 1848, το παράδειγμα της φωτισμένης Ευρώπης έπεσε κατά πολύ στα μάτια των ρώσων διανοητών, καθώς άγγιζαν τα προβλήματα που αφορούσαν το παρελθόν , το παρόν και το μέλλον της πατρίδας τους. Οι νέες τάσεις ήταν ακόμα στο στάδιο των ζυμώσεων και πολλές φορές διασταυρώνονταν, αλληλοέλκονταν κι αλληλοαπωθούνταν. Δύο ήταν τα διακυβεύματα: τα ιδεολογικά και πολιτικά ρεύματα που έρχονταν από την Ευρώπη και ο ρωσικός πολιτισμός και το παρελθόν του. Συζητιόταν η στάση απέναντι και στα δύο. Πάσχιζαν για λύσεις, εξετάζοντας τη δική τους στάση απέναντι στην πίστη και την απιστία, απέναντι στους ανθρώπους , στο Θεό, στη φύση, στην ανθρωπότητα.

Η ήττα στον Κριμαϊκό πόλεμο (1853- 1856) υπήρξε αφετηρία και αφορμή για βαθιές εσωτερικές μεταρρυθμίσεις στη Ρωσία το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Κινητήριες δυνάμεις της διαδικασίας αυτής αποτέλεσαν η κατάργηση της δουλοπαροικίας (1861), η εκβιομηχάνιση, η σταδιακή αστικοποίηση. «Τα πατριωτικά μας αισθήματα είχαν βέβαια θανάσιμα πληγωθεί από την ταπείνωση της Ρωσίας, συνάμα όμως πεποίθηση μας ήταν πως ακριβώς μια καταστροφή, ένας άτυχος πόλεμος μπορούσε να φέρει τη σωτήρια αλλαγή, να σταματήσει τη συνεχιζόμενη αποσύνθεση,» [36] γράφει ο Sergei Soloviev . Τότε ξεκινάει η περίοδος των μεγάλων συνθέσεων.

Η γρήγορη εκβιομηχάνιση της χωράς στα τέλη του 19ου αιώνα προκάλεσε ραγδαίες κοινωνικές αλλαγές και οι ατυχείς για τη Ρωσία πόλεμοι (ο ρωσοιαπωνικός και ο Α' παγκόσμιος) δημιούργησαν τις συνθήκες για να εκτονωθούν ισχυρές εσωτερικές εντάσεις, που οδήγησαν στην ριζοσπαστικοποίηση και εκτονώθηκαν σε επαναστάσεις (του 1905 και 1917).

Μετά την επανάσταση του 1905, άλλαξε το καθεστώς σε συνταγματική μοναρχία (1906- 1917) και μια περίοδος δεξιάς και αριστερής τρομοκρατίας ακολούθησε. Στη συνέχεια ακολούθησαν: ο Α΄ παγκόσμιος πόλεμος, οι βαριές ζημιές και απώλειες σε έμψυχο δυναμικό, η κρίση τροφοδοσίας, οι αποτυχίες στα στρατιωτικά μέτωπα, οι απεργίες, οι μαζικές διαμαρτυρίες και για πρώτη φορά η απομάκρυνση του τσάρου, ενώ από την επανάσταση του Φεβρουαρίου του 1917 δημιουργήθηκε η Προσωρινή Κυβέρνηση. Πολύ σημαντικό υπήρξε το γεγονός ότι η παραχώρηση δημοκρατικών ελευθεριών μετέτρεψε την Ρωσία σε χώρα ελεύθερης έκφρασης. Οι συζητήσεις , ζυμώσεις, η εμφάνιση συνεχώς νέων εφημερίδων και κάθε είδους εντύπων, ποικίλων οργανώσεων προκάλεσαν βαθιά πολιτικοποίηση, μαζικοποίηση και ριζοσπαστικοποίηση του πληθυσμού, με αποτέλεσμα τα δεδομένα και οι συσχετισμοί να αλλάζουν με γρήγορο ρυθμό, μέχρι τον Οκτώβριο του 1917.

---

[36] Ο ιστορικός Sergei Mikhailovich Soloviev, ήταν πατέρας του Vladimir Soloviev. Βλ. Αλεξανδρόπουλος Μήτσος, *Η Ρωσική Λογοτεχνία*, ό. π., σελ 181

Γραπτές αφηγήσεις

Κάθε εθνική λογοτεχνία είναι ως ένα βαθμό ένας καθρέφτης που κρατιέται απέναντι στη συλλογική έκφραση του λαού της, αλλά ίσως και να είναι κάτι περισσότερο από καθρέφτισμα. Η γέννηση και η παραγωγή νέων ξεκινημάτων, ικανών να σχηματίσουν το μέλλον. Εκεί μπορεί κανείς να δει τους μύθους, τις προσδοκίες, τις βλέψεις, τους εθνικούς θριάμβους και τα τραύματα, τις τρέχουσες ιδεολογίες, την κατανόηση της ιστορίας. Οι Ρώσοι έχουν επανειλημμένα γυρίσει στη λογοτεχνία τους σαν κύρια πηγή της εθνικής τους ταυτότητας και πολιτιστικής τους μυθολογίας. «Η μοντέρνα ρωσική λογοτεχνία έπαιξε έναν δυναμικό , καθοριστικό παράγοντα στο μεγαλύτερο «οικοσύστημα» της ρωσικής κουλτούρας»[37] .Ίσως η πρώτη και πιο σημαντική επιρροή, ή ψυχολογικό γνώρισμα που αναγνωρίζεται και στη λογοτεχνία είναι η θρησκευτική ευαισθησία, η διάχυτη πνευματικότητα (dukhovnost), και αναλογικά το ιερό κύρος του γραπτού λόγου. Τα περισσότερα που γνωρίζουμε για τον πρώιμο Ρωσικό πολιτισμό έρχονται μέσα από *Τα Χρονικά*, αφηγήσεις και ιστορικές καταγραφές, σαν μια πρώτη έκφραση αυτοπροσδιορισμού και εγγράμματης παράδοσης, που δημιουργήθηκαν από μοναχούς και αρχίζουν με την πρόθεση να διασαφηνίσουν «τις ρίζες – την προέλευση – της χώρας των Ρως». Όπως παρατηρεί ο Dmitry Obolensky, τα χρονικά αυτά παρείχαν όχι μόνο ένα παγκόσμιο πλαίσιο μέσα στο οποίο οι Ρώσοι μπορούσαν να προσανατολίσουν τους εαυτούς τους, αλλά το πλαίσιο αυτό ήταν και ανοιχτό σε μελλοντικές αναλύσεις του νοήματος και των κατευθύνσεων της αρχικής αυτής συνθήκης. Εντούτοις από *Τα Χρονικά* γίνεται σαφές ότι η «εγγράμματη παράδοση» και η θρησκεία ήταν ζωτικής σημασίας για την πολιτιστική συνείδηση, συνδεδεμένες άρρηκτα με τις πρώτες γραπτές ιστορίες – χάρη και στην προσπάθεια των ιεραπόστολων, αντιπροσώπων του βυζαντινού πολιτισμού – και αυτή ακριβώς η σύνδεση υπήρξε θεμελιώδους σπουδαιότητας για την εν συνεχεία πολιτιστική εξέλιξη και πορεία.[38]

---

[37] Bethea David M., Literature, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό. π., σ. 162

[38] Για «Τα Χρονικά» και τις καταβολές της ρωσικής γλώσσας, βλ. Rzhevsky Nicholas, Russian Cultural History: Introduction, στο Rzhevsky Nichola (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό.π., σ. 4 και Worth Dean S., Language στο στο Rzhevsky Nichola (επιμ), ό. π., σ. 19- 37

Στην Χρυσή εποχή της ρωσικής λογοτεχνίας[39] (1820 -1920) συγγραφείς, όπως ο Puskin, oTolstoy o Dostoevsky, ο Ivan Turgenev, ο Nikolai Chernyshevsky, ο Sergei Stepyak – Kravchinsky, ο Maxim Gorky και πολλοί άλλοι, ψάχνουν βαθιά στον ψυχικό κόσμο των ηρώων τους και ονειρεύονται μια νέα θρησκεία βασισμένη στην ηθική. Η σύνθεση ενός νέου οράματος τους απασχολεί και τα μυθιστορήματα τους τείνουν να ξεφύγουν από τα καθιερωμένα είδη, δεν είναι κοινωνικά ή αμιγώς ψυχολογικά, ιστορικά ή φιλοσοφικά, αλλά προσπαθούν να συμπεριλάβουν όλα τα στοιχεία εκείνα, που θα οδηγήσουν σε μια ολόπλευρη αντιμετώπιση των προβληματισμών της περιόδου, χτίζοντας νέα για τον άνθρωπο κοινωνικά, λειτουργικά συστήματα με βάση μια θρησκεία . Αν και με διαφορικές προσεγγίσεις η πρόθεση τους είναι κοινή και σχετίζεται με τον ξεχωριστό τρόπο που αντιλαμβάνεται ο Ρώσος καλλιτέχνης το καθήκον, το οποίο εκπορεύεται από την ομορφιά και το υπερβατικό και ωθεί εν τέλει στην προσωπική άνοδο του αποφατικού συστήματος, όπως τα εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Οι περισσότεροι συγγραφείς διαπνέονται από φιλοσοφικές ιδέες και τα έργα τους είναι μια προσπάθεια το προσωπικό να καθαγιαστεί , να γίνει μνημειώδες και να ενταχθεί μέσα στο συλλογικό. Η συνείδηση των ατομικών αναγκών για τον εαυτό καθαυτό του καθενός και το ξεχωριστό του Εγώ δεν υφίσταται , αλλά προέχει μια προσωπική αποστολή μέσα στη συλλογικότητα. Αυτή τη λειτουργία της τέχνης εν γένει, που στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα εκφράζεται κυρίως μέσα από την λογοτεχνία, θα δούμε και αργότερα, στην ίδια αγωνιώδη αναζήτηση για το «ιδεώδες», να παρακινεί και άλλους καλλιτέχνες στοχαστές και ανάμεσα σ' αυτούς και τον Kazimir Malevich και τον Andrei Tarkovsky, που θα μελετήσουμε στις επόμενες ενότητες.

Άλλο ένα γνώρισμα της έκφρασης της ρωσικής πνευματικότητας , που χαρακτηρίζει και την λογοτεχνία της εποχής, είναι η έμφαση σε αυτό που μπορεί να ορίζεται ως μεταιχμιακός «εικονικός χώρος» από τον Florensky. Αναλύοντας τη ρωσική αγιογραφία παρατηρεί πως η φυσική εικόνα με την υλικότητά της, τις απόκοσμες δύο διαστάσεων φιγούρες της, καθώς και η αντίληψη σχετικά με την θεϊκή ιδιότητά της οδηγούν τον θεατή στο να τις προσλαμβάνει όχι σαν μια αναπαράσταση της

[39] Για την περίοδο αυτή στη λογοτεχνία βλ. Αλεξανδρόπουλος Μήτσος, *Η Ρωσική Λογοτεχνία*, Τόμος Β', ό. π., σ. 179 -308 και Bethea David M., Literature, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό. π., σ. 161-124

αγιοσύνης, αλλά ως την αγιοσύνη αυτή καθ' αυτή. Όταν ο καθένας πιστός ξεχωριστά φιλά την εικόνα , μεταβαίνει μέσω του φυσικού κάδρου από το βασίλειο της πραγματικότητας, του εμφανούς ή κτιστού, στο θεϊκό βασίλειο ή άκτιστο με μια κατευθείαν σύνδεση, χωρίς ενδιάμεσο σταθμό ή επεκτάσιμο χώρο στη διαδικασία της θαυματουργής μεταμόρφωσης, με τέτοιο τρόπο, που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός από την δυτική σχέση μεσολάβησης των τριών διαστάσεων αναπαραστατικών μορφών της αναγέννησης. Τα λογοτεχνικά έργα αυτής της περιόδου είναι κατασκευασμένα γύρω από την ψυχολογική δυναμική της εισόδου σε μια κατάσταση έκστασης, αντί – δομής, εκτός χώρου και χρόνου, όπως είδαμε παραπάνω να περιγράφεται και από τον Διονύσιο και τους Πατέρες. Η δράση, για παράδειγμα στον Dostoevsky, αναπτύσσεται μυστηριακά, κρυπτογραφημένη και μόνο σε κάποιες κρίσιμες διασταυρώσεις δίνεται το κλειδί για να ανακαλύψει ο αναγνώστης τι ακριβώς έγινε. Αυτός ο τρόπος γραφής σύνθεσης της πλοκής, αλλά και οι αντίρροπες δυνάμεις που δρουν δυναμικά μέσα στους χαρακτήρες σε μια πολυφωνική ενότητα διάλογου και όχι μονόλογου με την εξουσία του συγγραφέα, οδηγούν εκτός κλασικού αφηγηματικού μοντέλου σε έναν περισσότερο κάθετο και αδιαμεσολάβητο – του αναγνώστη με τους ήρωες – χώρο.

Κατά τον Nikolai Berdiaev , «τόσο μεγάλη είναι η αξία του Dostoevsky, που ό,τι τον παρήγαγε είναι από μόνο του αρκετή απόδειξη για την ύπαρξη του Ρωσικού έθνους στον κόσμο.»[40] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η φιλοσοφική βάση της σκέψης του, όπως προκύπτει από τα έργα του, μια σκέψη που θα επηρεάσει βαθιά το ρωσικό πολιτιστικό γίγνεσθαι μέχρι και σήμερα. Η ανάγκη της χριστιανικής αγάπης στον αγώνα της ηθικής τελειοποίησης, το θρησκευτικό συναίσθημα ως ικανότητα να θερμανθούν οι «σπόροι» του καλού, το ιδανικό μιας σύνθεσης της χριστιανικής ιδέας με τη λαϊκή ρωσική ψυχή, η πίστη ως μέσο κατάκτησης της ενότητας, η έντονη αίσθηση του καθήκοντος προς «τον πλησίον» (όπως εκφράζεται χαρακτηριστικά από τα λόγια του Zosima, στους *Αδελφούς Καραμάζοφ*, « Καθένας μας είναι υπεύθυνος για καθετί και για τον καθένα»[41]) συνθέτουν το όραμα μιας συνειδητά ελεύθερης ζωής. Σε αυτήν η προσπάθεια αρχίζει από τα κάτω προς τα πάνω, από τους χαρακτήρες, από το άτομο, από τα θεμέλια προς την κορυφή, σε αγαστή συμφωνία με την ατομική οδό της ανόδου του αποφατισμού. «Ο ανθρωπισμός του Dostoevsky

[40] Kostalensky Marina, *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Intergral Vision*, ό.π., σ. 1

[41] Ο. π., σ. 12

ήταν γερά ριζωμένος στο μυστικιστικό υπερανθρώπινο θεμέλιο του πραγματικού Χριστιανισμού», γράφει ο Soloviev,[42] χαρακτηρίζοντάς τον πρόδρομο μιας νέας θρησκευτικής τέχνης, αυτής του «μυστικού ρεαλισμού», ορίζοντας βέβαια τον «ρεαλισμό» ως περιγραφή μιας εσωτερικής πραγματικότητας, που συνδέεται με έναν θρησκευτικό υπερβατικό χώρο πέρα από τα όρια της αντικειμενικής πραγματικότητας.

Φιλοσοφικές Προσεγγίσεις

Ο Dostoevsky και ο Soloviev ήταν φίλοι την τελευταία δεκαετία της ζωή του πρώτου. Η γόνιμη ανταλλαγή ιδεών - όχι βέβαια χωρίς διαφωνίες – οι αλληλεπιδράσεις και οι ζυμώσεις αυτής της φιλίας είναι αντικείμενο μελέτης[43] . Η επιρροή τους πάντως στην επακόλουθη εξέλιξη της ρωσικής δημιουργικής σκέψης είναι αναμφισβήτητη. Ο συμβολιστής συγγραφέας και θρησκευτικός στοχαστής Dmitry Merezhkovsky τους έβλεπε σαν τους δύο βασικούς πυλώνες στον ναό της ρωσικής και ταυτόχρονα παγκόσμιας θρησκευτικής κουλτούρας. Η φιλία τους παρήγαγε μια λογοτεχνική και φιλοσοφική σύνθεση , χαρακτηριστική των συνθέσεων του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα στο πλαίσιο των επαναπροσεγγίσεων ιδεών. Επαναπροσδιόρισε, μέσα από την έκφραση των φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών μεταγραφών, την Ιδέα της - με ελεύθερη συγκατάθεση- Ενότητας[44], μέσα σε ένα Χριστολογικό σύμπαν (όπως ενσαρκώνεται στο παράδειγμα του Πατέρα Zosima, ιδανικό πρότυπο ανθρωπινού χαρακτήρα και για τους δύο), μια Ιδέα «προερχόμενη οργανικά από το ίδιο το παρελθόν της Ρωσίας, στο οποίο η ορμή για πολιτική ενότητα είναι παραδοσιακά συνδεδεμένη με την θρησκευτική και πνευματική ενότητα του έθνους», όπως παρατηρεί η Marina Kostalevsky.[45]

---

[42] Ό. π., σ. 28

[43] Ό. π, σ. 49-80

[44] Ενότητα, μια ιδέα που υπάρχει και μεταλλάσσεται από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα, μετά την πτώση του Βυζαντίου, όταν γίνεται λόγος για «Τρίτη Ρώμη». Σε αυτή την ιδέα ενσωματώνονταν δύο δυνάμεις: η αυτοκρατορία και η Ορθοδοξία, μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα.

[45] Kostalensky Marina, *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Intergral Vision*, ό. π., σ. 3

Για τον φιλόσοφο Lev Lopatin, «ο Soloviev ήταν ο πρώτος αληθινά αυθεντικός Ρώσος φιλόσοφος, όπως ο Puskin ήταν ο πρώτος εθνικός ποιητής»[46]. Οι ιδέες του είχαν φιλοσοφική εκκίνηση, αλλά και διαμόρφωσαν τον πυρήνα τους από τη θρησκευτική παράδοση και την πνευματική της αναζωπύρωση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου. Η αναζήτηση των θεολογικών ζητημάτων, που ανταποκρίνονταν σε βαθιά ριζωμένες αξίες και του ευρύτερου πολιτιστικού συγκείμενού τους και ενέπνευσαν όλες τις άλλες μορφές της πολιτιστικής δραστηριότητας (ένα φαινόμενο που ήδη αναφέραμε στις προηγούμενες ενότητες), είχαν σαν βάση και κέντρο το φιλοσοφικό σύστημα του Soloviev (συγκρίσιμο συμφώνα με κάποιους μελετητές , όπως αναφέρει ο Rzhevsky[47], με αυτό του Hegel). Πολλοί διανοούμενοι, όπως οι Sergei και Eugene Trubetskoy, Dmitry Merezhkovsky, Sergei Bulganov, Semen Frank, Nikolai Berdiaev, Pavel Florensky, Mikhail Baktin, ακολούθησαν έκτοτε τον δρόμο που είχε χαράξει Soloviev αν και αρχικά η σκέψη του (πέθανε στην αλλαγή του αιώνα) δεν υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής (εκτός τουλάχιστον από κάποιους με θεολογικές ανησυχίες), αλλά μάλλον το αντίθετο. Ωστόσο σταδιακά, και κυρίως μέσα από το περιοδικό *Ο Κόσμος της Τέχνης*, παρά την σθεναρή αντίσταση προσωπικοτήτων με επιρροή, όπως Gorky, σύντομα μια ολόκληρη γενιά νέων καλλιτεχνών, μουσικών και ποιητών θα αναγνώριζε την κοσμοθεωρία του[48].

Ο Μυστικιστικός Ιδεαλισμός του Soloviev ήταν μια εναλλακτική φιλοσοφία του Υλισμού και του Θετικισμού . Στο βιβλίο του *Η κρίση της δυτικής φιλοσοφίας: ενάντια στους θετικιστές*[49] εναντιώθηκε στη δυτική ευρωπαϊκή σκέψη, καταλογίζοντάς

---

[46] Ό. π., σ. 2

[47] Rzhevsky Nicholas, Russian Cultural History: Introduction, στο Rzhevsky Nichola (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό.π., σ. 9

[48] Smolik Noemi, Dernière exposition futuriste 0, 10, Petrograd 1915- La fin d' un développement, στο Συλλογικό, L' *art de l' exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, du Regard, Paris, 1998, σ. 123-132

[49] Αρχικά ο ίδιος φανατικός θετικιστής – στο σημείο που ως απόδειξη της σκέψης του είχε πετάξει μια εικόνα από το παράθυρο – κλείνει την πόρτα στο παρελθόν του για να αναζητήσει ένα νέο φιλοσοφικό μοντέλο σελ 63 «Στη βάση αυτού του βιβλίου υπάρχει η πεποίθηση ότι η φιλοσοφία με την έννοια της αφηρημένης γνώσης, της αποκλειστικά θεωρητικής, έχει ολοκληρώσει την εξέλιξή της και ανήκει αμετάκλητα στο παρελθόν». Smolic Noemi, Malevich: Ο πρώτος μεταμοντέρνος καλλιτέχνης, στο *Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη*, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 63

της αποτυχία σε τρία σημεία: στη Γνώση, – που βασίζεται μονοδιάστατα στη λογική, χωρίς να συνυπολογίζει το υποσυνείδητο, το όνειρο, την φαντασία και την πίστη– στη Μεταφυσική, – επειδή χτίζει αφηρημένες και υποθετικές δομές αντί να αναφέρεται σε ένα Πνεύμα που διαπερνά τα πάντα – και τέλος στην Ηθική – που αντιλαμβάνεται την ιστορία ως μια προοδευτική κίνηση προς ένα δεσμευτικό για όλους στόχο, αγνοώντας κάθε γλωσσική, πολιτιστική ή θρησκευτική αυτόνομη ανάπτυξη. Με αυτό το τελευταίο επιχείρημα καθαγίασε τον δρόμο των επανανακαλύψεων, απελευθερώνοντας για παράδειγμα την αγιογραφία από την κατηγορία της οπισθοδρομικότητας. Μετά από μια αρχική περίοδο που ενδιαφέρθηκε για τη θεοσοφία[50], αφιερώθηκε στον προσδιορισμό μιας νέας κοσμοθεωρίας, που θα ήταν μια σύνθεση μεταξύ της ρωσικής ορθόδοξης θεολογίας, της φιλοσοφίας και του εμπειρισμού, την οποία θα αποκαλούσε αργότερα «ελεύθερη θεοσοφία»[51]. Η

---

[50] Από το 17ο αιώνα και μετά στην Ρωσία ιδρύθηκαν κατά τα δυτικά πρότυπα ελευθεροτεκτονικές και ροδοσταυρικές στοές , οι οποίες έψαχναν την «αρχαία σοφία» σαν μια θεραπεία για τις πνευματικές ανησυχίες , μια κατά βάση θεοσοφική ιδέα της αρχαίας σοφίας, προερχόμενη από τον αναγεννησιακού νεοπλατωνισμό και τον δυτικό μυστικισμό, μεταδόθηκε μέσω του τεκτονισμού στη Ρωσία. Την περίοδο αυτή επανανακαλύπτονται τα μυστικιστικά στοιχεία της Βυζαντινής και ορθόδοξης παράδοσης, και οι Πατέρες της εκκλησίας από πνευματικούς αναζητητές όπως ο Ivan Lopukhkin, αναγνωρίζοντας μια ξεχωριστή θρησκευτικότητα και ιδιαίτερη πνευματική προδιάθεση και αποστολή, σαν ένα ζωτικό κομμάτι της αναγνώρισης των ίδιων ως έθνος. Gleason Abbot, Ideological Stuctures, Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*,ό. π., σ. 103-109. Το 1875 ιδρύεται η Θεοσοφική Εταιρία – πρόδρομός του New Age κινήματος - με έμφαση στο συγκρητισμό. Χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι η σχέση ενότητας ανάμεσα στο Θεό, τον άνθρωπο και τη φύση, η οποία θωρείται ενεργή και δυναμική σε όλα τα μέρη της και παρουσιάζεται σαν κείμενο ερμηνεύσιμο. Ο άνθρωπος συλλαμβάνει ενορατικά και βιωματικά το όλον της φύσης, αποκαλύπτοντας το κρυμμένο νόημα. Γρηγοροπούλου Βασιλική, *Ορθολογισμός και θεοσοφία. Θεός, άνθρωπος και η φύση από τον Παράκελσο στον J.Boehme*, Επιστημονικό Συμπόσιο Μυστικισμός και Τέχνη, Από το Θεοσοφισμό του 1900 στην «Νέα Εποχή», Εξάρσεις και Επιβιώσεις, 7&8 Δεκεμβρίου 2007, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2010, σ. 14

[51] Για τον φιλόσοφο Pyotr Chaadaev επίσης, τέσσερα στοιχεία συνθέτουν το ιεραρχημένο του σύστημα: Ο Θεός, Η συλλογική συνείδηση (από την οποία ο άνθρωπός «λαμβάνει» το Θεό και διατηρεί την ενότητα της ύπαρξης μέσω της παράδοσης), Η ατομική συνείδηση(που όμως έχει χάσει την σύνδεση της με το όλον) και τελευταίο Ο κόσμος της φύσης. Η απόλυτή (supreme) συλλογική συνείδηση του Chaadaev είναι η πνευματική υπόσταση και η ουσία του σύμπαντος, μια «μεταφυσική» ως κοσμολογία - οντολογία που ανάγεται και πάλι στην μυστική ανατολική θρησκευτική παράδοση. Ο Chaadaev, όπως και ο Soloviev αφοσιώνονται στην ιδέα της ενοποίησης

κεντρική του πίστη, μια πίστη με κοινωνικές προεκτάσεις, εκφράστηκε μέσα από το όραμα για την επανένωση των Ανατολικών και Δυτικών Εκκλησιών. Η «καθολική» αυτή Εκκλησία υπερέβαινε τις εθνικές ταυτότητες μέσα στο Χριστιανικό του ιδεώδες, ενώνοντας και ξεπερνώντας τη δυαδικότητα ανθρωπότητας - φύσης (ένα από τα ουσιώδη κατά τον Soloviev προβλήματα της σύγχρονης του δυτικής σκέψης) σε μια διαλεκτική τριάδα που προσθέτει τον Θεό. Γράφει: «το να πιστεύεις στο βασίλειο του Θεού, σημαίνει να συνδυάζεις την πίστη στον άνθρωπο και την πίστη στη φύση μαζί με την πίστη στο Θεό»[52] . Στα *Πνευματικά θεμέλια της ζωής* όριζε ως μέσο πρόσβασης στο σύμπαν αυτό την Πνευματικότητα. Η Πνευματικότητα του ανθρώπου ως διάμεσο εσωτερικών εμπειριών και εξωτερικών δράσεων - ταυτόχρονα ορθολογικών, ασυνείδητων και θρησκευτικών - είναι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον θεϊκό και φυσικό κόσμο, ανάμεσα στην ύλη και το πνεύμα.

Ποιες όμως είναι οι ιδιαιτερότητες αυτής της πνευματικότητας στον Soloviev; Κατά την προηγούμενη περίοδο αφύπνισης της εθνικής συνείδησης, στο πεδίο της φιλοσοφικής σκέψης, δραστήριες διανοητικές δυνάμεις έφτιαξαν μια ομάδα ονομαζόμενη *Κύκλος των Εραστών της Σοφίας*, στην οποία ιδεολογικά κυριαρχούσαν ο Γερμανικός Ιδεαλισμός, ιδίως αυτός του Schelling, και η Πατερική ορθόδοξη παράδοση. Ο πρίγκιπας Vladimir Odoevskii, ήταν ενεργό μέλος της ομάδας αυτής και από τους πρώτους Ρώσους στοχαστές που οραματίστηκαν και στόχευαν στην «μαγική ένωση επιστήμης, τέχνης και θρησκείας», και, όπως και οι βασικές θέσεις του συστήματος του Soloviev, αρχές της ήταν πλήρης δημιουργικότητα (ελεύθερη θεουργία) και ολοκληρωτική γνώση (ελεύθερη θεοσοφία). Κοινή θεώρηση τους ήταν η πεποίθηση ότι την τέχνη χειρίζεται μια δύναμη που κάποτε ανήκε σε όλη την ανθρωπότητα, αλλά αχρηστεύτηκε με την ανάπτυξη του ρασιοναλισμού, και, όπως γράφει ο Odoevskii, «η λύση ίσως βρίσκεται κρυμμένη στο ρωσικό πνεύμα»[53] . Στις *Τρείς ομιλίες στην μνήμη του Dostoevsky* γράφει ο Soloviev : «Στις πρώιμες μέρες της ανθρωπότητας, οι ποιητές ήταν προφήτες και ιερείς, η θρησκευτική ιδέα ήταν κυρίαρχη στην ποίηση και η τέχνη υπηρετούσε τους θεούς. Μετά, όσο η ζωή γίνονταν περισσότερο πολύπλοκη

θρησκείας και φιλοσοφίας, για να φτάσουν την Απόλυτη Αλήθεια. Kostalensky Marina, *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Intergral Vision*, ό. π., σ. 5-7

[52] Kostalensky Marina, *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Intergral Vision*, ό. π., σ. 33

[53] Ό. π., σ. 5-6

και ένας πολιτισμός χτίστηκε με θεμέλιο τον καταμερισμό της εργασίας, η τέχνη όπως και οι άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες ξεχωρίστηκαν από τον θρησκεία… Ιερείς της καθαρής τέχνης εμφανίστηκαν , για τους οποίους η τελειοποίηση της καλλιτεχνικής φόρμας έγινε ο βασικός σκοπός… [οι καλλιτέχνες] σήμερα ψάχνουν για περιεχόμενο, αλλά ξένοι στο παλιότερο θρησκευτικό περιεχόμενο της τέχνης, έλκονται αποκλειστικά από την υπάρχουσα πραγματικότητα… προσπαθούν κοινότυπα να αντιγράψουν τα φαινόμενα αυτής της πραγματικότητας…. στην αποτυχημένη επιδίωξη των υποτιθέμενων αληθινών λεπτομερειών , απλώς καταφέρνουν να χάσουν την αληθινή συνολική πραγματικότητα»[54]. Χαρακτηριστικό δε υπόδειγμα καλλιτέχνη στο όραμα του είναι ο Dostoevsky, ο οποίος, προκαλώντας την θρησκευτική αφύπνιση των χαρακτήρων του , μεταμόρφωσε την τέχνη του μέλλοντος, συνδέοντας ακριβώς το μεταφυσικό με το φυσικό, την ιδέα με την ύλη.

Προτείνει οι καλλιτέχνες να κυβερνώνται και να καθορίζονται όχι από την θρησκευτική ιδέα, ξεκινώντας από πάνω προς τα κάτω (αντίθετα με την αντίστοιχη κατεύθυνση στη Δύση και σε αρμονία με την ανατολική αποφατική άνοδο), αλλά οι ίδιοι να γνωρίσουν την ιδέα αυτή και συνειδητά να κατευθύνουν τις γήινες ενσαρκώσεις της. Ο στοχαστής και συμβολιστής συγγραφέας Vyacheslav Ivanov στην ίδια κατεύθυνση γράφει, το 1908, στο *Δύο Στοιχεία στο Σύγχρονο Συμβολισμό*: οι καλλιτέχνες «να γίνουν πάλι ιερείς και προφήτες…»[55], για να επιτευχθεί η μεταμόρφωση μέσω τέχνης, ο δημιουργός θα πρέπει να γίνει μεσίτης, πρέσβης της θεϊκής ενέργειας στην ανθρώπινη διαδικασία τελειοποίησης του κόσμου. Στο «βασίλειο της ομορφιάς», η διάδραση μεταξύ της ιδέας και της ύλης ολοκληρώνεται μέσω τέχνης με σκοπό «τη διαφώτιση και την αναγέννηση όλης της ανθρωπότητας»[56], ορίζοντας την ομορφιά σαν την μεταμόρφωση της ύλης, που ενσωματώνει την πνευματική αρχή. Άλλος ένας φιλόσοφος ο Nikolai Berdiaev, μερικές δεκαετίες αργότερα, συμπλήρωσε αυτή την θεωρία εντάσσοντάς τη στην εσχατολογική φιλοσοφία του. Θεωρούσε ότι αυτό που πρέπει να κάνει ο άνθρωπος για την συνάντηση με τα έσχατα είναι να γίνει δημιουργικός και δυναμικός. Διαχωρίζει τον Φαινόμενο, αντικειμενικό κόσμο, από τον Νοούμενο. Ο άνθρωπος , υποκείμενο στον αντικειμενικό κόσμο , προσδοκεί με την ελεύθερη πράξη

[54] Kostalensky Marina, *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Intergral Vision*, ό. π., σ. 30

[55] Ό. π., σ. 41

[56] Ό. π., σ. 46

δημιουργικότητας να γίνει υπέρ-υποκειμενικός. Ο Berdiaev ορίζει τους δύο κόσμους ως εξής: « Φαινόμενος , αντικειμενικός , φυσικός και κοινωνικός κόσμος . Κόσμος της αναγκαιότητας και της δουλείας , της έχθρας και της κυριαρχίας » – « Νοούμενος Κόσμος , πνεύμα , ελευθερία , δημιουργία . Κόσμος της αγάπης και του ελέους . Ολόκληρος ο κόσμος ».[57] Στο δικό του στοχασμό, αναθεωρώντας και προσθέτοντας στα ήδη υπάρχοντα θεολογικά και φιλοσοφικά συστήματα (άλλωστε ο ίδιος δηλώνει « ανήκω στους φιλοσόφους με πίστη , ή πίστη μου όμως έχει ιδιαιτερότητες »[58]), ένας άνθρωπος γίνεται δημιουργικός, όταν είναι πραγματικά ελεύθερος και η πνευματικότητα είναι μια ελεύθερη επιλογή με την οποία ο άνθρωπος ξεπερνά τον κόσμο και τον σώζει ολόκληρο, όχι μόνο τον εαυτό του . Επίσης πιστεύει ότι «Ο Θεός είναι ελευθερία , δεν είναι αναγκαιότητα ούτε κυριαρχική εξουσία του κόσμου ούτε υπέρτατη αιτιότητα που ενεργεί μέσα στον κόσμο »[59] και η Αποκάλυψη του εξαρτάται από την ανθρώπινη πρόθεση. «Πρέπει πάνω απ' όλα να θυμόμαστε , ότι η Αποκάλυψη είναι θεανθρώπινη , δεν μπορεί να είναι μονόπλευρη , μόνο Θεϊκή. Η αποκάλυψη δεν είναι κάτι που πέφτει στον άνθρωπο από πάνω μέσα στην παθητικότητα του »[60] , γράφει.

Η Αποκάλυψη είναι βαθιά και πνευματική και δεν εξηγείται με το αιτιοκρατικό σύστημα μέσα στον γραμμικό ιστορικό χρόνο. Είναι εσωτερικό πνευματικό θαύμα και αυτή επιτρέπει στον άνθρωπο να δημιουργήσει, ώστε να συνδέσει τον Φαινόμενο με τον Νοούμενο κόσμο. Γιατί: « Η Αποκάλυψη είναι μυστική βαθιά εσωτερική πράξη γέννησης του Λόγου στο εσωτερικό μας μυστικό στοιχείο . Είναι δική μας μυστική εμπειρία »[61] και: « Εγώ πρέπει ο ίδιος να ανακαλύψω αυτό που ο θεός έκρυψε από μένα. Ο Θεός περιμένει από μένα μιά πράξη ελευθερίας , της ελεύθερης δημιουργίας. Η ελευθερία μου και η δημιουργία μου είναι η υπακοή μου στη κρυφή βούληση του Θεού. Ο Θεός περιμένει πάντα περισσότερο από τον άνθρωπο, παρά ως

---

[57] Μπερντιάεφ Νικόλαος, *Δοκίμιο εσχατολογικής μεταφυσικής*,(μετφ)Ευάγγελος Νιάνιος , Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 110

[58] Ό. π., σ. 28

[59]Μπερδιάγιεφ Νικολάου, *Βασίλειο του Πνεύματος και Βασίλειο του Καίσαρα*, (μετφρ) Βασιλείου Τ. Γιούλτση, Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 2002, σ . 51

[60] Kusrtanidze Shorena, *Φαινόμενο και Νοούμενο στη Θεολογική Σκέψη του Ν. Μπερδιάγιεφ*, Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεολογική Σχολή, 2001, σ. 79

[61] Ό. π, σ. 81

συνήθως νομίζουν, όταν μιλάνε για το θέλημα του Θεού ». [62] Ο θεολόγος Léonid Ouspensky κατ' αναλογία με τον Berdieav πιστεύει πως «…ο Θεός αποκαλύπτεται στον άνθρωπο και ο άνθρωπος απαντά με την ανόρθωσή του»[63]. Στον στοχασμό του δεύτερου η δημιουργία είναι καίριας σημασίας. Ένα πρόσωπο αξιολογείται ως πρόσωπο ανάλογα με το έργο του και αυτό είναι η πνευματική του δημιουργία . Κάθε δημιουργία είναι προσωπική και είναι η επέμβαση της μεταφυσικής ενέργειας πάνω στο φυσικό , εξ Αποκαλύψεως. Με αυτόν τον τρόπο , με αυτή τη δημιουργική δύναμη, ή ενέργεια, ο φυσικός κόσμος μεταμορφώνεται μέσα από τον άνθρωπο. «Στην δημιουργική ελευθερία υπάρχει ανεξάρτητη και μυστική δύναμη να δημιουργήσεις από το τίποτα, να δώσεις ενέργεια στον παγκόσμιο κύκλο της ενέργειας. Η πράξη της δημιουργικής ενέργειας είναι υπερβατική σε σχέση με τα παγκόσμια δεδομένα, σε ένα κλειστό κύκλο της ενέργειας του κόσμου »[64] . Με την τέχνη γίνεται η έξοδος από τον κόσμο – από τον γραμμικό χρόνο – , γιατί «η δημιουργική δύναμη στην τέχνη, είναι νίκη επί της δεδομένης , επιδιορισμένης και συγκεκριμένης ζωής, νίκη επί του κόσμου »[65]

Ο ρόλος του καλλιτέχνη στον Berdiaev ανυψώνεται στο ύψιστο σημείο και ουσιαστικά καθαγιάζεται. « Για μένα», γράφει, « η θρησκευτική πράξη είναι εξίσου άξια με την κοινωνική αγιότητα. Το να είσαι ιδιοφυής είναι άλλος θρησκευτικός δρόμος , ισάξιος με το δρόμο της αγιότητας. Η δημιουργία του ιδιοφυούς δεν είναι "κοσμική", αλλά "πνευματική" πράξη. Είναι ευλογία το ότι έζησαν σε μας ο Άγιος Seraphim και ο ιδιοφυής Puskin και ότι δεν υπήρξαν και οι δυο άγιοι. Για το θεϊκό σκοπό του κόσμου η ιδιοφυΐα του Puskin είναι τόσο αναγκαία όσο και η αγιότητα του Αγίου Seraphim . Αλίμονο αν δεν μας είχε δοθεί από τον Θεό ιδιοφυΐα σαν τον Puskin »[66] . Αυτή η δύναμη και η δημιουργική ορμή, που κομίζουν οι καλλιτέχνες, είναι η ίδια η αρχική δημιουργική δύναμη, που οδηγεί προς την τελική μεταμόρφωση. Σε αυτή βλέπει ο Berdiaev το νόημα της κάθε τέχνης . Φέρει μέσα της ένα

---

[62] Ό. π., σ. 93

[63]Βλ. Ουσπένσκι Λεωνίδας, *Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, (μτφρ) Σπυρίδων Μαρίνης, Αρμός, Αθήνα, 1998, σ. 229

[64]Kusrtanidze Shorena, *Φαινόμενο και Νοούμενο στη Θεολογική Σκέψη του Ν. Μπερδιάγιεφ*, ό .π., σ. 116

[65] Μπερντιάεφ Νικόλαος, *Δοκίμιο εσχατολογικής μεταφυσικής*, ό. π., σ. 266

[66] Kusrtanidze Shorena, *Φαινόμενο και Νοούμενο στη Θεολογική Σκέψη του Ν. Μπερδιάγιεφ*, ό .π., σ. 121

εσχατολογικό στοιχείο . Είναι η αρχή ενός νέου κόσμου, γιατί « η δημιουργική ενέργεια στρέφεται αναγκαστικά προς το μέλλον »[67] και η δημιουργία θα ολοκληρωθεί στο τέλος του κόσμου.

«A realibus ad realiora»

Ο ρωσικός μοντερνισμός κυριαρχήθηκε από το δέος των δύο επαναστάσεων του 1905 και του 1917. Ο παλιός κόσμος βρίσκονταν στα πρόθυρα της κατάρρευσης και η προσδοκία του νέου έφερε όλη την ορμή της στην διανοητική και καλλιτεχνική δραστηριότητα. Ο Θετικισμός και ο Ματεριαλισμός του προηγούμενου αιώνα, ακόμα ισχυροί στην λογική συγκεκριμένων κινημάτων, όπως ο Μαρξισμός, υπονόμευαν τις πρακτικές πολλών καλλιτεχνών της avant – garde (κίνηση πορείας προς τα εμπρός, εμπροσθοφυλακή), των οποίων ο Νέος Ιδεαλισμός τροφοδοτούνταν από την αντίληψη για την τέχνη, όπως αυτή διαμορφώθηκε στην σκέψη των φιλοσόφων, η οποία βρίσκεται σε κεντρική και άμεση σχέση με τις υπόλοιπες πνευματικές τάσεις. Οι καλλιτέχνες αυτής της περιόδου της κρίσης καταλαμβάνονταν από την παρόρμηση – εσωτερική ανάγκη να οραματιστούν και να δουν μέσα από την πιεστική πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα μια υψηλότερη αλήθεια, μια πραγματικότητα πέρα από την υπαρκτή. Όπως υποστήριζε ο Ivanov, προσπαθούσαν να δουν «από το αληθινό στο περισσότερο αληθινό» (a realibus ad realiora), και να κατακτήσουν τη μυθική επικοινωνία μεταξύ «αυτού» και του «άλλου» κόσμου. Ο Συμβολισμός ένα ρεύμα, με εκπροσώπους όπως οι Innokenty Fedorovich Annenskiy, Vjaceslav Ivanov, Valery Bryusov, Alexander Blok, Andrei Bely, έστρεφε το ενδιαφέρον στην μεταφυσική, τον μυστικισμό και το μύθο. Ο Δημήτρης Πολυχρονάκης παρατηρεί πως «η ρομαντική αποθέωση του συμβόλου σήμαινε και την έναρξη ενός καλλιτεχνικού μυστικισμού που εξομοίωνε την τέχνη με τη θρησκεία» [68] και, στον ρωσικό Συμβολισμό ειδικότερα, ήταν αντίστοιχο με τα αφηρημένα σύμβολα ενός άλλου κόσμου της βυζαντινής τεχνοτροπίας, τα οποία λειτουργούσαν σαν σημεία

---

[67]Μπερντιάεφ Νικόλαος, *Δοκίμιο εσχατολογικής μεταφυσικής*, ό. π., σ. 267

[68] Πολυχρονάκης Δημήτρης, Το σύμβολο της Σφίγγας, σύμβολο συμβόλου, Επιστημονικό Συμπόσιο: *Μυστικισμός και Τέχνη, Από το Θεοσοφισμό του 1900 στην «Νέα Εποχή», Εξάρσεις και Επιβιώσεις*, 7&8 Δεκεμβρίου 2007, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2010, σ. 68

αποκάλυψης του περιεχομένου. Οι αντιρρεαλιστικές αναζητήσεις της λογοτεχνικής αρχικά παραγωγής του Συμβολιστικού κινήματος για επικοινωνία με την «Απόλυτη ουσία», τη «διαίσθηση», το «ένστικτο» μείωναν στο ελάχιστο την αξία του αντικειμένου. Η απώλεια του περιεχομένου της ουσίας του αντικειμένου υποκαταστάθηκε από μια αύξηση της φιλοσοφικής και μυστικιστικής αξίας του έργου. Αυτή η μεταστοιχείωση, η εσωτερικοποίηση του αντικειμένου συνέδεσε τον συμβολισμό με τα μελλοντικά επιτεύγματα της πρωτοπορίας. Ο Malevich φτάνει στη Μόσχα την εποχή που ο Συμβολισμός ήταν στην ακμή του (1902). Ο Bely στη θεωρία της αισθητικής του, *Συμβολισμός* (1910), όπως και ο Soloviev νωρίτερα, αντιτάχθηκε στο δυτικό ορθολογιστικό μοντέλο. Όρισε την έννοια μιας πιο ευρείας γνώσης, την οποία ονόμασε «bezumnoe ponimanie», που αποτελείται από τις προθέσεις «bez» = χωρίς, και «um» = λογική, και σημαίνει γνώση χωρίς λογική. Σε αυτό το βιβλίο εμφανίστηκε για πρώτη φορά ο όρος, που εφηύρε, «bezpredmetnost» = απουσία αντικείμενου. Η πίστη του σε μια διευρυμένη διαδικασία γνώσης του έδωσε την πεποίθηση ότι η μελλοντική γνώση θα πρέπει να κινείται έξω από τη σφαίρα των συγκεκριμένων αντικειμένων, σε αντίθεση με τη θετικιστική γνώση που προσανατολίζεται αποκλειστικά προς τα υλικά αντικείμενα[69].

Οι ποιητές Velimir Khlebnikov και Alexei Kruchenykh και ο Malevich υιοθέτησαν την ανορθολογική μέθοδο γέννησης του έργου τέχνης, αναζητώντας τα επίπεδα πέραν της λογικής. Χρησιμοποίησαν μια «γλώσσα» που καθορίζονταν από τον λέξη zaum. Τη λέξη εφηύρε ο Kruchenykh, ο οποίος αντικατέστησε την πρόθεση «bez» = χωρίς, του Bely, με την πρόθεση «za» = πέρα από. Αυτή η «γλώσσα zaum» θα χαρακτηρίσει τους «Budetljane», τους φουτουριστές στο Μανιφέστο τους του 1913 με τίτλο *Περί έργων τέχνης*. Για τον Malevich, όπως και για όλους τους φουτουριστές,

[69]Μελετώντας το φαινόμενο των βυζαντινών εικόνων και της λαϊκής ρωσικής παράδοσης ανακαλύπτει τη σημασία του ήχου στην ποίηση, του χρώματος και του σχήματος στη ζωγραφική· έτσι συμπεραίνει ότι το σχήμα είναι άρρηκτα δεμένο με τη σημασία ή, για να το θέσουμε διαφορετικά, το σχήμα είναι μέρος του περιεχομένου και αντίστροφα. Ήταν η κεντρική διεκδίκηση της αισθητικής του, την οποία ονόμασε αργότερα «φορμαλισμό». Για τον γλωσσολόγο και θεωρητικό Roman Jakobson, η θεωρία αυτή ήταν μια αποκάλυψη. Την υιοθέτησε αμέσως και έτσι μπήκε ο θεμέλιος λίθος ενός επιστημονικού, αλλά και καλλιτεχνικού προσανατολισμού που θα γίνει γνωστός ως «ρωσικός φορμαλισμός». Smolik Noemi, Dernière exposition futuriste 0, 10, Petrograd 1915- La fin d' un développement, στο Συλλογικό, L' *art de l' exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, ό.π., 123 -132

η υπέρβαση της καθαρής λογικής, έγινε απώτερος σκοπός (το 1916 σε ένα από κοινού μανιφέστο με τον Kruchenykh Θα παρατεθεί η φράση του Dostoevsky : «Αριστούργημα είναι το έργο τέχνης που γράφεται απουσία λογικής»[70]). Οι φουτουριστές έστρεφαν επίσης το ενδιαφέρον τους στις ανακαλύψεις των φυσικών επιστημών, όπως για παράδειγμα στην ανακάλυψη της ατομικής ενέργειας. «Ήλπιζαν και αυτοί ότι οι φυσικές επιστήμες θα κλόνιζαν τελικά τη θετικιστική θεώρηση του κόσμου, την οποία είχαν επικρίνει όχι μόνο για τον ξένο προς την πραγματικότητα υλισμό της, αλλά κυρίως για την εκτός πραγματικότητας στατική θεώρηση του κόσμου»[71]. Καθώς η επιστήμη έσπαζε τους ντετερμινιστικούς περιορισμούς, φάνηκε δυνατή μια ολιστική σύλληψη του σύμπαντος. Ο Malevich, ο Kruchenykh, ο Khlebnikov και ο συνθέτης Mikhail Matyushin δούλεψαν μαζί για την όπερα «Νίκη επί του Ήλιου» το 1913. Κείμενα του θεοσοφιστή Pyotr Uspensky, από το βιβλίο *Τέταρτη Διάσταση* (1911), χρησιμοποιήθηκαν στο λιμπρέτο[72], τα οποία αποτελούσαν μια θεωρία συγκερασμού των επιστημονικών και μυστικιστικών αναζητήσεων των φουτουριστών, που ταύτιζαν την ανώτερη διαίσθηση ή αλλιώς την «κοσμική συνείδηση», μ' εκείνη την κατάσταση, στην οποία οι άνθρωποι θα μπορούσαν να αποκτήσουν την επίγνωση ότι ο τριδιάστατος κόσμος, που γίνεται αντιληπτός με τη λογική σκέψη, είναι ατελής. Αντίθετα, φτάνοντας στην ανώτερη διάσταση, θα μπορούσαν να κατανοήσουν τον τετραδιάστατο χώρο, να έχουν μια νέα αντίληψη του χρόνου και μια αίσθηση του απείρου. Και ο Uspensky θεωρεί μια από τις οδούς ανόδου στον τετραδιάστατο χώρο, την τέχνη. Για τους φουτουριστές, μαζί με την υπέρβαση της καθαρής λογικής, ένα από τα πιο κεντρικά ζητήματα ήταν η κίνηση. Ο Dostoevsky είχε ήδη προσάψει στις κριτικές της τέχνης του, στον Θετικισμό και τον καλλιτεχνικό Ρεαλισμό, την αδυναμία τους για την αλλαγή και κατ' επέκταση για κίνηση. Ο Bely συνέχισε αυτή την κριτική, καθιστώντας την άγνοια της κίνησης και της αλλαγής μείζον επιχείρημα κατά του Ρεαλισμού. Κάλεσε σε μια νέα τέχνη, η οποία θα λάμβανε υπόψη και την αέναη κίνηση και την αλλαγή στον κόσμο. Βεβαίως, όπως παρατηρεί ο θεωρητικός Roman Jakobson, οι καλλιτέχνες

---

[70] Smolik Noemi , ό. π, σ. 126

[71] Douglas Charlotte, *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, UMI Research Press, Michigan, 1980, σ. 39

[72]Ζάρρα Ιλιάνα Θ., *Κοσμική ζωγραφική και θρησκευτικός Συμβολισμός, Η περίπτωση του καλλιτέχνη της ρωσικής πρωτοπορίας Καζιμίρ Μαλέβιτς (1878 – 1935)*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 69-71

προσπάθησαν να διατηρήσουν την ανάπτυξη και τη συνέχεια της κίνησης, χωρίς να την διαλύσουν σε κομμάτια - όπως κάνει η δυτική τέχνη κάτι που, για μια ακόμη φορά, δεν είναι παρά μια στατική θεώρηση της κίνησης -[73].

Ρωσική πρωτοπορία και παράδοση

Ένα από τα πολύ ενδιαφέροντα κοινωνικά φαινόμενα της αμέσως προηγούμενης περιόδου και ένα ακόμα παράδειγμα των θρησκευτικών δυνάμεων μεταμορφωμένων σε κοσμικές δομές είναι ο ρόλος που έπαιξαν σαν πάτρονες της τέχνης αρκετές οικογένειες παλαιόπιστων, όπως οι Savva και Ivan Morozov, Pavel Tretiakov, Sergei Shchukin. Στο τι θα μπορούσε να τράβηξε αυτούς τους ισχυρούς εμπόρους και βιομηχάνους στις τέχνες και να τους δώσει την διορατικότητα να αναγνωρίσουν την αξία νέων και ακόμα άγνωστων καλλιτεχνών, μια πιθανή εξήγηση θα μπορούσε να είναι πως η οικειότητα με τα μη- παραστατικά στοιχεία των ρωσικών εικόνων ενίσχυσε την ικανότητα τους να αναγνωρίσουν την αξία και τις κατευθύνσεις της μοντέρνας τέχνης και να ενισχύσουν την αναζήτηση των αληθειών πέρα από τον ρεαλισμό[74]. Το ενδιαφέρον για τα έργα παραδοσιακής τέχνης και δημιουργίας, που, όπως είδαμε νωρίτερα, συνδυάστηκε με το αίτημα αναζήτησης εθνικής ταυτότητας, οδήγησε και στην εκ νέου ανακάλυψη της βυζαντινής εικόνας. Οι ίδιοι[75] - θεματοφύλακες της παράδοσης - ήταν από τους πρωτοπόρους αυτής της τάσης συλλέγοντας και μελετώντας τες. Στις εικαστικές τέχνες, μέχρι το πρώτο μισό περίπου του 19^{ου} αιώνα, κυριαρχούσε η παράδοση της Ακαδημίας, ένας νεοκλασικός ιδεαλιστικός κανόνας. Η πρώτη διαφοροποίηση έγινε τις δεκαετίες 1860-90, περίοδο της έντονης κοινωνικής κινητικότητας και εκβιομηχάνισης. Μερικοί φοιτητές, που ονομάστηκαν *Οι Περιπλανώμενοι*, διαχωρίστηκαν, αναζητώντας έναν νέο οπτικό ρεαλισμό με πολιτικές διαστάσεις, προβάλλοντας το περιεχόμενο έναντι της μορφής. Παράλληλα, ο επιχειρηματίας Savva Momontov και η πριγκίπισσα Mariia Tenisheva

[73]Smolik Noemi, Dernière exposition futuriste 0,10, Petrograd 1915- La fin d' un développement, στο Συλλογικό, *L' art de l' exposition. Une documentation slur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, ό.π., σ 126- 127

[74]Rzhevsky Nicholas, Russian Cultural History: Introduction, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό. π., σ. 11

[75] Βλ. Bowlt John E., Art, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, ό. π., σ. 205 -208

συνέβαλαν σημαντικά στην αναγέννηση του καλλιτεχνικού γίγνεσθαι της εποχής. Το 1870 ο Momontov , σε έκταση του κοντά στην Μόσχα, στο ονομαζόμενο Abramtsevo, ενθάρρυνε και χρηματοδοτούσε ζωγράφους, ηθοποιούς, κριτικούς, οι οποίοι έμεναν και ερευνούσαν, με σκοπό να επανεξετάσουν την παλιά ρωσική κουλτούρα και να την ενσωματώσουν στην ζωγραφική, στα σχέδια, τις ξυλογραφίες, τα κεραμικά, αλλά και στο θέατρο και την όπερα. Την ίδια περίοδο η Tenisheva σε αντίστοιχη έκταση, το Talashkino, με τον ίδιο τρόπο συγκέντρωσε μια δραστήρια ομάδα σχεδιαστών, ζωγράφων, μουσικών, με παρόμοιες αναζητήσεις με το Abramtsevo, αλλά με κυρίαρχους τους πειραματισμούς γύρω από το ύφασμα, το έπιπλο, το βιομηχανικό σχέδιο. Οι διεργασίες, που είχαν την αφετηρία τους σε αυτό το «εργαστήριο», πέτυχαν την κορύφωση τους στα σχέδια των Ballet Russes του Sergei Diaghilev και στα ουτοπικά και πειραματικά σχέδια του Κονστρουκτιβισμού, πριν την επανάσταση. Ο Momontov και η Tenisheva ήταν και σπόνσορες του περιοδικού *Ο Κόσμος της Τέχνης*. Το «κίνημα» του *Κόσμου της Τέχνης* που ξεκίνησε ο Alexandre Benois – αρχής γενομένης από μια Μαθηματική Λέσχη – είχε σαν σκοπό την ανανέωση «όχι μόνο της ζωγραφικής αλλά και της ίδιας της τέχνης που αγκαλιάζει την ίδια τη ζωή»[76], ακολουθώντας την ιδέα, που είδαμε νωρίτερα να διαμορφώνεται, του καλλιτέχνη «ιερέα», και της τέχνης ως μέσον για την «αιώνια αλήθεια και ομορφιά»[77]. Ο Diaghilev, κάνοντας ένα άνοιγμα στον τομέα της διαχείρισης αυτής της τέχνης και ανοίγοντας το δρόμο της παράδοσης να τροφοδοτήσει πιο ριζοσπαστικές μορφές έκφρασής της τέχνης, εκδίδει το 1898 το πρώτο τεύχος. Στο έμβλημα του περιοδικού, χαρακτηριστικό των προθέσεων του, γράφεται: « *Ο Κόσμος της Τέχνης* βρίσκεται πάνω απ' όλα τα γήινα πράγματα, πάνω από τα άστρα. Εκεί βασιλεύει υπερήφανος, μυστηριώδης και μοναχικός».[78] Εκτός από το περιοδικό γίνονται εκθέσεις, ενώ ένας μεγάλος κύκλων διανοούμενων, φιλοσόφων, λογοτεχνών, ποιητών, καλλιτεχνών, κριτικών, μουσικών συμμετέχει, χωρίς να αποτελεί οργανωμένη ομάδα, καταφέρνοντας να συγκεντρώσει στους κόλπους του πολλές διανοητικές τάσεις. Μέσα εκεί αναπτύσσονται οι συμβολιστικές ιδέες και θεωρίες των συγγραφέων και κριτικών, που συναντήσαμε στην προηγούμενη ενότητα, και «ξαναζεί» η παράδοση [εφαρμοσμένη λαϊκή τέχνη και

[76] Γκραίη Καμίλα, *Η ρωσική πρωτοπορία, Προεπαναστατική και Επαναστατική Τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922*, (μετφρ) Πέπη Ρηγοπούλου, Υποδομή, Αθήνα, 1987, σ. 52

[77] Ό. π., σ. 52

[78] Ο. π., σ. 64

τεχνοτροπίες, παραδοσιακές φορεσιές, παιχνίδια, κεντήματα, ξύλινες πινακίδες καταστημάτων, lubki (λαϊκές ξυλογραφίες στο χέρι με έντονα και καθαρά χρώματα)] – εφόσον ο μοντερνισμός στη Ρωσία δεν ταύτισε τις μορφικές καινοτομίες με ρήξη[79] – και η βυζαντινή εικόνα. Από την παράδοση αυτή οι Mikhail Larionov και Natalya Goncharova (που συμμετέχουν και στην ομάδα των φουτουριστών) και ο Malevich αντλούν στοιχεία όπως ο χειρισμός προοπτικής, χρώματος, σύνθεσης και οι φυσιογνωμικοί τύποι. Ο Larionov γράφει: « Οι Ρώσοι ούτε που υποψιάζονται τον καλλιτεχνικό θησαυρό που διαθέτουν. Είμαι εξοικειωμένος με τη θρησκευτική τέχνη πολλών λαών και πουθενά μέχρι σήμερα δεν είδα τέτοια ολοκληρωμένη έκφραση μυστικιστικής διάθεσης ούτε καν σε εποχές θρησκευτικού φόβου»[80]. Ο Alan Brinholz υποστηρίζει πως κατά την πρώτη δεκαετία 20ου αιώνα ο Malevich ασχολούταν με τη φόρμα και το περιεχόμενο των εικόνων περισσότερο από τους άλλους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, ερχόμενος και σε επαφή με τα γραπτά του Nikolai Punin και του Evgeni Trubetskoi (συνεχιστή και βιογράφου του Soloviev), που έφεραν τη σκέψη των στοχαστών του τέλους του 19ου αιώνα, μαζί με τον *Κόσμο της Τέχνης*, στο προσκήνιο.

Η Βυζαντινή Εικόνα

Ο κριτικός και ιστορικός τέχνης Pavel Muratov, το 1914, κάνει μια διαφορετική διατύπωση της σκέψης, που είχαμε πρωτοσυναντήσει στον Florensky, για την άμεση, άχρονη και αδιαμεσολάβητη επαφή του πιστού με την εικόνα : «η ζωγραφική των ρωσικών εικονισμάτων, στις περισσότερες περιπτώσεις διαχωρίζεται με μια άβυσσο από την ιστορία, τη λογοτεχνία, τη φύση και τη ζωή… δεν γνωρίζουμε άλλη τέχνη που να είναι τόσο βαθειά αφιερωμένη σε μια δράση και ενέργεια καθαρά καλλιτεχνική. Η ζωγραφική των ρωσικών εικονισμάτων συνδέεται με τον καλλιτεχνικό ασκητισμό. Κατόρθωμά της οφείλεται στο ότι απευθύνεται στους

---

[79] Για την στροφή στην παράδοση στην Ρωσία και τις διαφοροποιημένες αναζητήσεις της Δύσης πάνω στην ίδια προβληματική, βλ. Λοϊζίδη Νίκη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα 1992, σ.74-102 και Μικέλι, Μάριο Ντ., *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1983, σ. 9- 48, 278-308

[80] Ζάρρα Ιλιάνα Θ., *Κοσμική ζωγραφική και θρησκευτικός Συμβολισμός, Η περίπτωση του καλλιτέχνη της ρωσικής πρωτοπορίας Καζιμίρ Μαλέβιτς (1878 – 1935),* ό. π., σ. 111

ανθρώπους μέσα από την πιο αφαιρετική, την πιο καθαρή γλώσσα των μορφών, των γραμμών και των χρωμάτων που μπορεί να υπάρξει. Αρνιόταν κάθε βοηθητικό μέσον επικοινωνίας ανάμεσα στον ζωγράφο και τον θεατή»[81]

Από το δεύτερο μισό του 19ο αιώνα κι έπειτα, αρχίζει να αυξάνεται διαρκώς το ενδιαφέρον για τη βυζαντινή τέχνη τόσο στην Ευρώπη[82] όσο και στην Ρωσία[83]. Η επανανακάλυψη της βυζαντινής τέχνης στη Ρωσία συμπίπτει (και αυτό δεν είναι βεβαίως τυχαίο) με την επανεκτίμηση της βυζαντινής τέχνης στη Δύση στο πλαίσιο της επανεκτίμησης κάθε μη κλασικής τέχνης. Στη Δύση οι διάφορες σχολές αισθητικής και ιστορίας της τέχνης είχαν ήδη προτείνει και επεξεργαστεί μια σειρά εννοιών αναφερόμενες σε διάφορες μη κλασικές τέχνες συμπεριλαμβανομένης της βυζαντινής . Οι έννοιες αυτές, ανεξάρτητα από την πρωταρχική τους σημασία και χρήση, έχουν ως κοινό παρονομαστή την πνευματικότητα, την εσωτερικότητα και την εκφραστικότητα της φόρμας. Ιδιαιτέρως όμως σημαντική ήταν η επανεκτίμηση της βυζαντινής τέχνης από τον ζωγράφο-θεωρητικό Maurice Denis (*Théories* 1890-1910 και *Journal*, τ. 1, 1884-1904). Την προσεγγίζει ως συμβολική οντότητα και ως κώδικα, του οποίου τα σημεία, συνδεδεμένα με μαθηματικές σχέσεις, αποτελούν τα σύμβολα. Όπως παρατηρεί η Έφη Φουντουλάκη: «Ο M. Denis, με τη διπλή του ιδιότητα του χριστιανού και του Συμβολιστή, κάνει μια πιο ιδιαίτερη προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης: από τη μια μεριά, δεν την απογυμνώνει από τη θρησκευτική της ουσία – όπως το έκαναν άλλοι που πραγματοποιούσαν μια καθαρά αισθητική προσέγγιση – και από την άλλη, την αντιλαμβάνεται ως τέχνη – πρόδρομο του

---

[81] Μαχαίρα Ελένη, *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μαλέβιτς*, Στιγμή, Αθήνα, 2011, σ. 105

[82] Γράφει ο Μιλτιάδης Παπανικολάου: «Οι Εικόνες ήρθαν στο καλλιτεχνικό προσκήνιο στη Ρωσία την εποχή που ο μυστικισμός του "Χρυσού Βυζαντίου" κατακτούσε το συμβολιστικό ημισφαίριο. Το συμβολιστικό κίνημα στη Δύση ανέπτυξε έναν ιδιόμορφο Οριενταλισμό, γνωστό ως Βυζαντινισμό, ο οποίος φυσικά ασχολήθηκε μόνο με την Βιβλική Ανατολή» βλ. Pejic Bojana, Η επίδραση των Εικόνων, στο Παπανικολάου Μιλτιάδης (επιμ), *Πρωτοπορία Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη*, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 47. Την περίοδο της παρακμής του Βυζαντίου, αυτό τον «Βυζαντινισμό», φέρνουν στο προσκήνιο οι «Παρακμιακοί» (decadent), που θα δώσει στους Συμβολιστές – μέσα από τους στενούς δεσμούς των δυο κινημάτων – τη δυνατότητα να επεξεργαστούν με το δικό τους τρόπο τα σύμβολα της βυζαντινής τέχνης. βλ. Φουντουλάκη Έφη, *Επαναφορά στον Greco*, (μτφρ) Ασπασία Κυρίμη, Νεφέλη, Αθήνα, 2005, σ. 206-217

[83] Βλ. Τρουμπέτσκόι Ευγένιος, *Η Ιστορία της Ρωσίας μέσα από την Εικονογραφία της*, Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη, 1989

Συμβολισμού»[84] Αυτά που συμβαίνουν στη Δύση ενδυναμώνουν αυτά που συμβαίνουν στη Ρωσία. Εκεί οι θεωρητικοί Punin και Trubetskoi παραλληλίζουν τις συνθήκες του 14ου και του 20ου αιώνα και ερμηνεύουν τις εικόνες ως αντανάκλαση ανατροπών και αβεβαιοτήτων. Ο Trubetskoi στο *Στοχασμός στα Χρώματα* (1915) επισημαίνει τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος στην αφηρημένη φύση των εικόνων, ένα ενδιαφέρον που έρχεται να καλύψει μια εσωτερική αναγκαιότητα . Ο Punin, συμπεραίνοντας ότι η τέχνη δεν μπορεί να ζήσει χωρίς παραδόσεις , αναφέρεται στις εικόνες συνδέοντάς τες με τους στόχους του ρωσικού μοντερνισμού[85]. Τονίζεται ο θεμελιωδώς διαφορετικός χαρακτήρας της αγιογραφίας από τη σύλληψη της δυτικής παράστασης. Τα ίδια τα έργα, όπως και οι εικόνες, επεδίωκαν να είναι μια πνευματική πραγματικότητα. Στη δυτική τέχνη η αλήθεια του Σαρκωμένου Λόγου του Θεού λειτουργεί σαν μια ιστορική αφήγηση, μια εξιστόρηση γεγονότων ανακατεμένη με μύθους και αλληγορίες , με βάση την θεολογία του Θωμά του Ακκινάτη (*Summa Theologie*). Στην ανατολή ο χρόνος της αφήγησης των ιερών επεισοδίων αντιμετωπίζεται όχι σαν στιγμιαίο περιστατικό αλλά σαν μια συνεχής κατάσταση, καταρρίπτοντας έτσι την γραμμική διάστασή του. Η εικόνα αποτελεί μια ορατή απόδειξη της ύπαρξης του Θεού – εφόσον ο ίδιος ο Θεϊκός Λόγος γίνεται εικόνα του Θεού στη δημιουργία, και οι αναπαραστάσεις της εικόνας συμμετέχουν στον θεϊκό χαρακτήρα – και συνεπώς άμεσο μέσο επαφής με τον πνευματικό κόσμο[86]. «Οι εικόνες όπως ακριβώς και οι Γραφές είναι εκφράσεις του ανέκφραστου»[87]. Άλλη μια έκφανση του ανατολικού αποφατισμού, η ίδια ολοκληρωτική και απόλυτη κατανόηση του Λόγου [88]που εμπεριέχεται στις Γραφές, ενυπάρχει και στις εικόνες ,ως προϊόν Αποκαλύψεως. «Για τον εικονογράφο η ζωγραφική είναι ένα είδος γλώσσας που εκφράζει την Αποκάλυψη, όχι σαν εξωτερικό, αλλά σαν εσωτερικό

---

[84]Φουντουλάκη Έφη, *Επαναφορά στον Greco*, ό. π., σ. 219, 217 -227

[85] Σε αυτό το κλίμα γίνονται αντικείμενο προβολής και μελέτης και από σπουδαστές Καλών Τεχνών με αποκορύφωμα την έκθεση Lubok και Εικόνων το 1913.

[86] Για την βυζαντινή τέχνη, βλ. Πανσελήνου Ναυσικά, Η Βυζαντινή Ζωγραφική και η Πλαστική της Γλώσσα. Χώρος, Σύνθεση, Φώς και Χρώμα, στο Παπανικολάου Μ. Μιλτιάδης (επιμ), *Τέχνη και Ουτοπία, Art & Utopia*, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2003, σ. 83-100

[87]Lossky Vladimir, Tradition and Traditions, στο Ouspensky Leonid and Lossky Vladimir, *The meaning of Icons*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1999 , σ. 14

[88] «Ἡμεῖς δὲ πάντες βλέποντες ὡς ἐν κατόπτρῳ τὴν δόξαν τοῦ Κυρίου μὲ ἀνακεκαλυμμένον πρόσωπον, μεταμορφούμεθα εἰς τὴν εἰκόνα ἀπὸ δόξης εἰς δόξαν, καθὼς ἀπὸ τοῦ πνεύματος Κυρίου» (Επιστ. Προς Κορινθίους Β', 3:18)

δεδομένο της προσωπικής του ζωής. Επομένως, μέσα στην εικόνα υπάρχει μια σταθερά, που είναι το περιεχόμενο της Αποκάλυψης και μια μεταβλητή, που είναι ο τρόπος με τον οποίο ζει κανείς αυτή την Αποκάλυψη», εξηγεί η Santal Sannikov.[89]

Ως προς την αισθητική της εικόνας – και για να μπορέσουν να αποδοθούν οι οντολογικές αυτές της διαστάσεις –, η αγιογραφία χρησιμοποιεί φιγούρες με απλές φόρμες χωρίς πλαστικότητα υλικού σώματος, πρόσωπα ουδέτερα, χωρίς εξατομικευμένα χαρακτηριστικά, ώστε να προαχθεί η υπερβατικότητα, συμβατικό χειρισμό του τοπίου με επίγνωση αφ- αίρεσης από τα απεικονιζόμενα συμβάντα. Ο Larionov, περιγράφοντας αυτή τη σύζευξη δόγματος και αισθητικής, αναφέρει: «… είναι μέσα από τις αποχρώσεις των χρωμάτων και τη λεπτότητα των σχεδιαστικών στοιχείων που εκδηλώνεται η ίδια η μυστική κατάσταση που βιώνουμε ατενίζοντας μια εικόνα. Η ομορφιά και η λεπτότητα των σχηματοποιημένων μορφών και η μαγευτική αρμονία της αφαίρεσης του χρωματισμού τους αποβλέπουν στο να αποδώσουν τον κόσμο πέραν του δικού μας κόσμου… είναι ένα είδος πνευματικού ρεαλισμού… πραγματικά πιστεύεις ότι αναφέρονται σε μια άλλη ζωή.»[90]. Η λειτουργία του χρώματος είναι να ενώσει τα συστατικά μέρη της ιερής αφήγησης μέσω χρωματικών αλληλουχιών και ρυθμών, ενώ χωρίς χρώμα η παράσταση θα ήταν απλά ένα σχέδιο, ατελείωτο. Η γραμμή χρησιμοποιείται για να αποκαλυφθεί αυτό που η διαίσθηση προσλαμβάνει , και « με εκφραστικό μέσο τη γραμμή, ορατό και αόρατο ενώνονται οριακά, χωρίς τη χρήση τεχνασμάτων , όπως οι φωτοσκιάσεις που μοιραία θα υπέβαλαν την Τρίτη διάσταση και την υλική υπόσταση των μορφών.»[91] Η συμμετρία και η αντίστιξη συσχετίζουν τα χρωματικά πεδία. Όσο κυριαρχούν αφαίρεση και αυστηρή συμμετρία – γεωμετρία, χάνει η εικόνα σε αφήγηση και κερδίζει σε συμβολικό περιεχόμενο, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον σε μια εσωτερική διάσταση της αντίληψης του κόσμου.

Σε μορφοπλαστικό επίπεδο ο Malevich to 1909 εισάγει στη ζωγραφική του θέματα με μορφές ρώσων χωρικών. Στην έκθεση *Ουρά του Γαιδάρου*(1912) μαζί[92] με τον

---

[89] Ουσπένσκι Λ. Α. , *Διάλογος μ' έναν Εικονογράφο*, Παρουσία, Αθήνα, 1991, σ.19

[90] Ζάρρα Ιλιάνα Θ., *Κοσμική ζωγραφική και θρησκευτικός Συμβολισμός, Η περίπτωση του καλλιτέχνη της ρωσικής πρωτοπορίας Καζιμίρ Μαλέβιτς (1878 – 1935),* ό. π., σ. 109

[91] Ό. π., σ. σ. 34

[92] Για τις σχέσεις του Malevich και άλλων καλλιτεχνών της Ρωσικής Πρωτοπορίας με την εκκλησιαστική τέχνη, επίσης βλ. Bowlt John E., Orthodoxy and the Avant-Garde: Sacret Images in the

Larionov και την Goncharova, παρουσιάζει το *Κεφάλι Χωρικού* και τον *Ορθόδοξο*, πειραματίζεται με την γεωμετρικότητα και την αφαίρεση του όγκου και συνδιαλέγεται με την αγιογραφία, ιδιαίτερα με την βυζαντινή μορφή του Παντοκράτορα. Κοινά στοιχεία είναι π. χ, η μετωπική μορφή, απόλυτα επίπεδη, το περίγραμμα του σώματος, η αντιρροπία των ώμων και η συμπίεση τους από τα όρια του πίνακα, η συνίζηση των φρυδιών, η συμπύκνωση της εκφραστικότητας στα μάτια. Το 1933 ο Malevich, μιλώντας για τις εικόνες , λέει: «Είδα σ' αυτές ολόκληρο το ρωσικό έθνος… Η εικόνα είναι μια υψηλή πολιτιστική έκφραση της τέχνης των χωρικών… Ανακάλυψα σ' αυτές ολόκληρη την πνευματική πλευρά της Εποχής των Χωρικών.»[93]

Τελευταία φουτουριστική έκθεση 0,10

Το Δεκέμβριο του 1915 στην *Τελευταία φουτουριστική έκθεση 0,10*, ο Malevich παρουσίασε στο κοινό το *Μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο*, τον « σπόρο όλων των δυνατοτήτων»[94], μια ελαιογραφία σε καμβά, 79,9 x 79,9 εκ. Επάνω σε ένα τετράγωνο καμβά ένα μαύρο τετράγωνο τοποθετημένο στο πλαίσιο ενός λευκού πεδίου (η άποψη ότι το λευκό στο *Μαύρο τετράγωνο* δεν είναι απλό πλαίσιο ή φόντο αλλά πεδίο αναδεικνύει την ισοτιμία με το μαύρο τετράγωνο στο εσωτερικό του έργου). Η έκθεση πραγματοποιήθηκε σε μια γκαλερί κοντά στα Χειμερινά Ανάκτορα, το λεγόμενο *bureau d'artiste*. Ήταν η δεύτερη έκθεση της ομάδας των «φουτουριστών», από την οποία έλλειπε ο Larionov (ήταν στο εξωτερικό για να σκηνογραφήσει τις παραστάσεις των Ballet Russe του Diaghilev), ο οποίος, έως τότε, θωρούνταν ο εκπρόσωπος του ρεύματος .Τότε γεννήθηκε ανάμεσα στον Malevich και τον Vladimir Tatlin μια αντιπαλότητα[95] για την οικειοποίηση της

Work of Goncharova, Malevich, and their Contemporaries, στο Brumfield and Velimorovic (επιμ), *Christianity and the Arts in Russia*, Cambridge University Press, New York, 1991, σ. 145-150

[93] Ζάρρα Ιλιάνα Θ., *Κοσμική ζωγραφική και θρησκευτικός Συμβολισμός, Η περίπτωση του καλλιτέχνη της ρωσικής πρωτοπορίας Καζιμίρ Μαλέβιτς (1878 – 1935)*, ό. π., σ.39

[94] Malevich στο Μαχαίρα Ελένη, *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μαλέβιτς*, ό. π., σ. 13

[95] Για τη σχέση των δύο βλ. Rakitin Vasilii, The Artisan and the Prophet: Marginal Notes on Two Artistic Careers, *The Great Utopia, The Russian and Soviet Avant – Garde*, Guggenheim Museum, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992, σ. 25-38

διαδοχής στο ρόλο αυτό. Αυτή κατέληξε στη συμφωνία, ο καθένας με τους μαθητές του να εκθέσουν τα έργα τους ξεχωριστά. Ο Tatlin ανάρτησε στην είσοδο του δικού του τμήματος της έκθεσης μια πινακίδα με την ένδειξη *Έκθεση επαγγελματιών ζωγράφων* και δημοσίευσε επίσης ένα μανιφέστο. Ο Malevich, από την πλευρά του, δημοσίευσε το δικό του μανιφέστο, με τίτλο *Από τον Κυβισμό στο Σουπρεματισμό: ο νέος χρωματικός ρεαλισμός*. Σε αυτό δήλωνε πως ο Φουτουρισμός ήταν ξεπερασμένος και καλούσε στον Σουπρεματισμό. Ο ρωσικός τύπος μόλις που ανέφερε το γεγονός, έχοντας την προσοχή του στραμμένη στον πόλεμο, ενώ τα έργα που παρουσιάζονταν έμοιαζαν πλέον πολύ συνηθισμένα. Αντιθέτως, η αντίδραση του Benois ήταν πολύ πιο έντονη: «Αυτό που βλέπω στις εκθέσεις των "υπέρ – μοντερνιστών" απλά με αφήνει παγερά αδιάφορο. Δεν καταλαβαίνω το "πνεύμα της τέχνης" και απλώς βαριέμαι με αυτούς»[96] . Πίσω από αυτήν την «απόλυτη πλήξη» , που ερμηνεύτηκε ως το τέλος της ζωγραφικής και όχι η αρχή κάτι νέου, ίσως κρυβόταν ο φόβος του αγνώστου, για όσους ακολουθούσαν γραμμικά την παράδοση. Ενώ το Μαύρο Τετράγωνο κατά τον Benois ήταν το «απόλυτο μηδέν», που υποδήλωνε μια «αδιάφορη» κοινωνία, χαρακτηρίζοντάς το απλώς «ένα μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο», ο Σουπρεματισμός για τον κριτικό El Lissitsky, που έγραφε επίσης στον *Κόσμο της Τέχνης* , ιδωμένος μέσα από μια πολιτική σκοπιά, ήταν η δυναμική μιας ριζοσπαστικής νέας τέχνης, που θα μπορούσε να επηρεάσει πολιτική και κοινωνική αλλαγή. Στο δοκίμιό του *Ο Σουπρεματισμός στην Ανακατασκευή του Κόσμου* το 1920, γράφει: «Για μας ο Σουπρεματισμός δεν σηματοδοτεί την αναγνώριση μιας απόλυτης φόρμας, η οποία ήταν μέρος ενός ήδη ολοκληρωμένου παγκόσμιου συστήματος. Το αντίθετο. Εδώ είναι αποκεκαλυμμένο για πρώτη φορά σε όλη την αγνότητά του το καθαρό σημάδι για έναν νέο κόσμο, όπως ποτέ πριν δεν είχαμε αισθανθεί, ένας κόσμος που προχωρά μπροστά και εκπορεύεται από την εσωτερική μας ύπαρξη και είναι τώρα στα πρώτα στάδια σχηματισμού»[97]. Από την αντίπερα όχθη ο Maxim Gorky - μαρξιστής και οπαδός της δυτικής κουλτούρας - στο περιοδικό του *Letopis*, αντιτιθόταν στο ρεύμα , το οποίο ξεκινούσε κατά την άποψή του από τον Diaghilev και το οποίο κορυφωνόταν με τον Φουτουρισμό και τον Σουπρεματισμό, ως μια παρακμή της ρωσικής κουλτούρας και μια στάση απόλυτα αντιδραστική και αστική,

---

[96] Sharp Jane A., The critical Reception of the 0.10 Exhibition: Malevich and Benua, στο *The Great Utopia, The Russian and Soviet Avant – Garde,* ό. π., σ. 39

[97] Ό. π., σ. 39

δημιουργώντας έτσι, δύο χρόνια πριν από την Επανάσταση, την ιδεολογική βάση της μεταγενέστερης καταδίκης της Ρωσικής Πρωτοπορίας.

«Ο Νέος Ζωγραφικός Ρεαλισμός»

Στην μπροσούρα της έκθεσης *0,10* ο Malevich αναφέρει τα εξής: «Μεταμορφώθηκα στο μηδέν των μορφών και πήγα πέρα από το 0-1».[98] Για εκείνον το Μαύρο Τετράγωνο είναι «η δημιουργία της αρχικής αιτίας. Είναι το πρόσωπο της Νέας τέχνης.» Είναι κεντρικό έργο στην έκθεση, μια έκθεση που, ίσως σήμερα, θα ονομάζαμε – ας επιτραπεί ο νεολογισμός - «ζωγραφική εγκατάσταση». Όλα τα υπόλοιπα έργα στην αίθουσα οργανώνονται αρμονικά και γεωμετρικά σε διαγώνιους και κάθετους άξονες και «εκπορεύονται» από αυτό, αλληλεπιδρώντας μέσα σε ένα δυναμικό πεδίο, ένα ζωντανό σύμπαν που « κάθε φόρμα ελεύθερη και ατομική» είναι «ένας κόσμος» [99] . Μια μορφή αποτελεί ένα επίπεδο και όλες συνολικά αποτελούν μονάδες του τετραγώνου. Οι μορφές αυτές δεν εκφράζουν τίποτα από τον αντικειμενικό κόσμο. « Μόνο με την εξαφάνιση της συνήθειας του μυαλού, η οποία βλέπει στις παραστάσεις μικρές γωνίες φύσης, μαντόνες και ξεδιάντροπες Αφροδίτες, θα γίνουμε μάρτυρες ενός έργου καθαρής, ζωντανής τέχνης»[100],υποστηρίζει ο Malevich. Η αφαίρεση και της φυσικής μορφής θα γεννήσει το *Μαύρο Τετράγωνο* και τις σουπρεματικές μορφές , οι οποίες θα αποκοπούν ολοκληρωτικά από τον κόσμο των φυσικών φαινομένων. Οι ίδιοι οι τίτλοι των έργων μαρτυρούν αυτήν ακριβώς την αποκοπή: *Ζωγραφικές μάζες σε κίνηση, Χρωματικές μάζες σε δύο* ή *τέσσερις διαστάσεις*, όπως και το *Μαύρο Τετράγωνο* το οποίο δεν περιγράφεται, αλλά ορίζεται ως αυτό που είναι, *Τετράπλευρο*. Το τετράγωνο αναλύεται ως το σχήμα που παρουσιάζει τη μεγίστη αρμονία με τη μεγίστη αφαίρεση. Σε αντίθεση με την τελειότητα του κύκλου, που είναι η συμμετρία, προβάλλεται η αρμονία του τετραγώνου. Ο Νέος Ζωγραφικός Ρεαλισμός του Malevich χρησιμοποιεί σαν μέσο έκφρασης την γεωμετρική αφαίρεση που , όπως εξετάσαμε παραπάνω, αποτελεί ήδη

---

[98] Malevich στο Μαχαίρα Ελένη, *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μαλέβιτς*, ό. π., σ. 37

[99] Malevich Kazimir , From Cubism and Futurisma to Supermatism, στο Harisson, C-Wood, P. (επιμ.*), Art in theory, 1900 – 1990,* Blackwell Publishing Ltd, Malden, 1998, σ. 174

[100] Ό. π., σ. 166, σ. 168

για τον ανατολικό αποφατισμό ίσως το πιο δυναμικό μοντέλο αντί-αφήγησης, ικανό να εκτρέψει σε έναν κόσμο πέραν του φυσικού (όπως επίσης σε σχέση με τις αφηγηματικές αναπαραστάσεις αφήνει μεγαλύτερα περιθώρια και για ένα υπέρ – ατομικό μοτίβο, μη προσωπικής ζωγραφικής χωρίς αναφορά στο άτομο – δημιουργό). Ο ίδιος βέβαια ο Malevich, το 1918 σε δημοσίευση του στην εφημερίδα *Αναρχία,* θεωρώντας την «εικονογραφική παρέκκλιση ολέθρια για το μέλλον της μη αντικειμενικής δημιουργίας», χρησιμοποιώντας τον όρο του Bely «bezpredmetnost» - πού είδαμε παραπάνω - και περιγράφοντας έναν κόσμο χωρίς αντικείμενα, χωρίς σκοπό και αποτέλεσμα, χωρίς ιδιότητα ή κατάσταση αντικειμένου διαφοροποιήθηκε από την φουτουριστική αφαίρεση, άλλα και από την δυτικότροπη αφαίρεση[101] και μοντερνισμό γενικότερα. Για εκείνον το αντικείμενο είναι απλώς ένα περίβλημα ενεργειακών δυνάμεων, που δρουν εντός του και δεν έχουν όψη. Επομένως τα αντικείμενα και συνεκδοχικά οι αναπαραστάσεις τους είναι «ένα ψέμα που συγκαλύπτει την πραγματικότητα»[102]. Το υποκείμενο – καλλιτέχνης και αντικείμενο – έργο τέχνης είναι και τα δύο συμβάσεις, νοητικές κατασκευές. Στην πραγματικότητα υπάρχει μόνο η συνείδηση. Οι μορφές του νέου ζωγραφικού ρεαλισμού « φτιάχνονται από το τίποτα»[103], δεν έχουν το αντίστοιχο τους στην φαινομενική πραγματικότητα, έρχονται από την «διαισθητική λογική». Ενώ οι φουτουριστικές μορφές , οι οποίες έρχονται από το υποσυνείδητο, αποτελούν μέρος ή το αντίβαρο της χρηστικής λογικής κατά μια έννοια. Ο Malevich διαχωρίζει «την διαίσθηση» του από το υποσυνείδητο. Η νέα πραγματικότητα είναι η επιφάνεια - πεδίο, στην οποία «όλα εξαφανίστηκαν», μόνη έμενε η μάζα του υλικού, μέσα στο οποίο θα κατασκευαστεί η νέα μορφή. Στη σουπρεματική τέχνη, οι μορφές θα ζήσουν όπως όλες οι ζωντανές δυνάμεις στη φύση»[104] .Ο «νέος ρεαλισμός» είναι η

---

[101]Η τάση υποκειμενικής υπέρβασης της πραγματικότητας αλλά εγκεφαλικής υφής, η γεωμετρική πραγματικότητα, η μαθηματική αλήθεια, το ξεγύμνωμα της αντικειμενικότητας από τα μη καθαρά στοιχεία, μπορεί να εντοπιστεί στην ορθολογιστική αφαίρεση του Piet Modrian. Διανοητικός μυστικισμός, ασκητισμός ηθικιστικής καλβινιστικής προέλευσης, οδεύουν στο έργο του σε μια πορεία αποπροσωποποίησης. Γράφει: «…τίποτα αυτός καθαυτός δεν θα είναι παρά ένα μέρος του όλου και τότε, έχοντας τη μακαριότητα της μικρόψυχης ατομικότητας του, θα είναι ευτυχισμένος με αυτή την ιδέα που έχει δημιουργήσει». Μικέλι, Μάριο Ντ., *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, ό. π., σ. 280

[102] Malevich στο Μαχαίρα Ελένη, *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μαλέβιτς*, ό. π., σ. 23

[103] Ο. π., σ. 75

[104] Ο. π., σ. 77

υποκειμενική του αλήθεια, ένας «ρεαλιστικός συμβολισμός» που ανιχνεύσαμε στον Dostoevsky, μάλιστα επί το ακριβέστερο «μυστικός ρεαλισμός», όπως τον χαρακτήρισε ο Soloviev και περιγράφεται από τον Berdiaev: «Η ανθρώπινη δημιουργική δύναμη είναι ρεαλιστική στον βαθμό που είναι θεουργική, δηλαδή στο βαθμό που κατευθύνεται προς τη μεταμόρφωση του κόσμου… Ο αληθινά δημιουργικός ρεαλισμός είναι εσχατολογικός ρεαλισμός, δεν ακολουθεί τη γραμμή του κατοπτρισμού του φυσικού κόσμου ούτε της προσαρμογής προς αυτόν, αλλά τη γραμμή της μεταβολής και της μεταμόρφωσης του κόσμου»[105].

Σε μορφοπλαστικό επίπεδο, στην *Εισαγωγή στη θεωρία του προστιθέμενου στοιχείου στη ζωγραφική* (1926), ο Malevich αναλύει τα στοιχεία που οδήγησαν στην αλλαγή της τεχνικής του, ορίζοντας τις βασικές μορφές και τα διακριτά σημεία, μαζί με τα τρία χρώματα μαύρο, κόκκινο, λευκό ως τις «αρχές» που θα αποτελέσουν την νέα Κοσμογονία ή αλλιώς τα στοιχεία ενός παλιού κόσμου, που θα επιλέξει σαν δομικά υλικά για να οικοδομηθεί εκ νέου. Το ίδιο το Μαύρο Τετράγωνο μετά από αρκετές μεταμορφώσεις, χρωματικές και εννοιολογικές (*Κόκκινο Τετράγωνο*, *Δύο Τετράγωνα*, *Τρίτη κατάσταση του Τετραγώνου*, *Τετράπλευρο σε Δυναμική Προβολή*, *Επίπεδα υπό Διάλυση*) κατέληξε το 1918 στο *Λευκό Τετράγωνο* πάνω σε Λευκό φόντο . Το *Λευκό Τετράγωνο* γίνεται λευκό και τοποθετείται λοξά στην λευκή επιφάνεια του καμβά, αποβάλλοντας πλέον εντελώς την υλικότητα του. Αν θα επιτρεπόταν ένας παραλληλισμός, το Μαύρο Τετράγωνο θα μπορούσε να είναι συμβολικά «ο θείος γνόφος» και το Λευκό το «Θειο Φώς», του Διονυσίου (το λευκό και το μαύρο δεν υπάρχουν στην κλίμακα της ανάλυσης του φωτός. Το λευκό είναι όλα τα χρώματα. Το μαύρο τα απορροφά) . Ο «θείος γνόφος» (τόπος όπου θα συντελεστεί η μυστική ένωση με τον θεό) είναι «υπέρφωτος» αλλά και «σκοτεινότατος». Σε κάθε αναφορά στον θείο γνόφο χρησιμοποιούνται όροι φωτός για να προσδιοριστεί το σκότος – ορολογία όμοια με αυτή του Malevich. Το Λευκό για τον Malevich είναι η τελειότητα: όταν όλα τα χρώματα χάνονται στο λευκό. Εξάλλου τα χρώματα δεν είναι παρά «σινιάλα που δείχνουν το δρόμο»[106]. Υπήρχε ένα άρθρο του Bely στον *Κόσμο της Τέχνης*, που ανέλυε τα χρώματα που χρησιμοποιούσε η αγιογραφία καθώς και τους συμβολισμούς τους (Χρυσό =Θεότητα, Μπλε = Πνεύμα, Κόκκινο =Ομορφιά, Ροζ = Άνοιξη, Πράσινο =Βλάστηση). Το Μαύρο συμβόλιζε το κενό και

[105] Μπερντιάεφ Νικόλαος, *Δοκίμιο εσχατολογικής μεταφυσικής*, ό. π., 314-315

[106] Malevich στο Μαχαίρα Ελένη, *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μαλέβιτς*, ό. π., σ. 14

το Λευκό το Φως και «μεταξύ των δύο αυτών χρωμάτων εκτείνεται η ζωή, που κινείται ανάμεσα στο κενό και στην ύπαρξη»[107]. «Αυτά ακριβώς τα επτά χρώματα, που ο Bely είχε ήδη περιγράψει στο περιοδικό του Diaghilev, ως τα χρώματα της αγιογραφίας περιλαμβάνει ο Malevich το 1916 στα χρώματα του Σουπρεματισμού[108]», γράφει η Noemi Smolic [109] . Ενώ ο ίδιος στο κείμενο *Απόπειρα για ορισμό της σχέσης χρώματος και μορφής στη ζωγραφική*, το 1930, ορίζει στο σύστημα του το Μαύρο και το Κόκκινο σαν χρώματα που θα οδηγήσουν στον τελικό προορισμό , την αλλαγή συνείδησης .Επομένως ο Σουπρεματισμός είναι μια διαδρομή Μεταμόρφωσης με στόχο την τελειότητα του Λευκού . Το σουπρεματικό φιλοσοφικό σύστημα του χρώματος «δεν εξαρτιέται από καμία ομορφιά, από καμία συγκίνηση, από καμία αισθητική πνευματική κατάσταση»[110]. Η μορφή και το χρώμα είναι απλώς οι εκδηλώσεις των διαφορετικών καταστάσεων της ενέργειας.

Το Μαύρο Τετράγωνο «εξ Αποκαλύψεως»

« Το τετράγωνό μου το θεωρώ σαν πόρτα που άνοιξε και μου επέτρεψε να ανακαλύψω…»[111], «εγώ τίποτα δεν εφηύρα, απλώς αντίκρισα…» , «στέκομαι μπροστά σαν ένας αλλότριος, ενατενίζοντας το φαινόμενο…»[112], είναι μερικές

---

[107] Smolic Noemi, Malevich: ο πρώτος μεταμοντέρνος καλλιτέχνης, στο *Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη*, ό. π., σ. 62

[108] Το Μαύρο Τετράγωνο είναι ζωγραφισμένο πάνω σε μια άλλη σύνθεση. Η Ραδιογραφία έδειξε ότι «κατά μήκος της περιμέτρου του μαύρου τετραγώνου ανιχνεύεται μια λωρίδα πάχους περίπου 4,5 εκατοστών, όπου κάτω από τις πιο αδρές ρωγμές είναι ορατές γαλάζιες, κόκκινες, σκούρες μπλε, κιτρινοπράσινες ροζ και βιολετί χρωστικές» παρατηρούν οι Milda Vikturina και Alla Lukanova. Στο λευκό πεδίο που ζωγραφίστηκε μετά το μαύρο παρατηρήθηκαν παχιές ορμητικές πινελιές, αναγλυφικότητα, και είναι ορατά, εκεί που το λευκό έχει φθαρεί, ευδιάκριτα δακτυλικά αποτυπώματα του ζωγράφου. καταγράφηκαν χρώματα πράσινο, σκούρο μπλε, ρόδινο και κόκκινο και πάνω δεξιά γωνία θαμπά ίχνη γραμμάτων μιας πιθανής επιγραφής. Μαχαίρα Ελένη, *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μαλέβιτς*, ό. π., σ.18

[109] Smolic Noemi, Malevich: ο πρώτος μεταμοντέρνος καλλιτέχνης, στο *Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη*, στο Παπανικολάου Μιλτιάδης (επιμ), Πρωτοπορία Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 62

[110] Malevich στο Μαχαίρα Ελένη, *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μαλέβιτς*, ό. π., σ. 40.

[111] Ό. π., σ. 29

[112] Ό. π., σ. 29

αποσπασματικές μεταγενέστερες της εποχής της κατασκευής του τετραγώνου αναφορές του Malevich για την εμπειρία του. Λίγο καιρό πριν την ξαφνική «εξ Αποκαλύψεως» αυτή γέννηση, ο Malevich είχε αυτοαπομονώθει σε μια ηθελημένη απόσυρση – μια τάση εγγενής όπως είδαμε στη ρωσική κουλτούρα – από το εργαστήριο στη Μόσχα , για δύο μήνες, κοντά στη φύση, στο Κούντσεβο, (το μέρος της καταγωγής του), απαγορεύοντας τις επισκέψεις, κλεισμένος στη σιωπή. Αν και ένα μαύρο τετράγωνο αποκαλύπτεται σε διάφορους συνδυασμούς και σχέδια και στα σκηνικά στην *Νίκη επί του Ήλιου*, ήδη από το 1913, και ενώ πολλοί μελετητές θεωρούν την «εξ Αποκαλύψεως» γέννηση μύθευμα των μαθητών του(από τους οποίους υπάρχουν μεταγενέστερες διαμεσολαβημένες αναφορές για το σοκ που υπέστη κατά την εμφάνιση του πίνακα, και όχι δικές του σύγχρονες μες στην επιστολογραφία του της εποχής του έργου), εντούτοις υπάρχουν και επιπλέον σαφείς αναφορές από τον ίδιο, έστω και μεταγενέστερες : «Και ιδού, όταν περιέρχεσαι σε τέτοιο συλλογισμό, κάπως το ερώτημα περί Ζωγραφικής γίνεται σμικρυμένο τμήμα μπροστά στη σύλληψη – κατανόηση του πώς εξελίσσεται η γεγονοτολογική εμπειρία. Εγώ ήδη δεν εξετάζω τον Σουπρεματισμό ως ζωγράφος ή μορφή, που έβγαλα από το σκοτεινό κρανίο. Εγώ στέκομαι μπροστά του σαν ένας αλλότριος, ενατενίζοντας το φαινόμενο.[113]...», « Μια βδομάδα δεν μπορούσα να κοιμηθώ, να φάω, ήθελα να καταλάβω αυτό που έκανα, αλλά δεν τα κατάφερνα». Η ζωγράφος Anna Leporskaya, φίλη του Malevich , μιλάει για την εμπειρία του λέγοντας ότι ήταν «εξ Αποκαλύψεως» και προήλθε μέσα από μια εκστατική γνώση, συνελήφθη δε σε απροσδιόριστο χρονικό σημείο, κατά την οποία ο νους απελευθερώνεται από την πεπερασμένη του συνείδηση, την «Κοσμική συνείδηση» του Malevich. Στο χώρο αυτό, απ' όπου γεννιέται και ο Νέος Ρεαλισμός, στο υπερβατικό πεδίο χωρίς χωροχρονικούς περιορισμούς, ο αντικειμενοποιημένος χρόνος συμβαίνει καθέτως , στην οριζόντια διάταξη του χρόνου της ιστορίας (μια διάταξη της δυτικής σκέψης όπου, όπως είδαμε, είχαν αποδημήσει νωρίτερα οι Πατέρες της ανατολικής παράδοσης, ενώ αργότερα και οι Soloviev και Berdiaev, ανάμεσα σε άλλους). Και ενώ η οριζόντια αυτή αντίληψη του χρόνου (παρελθόν – παρόν – μέλλον), της αιτιοκρατικά προσδιορισμένης εξέλιξης, δεν μπορεί να εξηγήσει μια τέτοια ανορθολογική κατάσταση (ίσως και γι αυτό το λόγο επιπλέον να θωρείται μύθευμα), στο ανατολικό σύστημα δεν φαίνεται κάτι ξένο. Και ας επικαλεστούμε για μια ακόμη

[113] Ό. π., σ. 31

φορά τον Berdiaev που γράφει πως «οι δημιουργικές πράξεις που πραγματοποιούνται καθέτως προβάλλονται σε οριζόντια διάταξη και γίνονται δεκτές ως πραγματοποιημένες στον ιστορικό χρόνο», αλλά στην πραγματικότητα έχει σε ακαθόριστο χρονικό σημείο συντελεστεί διαφυγή από τον ιστορικό χρόνο. Ένα «μυστήριο» δημιουργικότητας υπάρχει κι εδώ , μια δημιουργική δύναμη που προέρχεται από το « μηδέν », το «δημιουργικό μηδέν» του Malevich, που όμως είναι εν δυνάμει τα πάντα και το οποίο «πρέπει να βγει από το τίποτα». Είναι, όπως μας λέει ο ίδιος, μια φανέρωση, όπως όταν « η θεότης διατάσσει τους κρυστάλλους να περάσουν σε μιαν άλλη μορφή ύπαρξης, προκαλώντας ένα θαύμα»[114] ή κατά την Berdiaev περιγραφή: « …το πιο σημαντικό , το ποιο μυστηριώδες , το πιο καινούριο σε μία δημιουργική κατεύθυνση δεν προέρχεται από τον "κόσμο" αλλά από το Πνεύμα »[115] σε ένα «κλειστό κύκλο της ενέργειας του κόσμου »[116] . Εξάλλου στον ανατολικό αποφατισμό η Αποκάλυψη μέρους της αιώνιας αλήθειας, είναι εφικτή στο τέλος της διαδρομής της ανόδου, όπως την εξετάσαμε μέσα από την θεολογία του Vladimir Losky, αφού ο άνθρωπος έχει μεταμορφωθεί και είναι πλέον «άξιος» μιας τέτοιας γνώσης – οι μυστικοί για αυτόν ακριβώς το λόγο μοχθούν ασκούμενοι στην μοναχική ζωή -. Δεν πρόκειται λοιπόν για κάτι που εμφανίζεται σε κάποιον χωρίς την κατάλληλη «μυητική» διαδικασία, ή χωρίς την προαπαιτούμενη προσπάθεια, αλλά για μια «ανταμοιβή», η οποία βέβαια δεν προεξοφλείται ούτε προσδιορίζεται και γι' αυτόν το λόγο βρίσκεται στον «κάθετο» χρόνο, εφόσον πρόκειται στην ουσία για μια εσωτερική εμπειρία διαφορετική ανάλογα με τον κάθε άνθρωπο.

Η σημασία της επιλογής του τετραγώνου , η καταγωγή του[117] και κυρίως η ερμηνεία του έργου, εξακολουθούν να απασχολούν τους μελετητές. Σε πολλές περιπτώσεις είτε

---

[114] Ο. π., σ. 37

[115]Kusrtanidze Shorena*, Φαινόμενο και Νοούμενο στη Θεολογική Σκέψη του Ν. Μπερδιάγιεφ*, ό. π., σ. 125

[116] 'Ο. π., σ. 116

[117] Ο Πλάτωνας, ο Πυθαγόρας, ο Γαλιλαίος και άλλοι φιλόσοφοι και επιστήμονες χρησιμοποίησαν τα πολυεδρικά και γεωμετρικά σχήματα και το τετράγωνο ειδικά για την περιγραφή του κόσμου(η απλότητα του μοτίβου παρέχει τη δυνατότητα να παράγει στο άπειρο μια ατελείωτη ποικιλία άλλων μορφών, άρα να δημιουργεί από τη βάση). Στο βυζαντινό σύστημα , το τετράγωνο χρησιμοποιήθηκε για να μεταφράσει σχηματικά το πρόσωπο , καθώς και στην τετράγωνη επιγραφή στην επιφάνεια του φωτοστέφανου του Χριστού(«Αυτός που Είναι»), εφόσον σαν σχήμα που δεν μπορεί να αναλυθεί, εκφράζει τον ανώτατο βαθμό τελείωσης. Στην εποχή του Malevich επανεμφανίζεται ως «μυστικιστικό

οι δογματικές αποφάνσεις του μοντερνισμού είτε οι οικειοποιήσεις των μελετητών μετέτρεψαν το Τετράγωνο σε μια οθόνη προβολής απολυτοτήτων. «Οι κριτικοί του μοντερνισμού πολύ δύσκολά θα δέχονταν ότι ο Malevich κατασκεύασε μια εικόνα μάλλον παρά μια μη- εικόνα, μια εικόνα με ιστορικές και θεολογικές ,κάτω από ορισμένες συνθήκες, απαρχές που δεν συμβιβάζονται με τα δογματικά κριτήρια του μοντερνισμού»[118], γράφει ο Γιάννης Ζιώγας. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 μελέτες και εκθέσεις εμφανίστηκαν, που έθεσαν σε αμφισβήτηση την μέχρι τότε κυρίαρχη ερμηνεία της μοντέρνας τέχνης ως διαδοχικής σειράς καθαρά μορφοπλαστικών ανατροπών. Η Linda Darlymple Henderson, στο *" Ο Καλλιτέχνης , Η Τέταρτη Διάσταση" και η Μη- Ευκλείδεια Γεωμετρία 1900- 1930* το 1983, διερεύνησε τις μαθηματικές θεωρίες των θεοσοφιστών και ευρύτερα των μυστικιστών του τέλους του 19ου αιώνα – Helena Blavatsky, George Gurdjieff, Pyotr Uspensky – σε άμεση συσχέτιση με τις αναζητήσεις των σουπρεματιστών και του Malevich. Τις μορφολογικές και κατ' επέκταση θρησκευτικές – φιλοσοφικές ομοιότητες του Μαύρου Τετραγώνου με τις βυζαντινές εικόνες μελέτησαν η Χριστίνα Sthephan Καίση, ο Γιάννης Ζιώγας , η Ekaterina Selezneva, η Ιλιάνα Ζάρρα, η Susan Compton και η Evgenia Petrova. Η Ελένη Μαχαίρα που μελέτησε με τη σειρά της το Μαύρο Τετράγωνο – μέσα από την σκοπιά κυρίως της δυτικής φιλοσοφικής παράδοσης – παρατηρεί: «μπορεί το εικόνισμα ως πρωτογενής πηγή να τροφοδότησε τον ρωσικό μοντερνισμό καταφανώς και τους δύο κύκλους χωρικών του Malevich, όχι όμως το Μαύρο Τετράγωνο και τον σουπρεματικό κύκλο. Εάν με κάτι από το εικόνισμα συνομιλεί ο Malevich, είναι με τον ασκητισμό του στον απόλυτο βαθμό και με την αίσθηση σκοτάδι-φως.». Και μέχρι εδώ η παρούσα έρευνα συμφωνεί με αυτή τη γνώμη, αν πρόκειται απλώς για συσχετισμό των στιλ ή των φορμαλιστικών τάσεων, κάτι που δεν συνεπάγεται απαραίτητα και δομικούς φιλοσοφικούς διαλόγους. Η προσκόλληση μόνο στη βυζαντινή κληρονομιά – ιδωμένη σαν στιλ - ή μεμονωμένα τα εννοιολογικά βυζαντινά στοιχεία στο έργο του

τετράγωνο» της θεοσοφιστικής τάσης της Helena Blavatsky, (στην *Μυστική δοξασία*) συμβολίζοντας τον άνθρωπο ως αποκορύφωση του φαινομενικού κόσμου[117] και στο Θεωρητικό σχήμα του θεοσοφιστή Claude Braxton (στο *Ο άνθρωπος και το τετράγωνο. Μια Παραβολή του Ανώτερου Χώρου*), όπου ο κύβος είναι η άχρονη, αιώνια συνείδηση και το τετράγωνο, το αποτύπωμα της επίγειας ζωής.

[118] Ζιώγας Γιάννης, *Ο βυζαντινός Μαλέβιτς*, Στάχυ, Αθήνα, 2000, σ. 31

Malevich, που αφήνει εκτός τα ευρύτερα θρησκευτικά δόγματα αλλά και τις ερμηνείες που δόθηκαν κατά καιρούς από τους ίδιους τους Ρώσους θεολόγους ,ή ακόμη δεν συνυπολογίζει τις κοσμικές εκφάνσεις των παραδόσεων αυτών (όπως διαμεσολαβημένες εμφανίζονται και διαμορφώνουν τη ρωσική κουλτούρα εν γένει και τις ιδιαιτερότητες της), και τέλος τα φιλοσοφικά συστήματα που διασταυρώθηκαν με αυτές (και άλλοτε τις ανέτρεψαν, άλλοτε τις συμπλήρωσαν), ενέχει, κατά τη γνώμη μας, τον κίνδυνο της ανεπαρκούς ή αυθαίρετης ερμηνείας. Για τους ίδιους ακριβώς λόγους παρ' όλα αυτά διαφωνεί (η παρούσα έρευνα) με την συνέχεια της άποψης της Μαχαίρα, ως προς την «αντίθεση» του Malevich με την «χριστιανική σημειολογία». Γράφει στην συνέχεια, η Μαχαίρα: «στην πραγματικότητα η σχέση του Μαύρου Τετραγώνου με τη χριστιανική σημειολογία της ρωσικής παράδοσης δεν δείχνει σημασιολογική ταύτιση, αλλά αναδεικνύει τη σημασιολογική αντίθεση την οποία καθορίζει ο Malevich, χρησιμοποιώντας αυτή τη χριστιανική σημειολογία προς την κατεύθυνση της νέας θρησκείας που εισηγείται.»[119] Ίσως τα ερωτήματα για ένα τόσο ακραία μη παραστατικό έργο να είναι δύσκολο να απαντηθούν και σίγουρα δεν χωρούν απόλυτες απαντήσεις. Ο Malevich αντιτάχθηκε στο σύστημα της Επίσημης Εκκλησίας, όπως και οι περισσότεροι Ρώσοι στοχαστές (μερικούς από τους οποίους εξετάσαμε στις προηγούμενες ενότητες) . Το ρωσικό παράδειγμα περιέχει αρκετές τάσεις και εκφάνσεις την θρησκευτικής πνευματικότητας , με μεγαλύτερη ελευθερία από το δυτικό ιεραρχημένο σύστημα ίσως και από το ελληνικό ορθόδοξο παράδειγμα. Το ότι ο Malevich είναι ανοιχτός σε άλλα φιλοσοφικά συστήματα και πιθανώς γνωρίζει τη θεοσοφία και τη δυτική φιλοσοφία και τέχνη δε σημαίνει πως δεν ζει στη Ρωσία του Dostoevsky, του Soloviev, του Berdiaev και των υπολοίπων. Αυτοί και άλλοι στοχαστές και καλλιτέχνες, εξάλλου, προσπάθησαν να επαναπροσδιορίσουν εαυτούς μέσα από αναθεωρήσεις, στοχεύοντας σε μια «Νέα Θρησκεία» με ευρύτερα κοινωνικές διαστάσεις, ένα νέο ολιστικό σύστημα πνευματικής και πολιτικής ύπαρξης. Τέτοιες αναζητήσεις δεν στηρίζει, βέβαια, η επίσημη εκκλησία, στηρίζει όμως, από μια άποψη, η ίδια φύση της φιλοσοφίας του ανατολικού αποφατισμού, που μ' όλες τις αρνήσεις τις αφήνει ανοιχτά τα όρια της ελευθερίας των εμπειριών και κατ' επέκταση των ερμηνειών, ενώ θεωρεί προσωπική υπόθεση την Θεανθρώπινη ένωση και διαφορετική για τον καθένα. Από κει ξεκινώντας τα όρια

[119] Μαχαίρα Ελένη, *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μαλέβιτς*, ό. π., σ. 107- 108

της ελευθερίας διαστέλλονται καθώς και το δικαίωμα ο κάθε «πιστός» να υπερασπίζεται με τον δικό του τρόπο την πίστη του, ακόμα κι αν έρχεται σε αντίθεση και με τις όποιες φιγούρες εξουσίας, είτε θρησκευτικές είτε κοσμικές.

Ο Σουπρεματισμός και η «Νέα Θρησκεία»

«Είμαι κι εγώ μεταξύ αυτών που περιεργάζονται ένα μυστηριώδες μαύρο πλαίσιο, αυτό που αποκτά τη μορφή του νέου προσώπου του σουπρεματικού κόσμου… όχι βλέπω σε αυτό ό, τι έβλεπαν κάποτε οι πιστοί στο πρόσωπο του Θεού»,[120] γράφει ο Malevich για το Μαύρο Τετράγωνο, τον θεμέλιο λίθο εν τέλει ενός διαφορετικού φιλοσοφικού συστήματος άλλα και τον σπόρο μια «Νέας Θρησκείας». Η λατρευτική διάσταση που έδωσε στην τοποθέτηση του στην έκθεση , ως κορυφή της ιεραρχημένης κατάταξης των υπολοίπων έργων, όπως στην αντίστοιχη θέση του σπιτικού εικονοστασίου[121], φιλοδοξούσε πιθανόν να ανασύρει μνήμες και να προκαλέσει συναισθηματικούς συσχετισμούς στον θεατή. Η συγκεκριμένη τοποθέτηση είτε σαν «σύμβολο» είτε σαν σχόλιο προσπαθούσε πάντως να κάνει την αρχή μιας νέας «εγκόσμιας» μορφής πίστης. Λίγα χρόνια μετά το 1917, ο Malevich, φρόντισε να διαχύσει με «έναν σχεδόν ιεραποστολικό ζήλο το σουπρεματικό του μήνυμα με κάθε δυνατό μέσο και τρόπο»[122]. Ο ίδιος και οι μαθητές του φορώντας περιβραχιόνια με μαύρα τετράγωνα διακοσμούσαν τους δρόμους με σουπρεματικά σχήματα με σκοπό την αφύπνιση της συνείδησης των ανθρώπων, αποτελώντας μέρος της επιχείρησης μεταφοράς του κινήματος στη ζωή. Το 1919 ο Malevich μιλάει για τον «Σουπρεματισμό του πνεύματος», ζωγραφίζοντας το *Εσταυρωμένο Τετράγωνο*. «Δεν βλέπουμε, λοιπόν, τον Σουπρεματισμό ως ζωγραφικό μόνο ύφος, αλλά ως προσπάθεια να "γραφτεί" το ανείπωτο, το ασύλληπτο, με

---

[120] Ο. π., σ. 126

[121] Ο Benois, είδε τη θέση αυτή του Τετραγώνου σαν αμαρτία. Έγραφε: «πάνω ψηλά ακριβώς κάτω από το ταβάνι, στο "ιερό μέρος" …η εγωιστική εξύψωση της ανθρωπότητας, του εαυτού και της μηχανής, πάνω από τη φύση, μια "βλασφημία"». Sharp Jane A., The critical Reception of the 0.10 Exhibition: Malevich and Benua, Sharp Jane A., στο *The Great Utopia, The Russian and Soviet Avant – Garde*, ό. π., σ. 42

[122] Γράφει η Ζάρρα, στο Ζάρρα Ιλιάνα Θ., *Κοσμική ζωγραφική και θρησκευτικός Συμβολισμός, Η περίπτωση του καλλιτέχνη της ρωσικής πρωτοπορίας Καζιμίρ Μαλέβιτς (1878 – 1935)*, ό. π., σ. 12

απόλυτα σημεία, με στοιχειώδεις μορφές.»[123], εξηγεί σε μια αποφατική περιγραφή του υπερβατικού. Και συνεχίζει: «Ο Σουπρεματισμός φτάνει σε μιαν "έρημο" στην οποία δεν μπορούμε να αντιληφθούμε τίποτε άλλο παρά συναίσθημα. Όλα όσα καθόριζαν την αντικειμενική – ιδεατή δομή της ζωής και της τέχνης – ιδέες, συλλήψεις και εικόνες – όλ' αυτά τα παραμέρισε ο καλλιτέχνης, για να φροντίσει το καθαρό συναίσθημα»[124], «το τετράγωνο φάνηκε ακατανόητο και επικίνδυνο στους κριτικούς και στο κοινό… πράγμα, βέβαια, αναμενόμενο. Η ανάβαση στα ύψη της μη-αντικειμενικής τέχνης είναι δύσκολη και επώδυνη..αλλά σε ανταμείβει. Το γνώριμο υποχωρεί ολοένα περισσότερο στο βάθος… Τα περιγράμματα του αντικειμενικού κόσμου ξεθωριάζουν ολοένα και περισσότερο, ώσπου σταδιακά χάνεται από τα μάτια μας ο κόσμος, όχι πια "ομοιότητα με την πραγματικότητα", όχι ιδεαλιστικές εικόνες – τίποτε άλλο, εκτός από έρημο! Μα η έρημος αυτή είναι γεμάτη με το πνεύμα της μη – αντικειμενικής αίσθησης που διαποτίζει τα πάντα. Ακόμη κι εμένα μ' έπιασε κάτι σαν δειλία που άγγιζε τον φόβο, όταν έφτασα ν' αφήσω "τον κόσμο της θέλησης και της ιδέας" στον οποίο είχα ζήσει και εργαστεί και που στην πραγματικότητα είχα πιστέψει. Αλλά μια ευδαιμονική αίσθηση απελευθερωτικής μη-αντικειμενικότητας με τράβηξε μπροστά, μέσα στην "έρημο", στην οποία τίποτα δεν είναι πραγματικό εκτός από το συναίσθημα… Ο Σουπρεματισμός είναι εκ νέου ανακάλυψη της καθαρής τέχνης, που την είχε θολώσει στο διάβα του καιρού η συσσώρευση πραγμάτων»[125] , «συσσώρευση αναρίθμητων "πραγμάτων", που κρύβει την αληθινή της αξία»[126]. Κι εδώ η «έρημος» του Malevich θα μπορούσε ίσως να θυμίζει τον «γνόφο» του Διονυσίου, με την έννοια του αγνώστου και του μοναχικού της παρουσίας του ανθρώπου μέσα και στα δύο αυτά.

«Στον Σουπρεματισμό δεν τίθεται θέμα ζωγραφικής»[127], γράφει ο Malevich. Η ζωγραφική « γίνεται σμικρυμένο τμήμα». « Όπως η Ζωγραφική βάδισε στη δική της καθαρή μορφή της πραξιακής αντίληψης, έτσι και ο κόσμος της θρησκείας οδεύει προς τη θρησκεία της καθαρής πραξιακής αντίληψης» προς μια «θρησκεία της ψυχής» και ο κόσμος «κινείται προς την καθαρότητα και στον λευκό Σουπρεματισμό

[123] Malevich στο Μαχαίρα Ελένη, *Το τετράγωνο του μαύρο Καζιμίρ Μαλέβιτς*, ό. π., σ. 45

[124] Ό. π., σ. 27

[125] Ό. π., σ. 28

[126] Ό. π., σ. 29

[127] Ό. π., σ. 14

αρχίζει η νέα του ύπαρξη» γιατί «ο παλαιός κόσμος βρέθηκε ενώπιον του τίποτα και οικοδόμησε τον εαυτό του. Στο εξής, βρίσκομαι εγώ ενώπιον του τίποτα, ώστε το όν - ύπαρξη να οικοδομήσει το καινούργιο»[128] . Όλα τα «σύμβολα» του Σουπρεματισμού, είναι τα σύμβολα της θρησκείας του. «Εγώ βλέπω στον Σουπρεματισμό, στα τρία τετράγωνα και στον σταυρό, αρχές όχι μόνο της ζωγραφικής αλλά εν γένει μιας νέας θρησκείας. Νέο Ναό επίσης βλέπω»[129] . Η νέα θρησκεία, προσπαθεί να πετύχει την μεταμόρφωση του ανθρώπου. «Κατακτώντας την αιώνια κατάσταση οξυδέρκειας και γνώσης, ο άνθρωπος ίσως να εγκαταλείψει τη ζωή για τη μεγάλη βασική αρχή στην οποία η οικουμενική περιστροφή των μυστικιστών να γίνει πληρότητα, το σύνολο της αποπεράτωσης, της ολοκλήρωσης του.»[130] Η τέχνη και στον Malevich είναι το βασικό εργαλείο αυτής της μεταμόρφωσης. Σε έναν φανταστικό διάλογο του Ανθρώπου και της Τέχνης, που επινοεί, καθώς αναπτύσσεται, λέει η Τέχνη: «Εάν η ομορφιά δεν υπήρχε μέσα μου οι άλλες θεωρίες δεν θα με χρησιμοποιούσαν για να κρύψουν τις αλήθειες τους. Αρκεί να με αγγίξουν ώστε όλα να λουσθούν μες την ομορφιά και την τελειότητα. Η αρμονία του Θεού είναι εντός μου, να γιατί ο κόσμος είναι τέλειος. Ελάτε σε μένα, όποιος μέσα μου εισέλθει, στην αρμονία να διεισδύσει, θα ακούσει τη φωνή του, στη γενική αρμονία. Σε μένα είναι ο αληθινός κόσμος των ανθρώπων ,δεν έχω ούτε φύλακες, ούτε τιμωρίες, τίποτα δεν μπορεί να συγκριθεί μαζί μου, διότι έχω αγγίξει τον Θεό.»[131] Η δημιουργία γι αυτόν συγκρίνεται με τη μεγάλη λειτουργία μιας Εκκλησίας. Η νέα εκκλησία ως συνεχές γίγνεσθαι, θα έχει μια εικόνα που «αλλάζει κάθε δευτερόλεπτο, περικλείει την ουσία σε μια μορφή από την οποία απορρέουν και προκύπτουν δυνάμει όλες οι άλλες» [132]. Ο νέος ιερέας θα είναι ο δημιουργικός άνθρωπος: «…υπάρχουν ήδη πολλοί άνθρωποι που έχουν φτάσει στην τελειότητα δράσης με μόνη τη σκέψη, κινητοποιώντας έναν ολόκληρο πληθυσμό με τη βοήθεια της σκέψης και βιάζοντας την ύλη να αλλάξει όψη. Τέτοιοι άνθρωποι υπάρχουν, είναι οι ταγοί, οι ηγέτες ανθρώπων, οι δότες ιδεών, οι δημιουργοί τελειότητας»[133] και η προσευχή: « δεν θα υπογραμμίζει σκέψη ή σκοπό,

---

[128] Ο. π., σ. 109

[129] Ό. π., σ. 110

[130] Μαλέβιτς Καζιμίρ, *Η Τεμπελιά, Πραγματική Αλήθεια του Ανθρώπου. Σουπρεματισμός,* Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1997, σ. 22

[131] Ό. π., σ. 100

[132] Ό. π., σ. 101

[133] Ό. π., σ. 20

η προσευχή θα μετασχηματίζεται σε πράξη αιωνίου –α –λόγου…»,[134] γιατί «η αιωνιότητα της πράξης του ένθρησκου πνεύματος»[135] δεν θα είναι πια μια απομονωμένη δύναμη, αλλά μια ζώσα πραγματικότητα.

«Κανένας δεν μπορεί ν' αρνηθεί ότι ο άνθρωπος δεν σταματά ούτε στιγμή να προσπαθεί να εισδύσει στο σύστημα του κόσμου και να καταλάβει όσα του είναι κρυμμένα. Η βλέψη αυτή θα έλεγα πως είναι η βλέψη προς τον Θεό, δηλαδή προς εκείνη την εικόνα του τέλειου πράγματος που είναι ο Θεός»[136], και «αφού κατακτήσουμε μια τέτοια τελειότητα, θα κατακτήσουμε τον Θεό, δηλαδή την εικόνα την οποία έχει προκαθορίσει η ανθρωπότητα στις ιδέες, στους θρύλους ή στην πραγματικότητα. Θα έρθει τότε μια καινούργια απραξία, θεϊκή τούτη τη φορά, μια μη κατάσταση, στην οποία ο άνθρωπος θα εξαφανιστεί, γιατί θα εισέλθει στην υπέρτατη (supreme)[137] εικόνα του τέλειου προκαθορισμού του». Από εκεί ακριβώς προέρχεται σαν όρος και εκεί στοχεύει σαν κίνημα ο Σουπρεματισμός.

«Στον άνθρωπο, ο οποίος είδε έναν άγγελο»[138]

«Το άπειρο δεν μπορεί να γίνει ύλη. Αλλά μπορούμε να δημιουργήσουμε την ψευδαίσθηση τού απείρου: την εικόνα… Την ιδέα τού απείρου δεν την εκφράζει κανείς με λόγια ούτε την περιγράφει, αλλά μπορεί να τη συλλάβει μέσω της τέχνης που κάνει χειροπιαστό το άπειρο»[139] γράφει ο Andei Tarkovsky στο *Σμιλεύοντας το Χρόνο* .Οι στοχασμοί και η δημιουργία του Tarkovsky αν και αρκετά χρόνια μετά την περίοδο του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα που εξετάσαμε στις προηγούμενες ενότητες, μια περίοδο συνεχόμενων ζυμώσεων και αδιάλειπτης πνευματικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας, μπορούν να συσχετιστούν με αυτή,

---

[134] Malevich στο Μαχαίρα Ελένη, *Το τετράγωνο του μαύρο Καζιμίρ Μαλέβιτς*, ό. π., σ. 116

[135] Ό. π., σ. 116

[136] Μαλέβιτς Καζιμίρ, *Η Τεμπελιά, Πραγματική Αλήθεια του Ανθρώπου. Σουπρεματισμός,* ό. π., σ. 17

[137] Στην πολωνική γλώσσα η λέξη χρησιμοποιείται στην θεολογία, για να περιγράψει το Υπέρτατο Ον, τον Θεό.

[138] Επιγραφή στην επιτύμβια στήλη του τάφου του Tarkovsky

[139] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 51

παρά την χρονική απόσταση[140]. Ο ίδιος τοποθετούσε την ποιητική του σινεμά του στην πλούσια παράδοση της ρωσικής σκέψης, αλλά και στη Δύση έγινε δεκτός σαν ο μοναδικός σκηνοθέτης μετά από τον Eisenstein που μπορούσε να αντιπαρατεθεί με τους μεγάλους Ρώσους συγγραφείς, συνθέτες και ζωγράφους - και την δυναμική των «αφηγήσεών» τους –ταυτόχρονα βαθιά εθνικούς αλλά και διεθνείς.

Στον Tarkovsky θα δούμε να εμφανίζεται ξανά η αντίληψη πως «η τέχνη» είναι ένα μέσο «για να αφομοιώσουμε τον κόσμο, αποτελεί εργαλείο γνώσης τού κόσμου στη διαδρομή των ανθρώπων προς την "απόλυτη αλήθεια"»[141]. Ο καλλιτέχνης σαν «ιχνευτής τού απόλυτου» δημιουργεί την εικόνα για να προσφέρει «μια γνώση του απείρου» προσπαθώντας να αιχμαλωτίσει «το αιώνιο μες στο πεπερασμένο, το πνεύμα στην ύλη, το απεριόριστο με συγκεκριμένη μορφή»[142]. Για εκείνον η τέχνη αντίθετα με την επιστήμη που αναζητά μια «αντικειμενική αλήθεια», αποτελεί μια πραγματικότητα που ξεκινά από την υποκειμενική εμπειρία. Αυτή η εμπειρία γεννά μια εικόνα «μοναδική, αδιαίρετη, επινοημένη σε διαφορετικό επίπεδο από τη νόηση»[143], σε μια κατάσταση του νου που η διαίσθηση αντικαθιστά τη λογική, γιατί «αυτή η λογική δεν μπορεί να εξηγήσει τι είναι ο άνθρωπος και ποιο είναι το νόημα της ζωής»[144]. Η διαίσθηση αυτή «στην τέχνη όπως και στη θρησκεία, ισοδυναμεί με πεποίθηση, με πίστη»[145]. Και εδώ, όπως και στο *Μαύρο Τετράγωνο* του Malevich, αλλά και στις βυζαντινές εικόνες – που θεωρούνται όπως και οι Γραφές σημεία Αποκάλυψης - την καλλιτεχνική σύλληψη καθορίζει η δυναμική της Αποκάλυψης. Η εικόνα «εμφανίζεται σαν Αποκάλυψη, σαν στιγμιαία παράφορη επιθυμία να

---

[140] Μετά από αυτή τη γόνιμη περίοδο και ενώ έχει μεσολαβήσει η επανάσταση του 1917, στο καθεστώς του Iosif Stalin στην συνέχεια, η δυναμική της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας έχει ανασχεθεί και μέχρι το θάνατο του δεσπόζει – χωρίς δυνατότητα παρέκβασης - ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, μια στατική νόρμα έκφρασης σύμφωνη και υποστηρικτική της ιδεολογίας του σοβιετικού σοσιαλισμού, που θα διατηρηθεί μέχρι περίπου το 1985 (glasnost). Ο θάνατος του Stalin το 1953 και η πολιτική της «αποσταλινοποίησης» του Nikita Khrushchev, που ανέλαβε αμέσως μετά, με την χαλάρωση των αισθητικών και ιδεολογικών περιορισμών του Σοβιετικού Ρεαλισμού, έφεραν ένα κύμα πολιτιστικής ανανέωσης, για μια δεκαετία περίπου – μέχρι την εισβολή στην Τσεχοσλοβακία -. Ο Tarkovsky αρχίζει να δημιουργεί στο τέλος αυτής της περιόδου.

[141] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 51

[142] Ό. π., σ. 51

[143] Ο. π., σ. 56

[144] Ό. π., σ. 13

[145] Ό. π., σ. 56

γνωρίσουμε διαισθητικά και διαμιάς όλους τού νόμους τού παρόντος κόσμου – την ομορφιά και την ασχήμια του, τη συμπόνια και τη σκληρότητά του, την απεραντοσύνη και τα όριά του»[146] και «πιο συγκεκριμένα» ο Tarkovsky περιγράφει «ξαφνικές εκλάμψεις, σα να ανοίγουν πρώτη φορά τα μάτια μας, όχι όμως ως προς κάτι επιμέρους, αλλά ως προς το σύνολο, το άπειρο, ό, τι δεν ταιριάζει με την ενσυνείδητη σκέψη»[147]. Η εικόνα, η οποία «εκτείνεται στο άπειρο και οδηγεί στο απόλυτο»[148], επομένως έρχεται αδιαμεσολάβητη, όπως μας περιγράφει ο Florensky,διατηρώντας την «ιερότητά» της, εφόσον «η καλλιτεχνική ανακάλυψη παρουσιάζεται κάθε φορά σαν νέα και μοναδική εικόνα τού κόσμου, σαν ιερογλυφικό της απόλυτης αλήθειας»[149].

Εκπεφρασμένη στο κινηματογραφικό σύμπαν του Tarkovsky η εικόνα αυτή, που είναι ένας «οργανικός σύνδεσμος μεταξύ ιδέας και φόρμας»[150], συντίθεται ώστε να παρέχει ένα σχήμα και μια κατεύθυνση για τον θεατή χωρίς να επιβάλει μια αυστηρή αφήγηση ή ένα ιδεολογικό περιεχόμενο. Ο θεατής καλείται να «εμψυχώσει» την κινηματογραφική εικόνα βάζοντας τη μέσα σε ένα δικό του αφηγηματικό πλαίσιο, αφήνοντας ανοιχτά τα όρια για τις δικές του οικειοποιήσεις. Όπως η εικόνα είναι αποτυπωμένο σχήμα για τον Tarkovsky έτσι κι ο κινηματογράφος είναι αποτυπωμένος χρόνος, ένα οπτικό σημείο της ζωής. Αντίθετα με άλλες κινηματογραφικές αφηγήσεις, που οι ιστορίες έχουν διακριτά μηνύματα και καθαρά διαυγή νοήματα, οι ιστορίες του Tarkovsky απλώνουν ένα οπτικό πεδίο, μια οπτική ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία η εύθραυστη φλόγα μιας δυνατότητας δίνει ένα ίχνος, εμφανίζεται φευγαλέα, «κι έτσι, ανοίγεται μπροστά μας η δυνατότητα συνδιαλλαγής με το άπειρο, αφού μέγιστη λειτουργία της καλλιτεχνικής εικόνας είναι να ενεργεί σαν ιχνευτής του απείρου»[151]. Αυτή η άρνηση αιτιότητας στην αφήγηση, η αμφίσημη εξιστόρηση πραγματοποιείται μέσα από ένα σύμπλεγμα οπτικών μοτίβων, τα οποία ζωντανεύουν πραγματικότητες, αναμνήσεις και όνειρα σε κυκλική πολλές φορές και όχι γραμμική χρονική κίνηση. Ο Tarkovsky πίστευε ότι το φιλμ είναι ικανό

---

[146] Ό. π., σ. 51

[147] Ό. π., σ. 56

[148] Ό. π., σ. 143

[149] Ό. π., σ. 51

[150] Ό. π., σ. 35

[151] Ο. π., σ. 149

να δείξει την τριβή που προκαλείται όταν μια εικόνα συναντιέται με τον ζώντα χρόνο, την «ασταμάτητη ροή της ζωής που μας περικυκλώνει»[152].Αυτή την άυλη υπόσταση του ρέοντος χρόνου προσπαθούσε να αιχμαλωτίσει στο φιλμ και σε αυτή τη διαδικασία αναφέρεται περιγράφοντας την πρόθεσή του: «να είμαστε ικανοί να το [το φιλμ] βυθίσουμε, να το εμβαπτίσουμε στη ροή της γρήγορα αποδρούσας πραγματικότητας, την οποία αποτυπώνουμε σε χειροπιαστή αναπαριστώμενη στιγμή, με την μοναδικότητα της σε υφή και συναίσθημα»[153]. Αναζητώντας να δραματοποιήσει την ροή αυτών των φυσικών τάσεων σε ανθρώπινο χρόνο, παραλληλίζει τον εαυτό του με γλύπτη που αφαιρει «όγκο» από ένα χρονικό κομμάτι. Κι εδώ μπορούμε γυρνώντας πίσω στον αποφατισμό του Διονυσίου, να παραθέσουμε το κομμάτι εκείνο από το *Περί μυστικής θεολογίας*, στο οποίο γίνεται ένας αντίστοιχος παραλληλισμός «Κατὰ τοῦτον ἡμεῖς γενέσθαι τὸν ὑπέρφωτον εὐχόμεθα γνόφον, καὶ δι' ἀβλεψίας καὶ ἀγνωσίας ἰδεῖν, καὶ γνῶναι τὸ ὑπὲρ θέαν καὶ γνῶσιν αὐτὸ τὸ μὴ ἰδεῖν μηδὲ γνῶναι· τοῦτο γὰρ ἐστι τὸ ὄντως ἰδεῖν καὶ γνῶναι · καὶ τὸν ὑπερούσιον ὑπερουσίως ὑμνῆσαι διὰ τῆς πάντων τῶν ὄντων ἀφαιρέσεως, ὥσπερ οἱ αὐτοφυὲς ἄγαλμα ποιοῦντες, ἐξαιροῦντες πάντα τὰ ἐπιπροσθοῦντα τῇ καθαρᾷ τοῦ κρυφίου θέᾳ κωλύματα, καὶ αὐτὸ ἀφ' ἑαυτοῦ τῇ ἀφαιρέσει μόνῃ τὸ ἀποκεκρυμμένον ἀναφαίνοντες κάλλος. Χρὴ δέ, ὡς οἶμαι, τὰς ἀφαιρέσεις ἐναντίως ταῖς θέσεσιν ὑμνῆσαι »[154]Κατ' αυτόν τον τρόπο επεμβαίνει στην εξωτερική επιφάνεια για να σχηματίσει τους αόρατους ρυθμούς των εσωτερικών δυνάμεων. Τις δυνάμεις και τις εσωτερικές ενέργειες που περικλείουν τα αντικείμενα και οι μορφές του φαινόμενου κόσμου, όπως τις συναντήσαμε στου Συμβολιστές και στον Malevich,προσπαθεί και ο Tarkovsky να απελευθερώσει από μέσα προς τα έξω με σχήματα φτιαγμένα από τις συναισθηματικές διακυμάνσεις των χαρακτήρων του στο πέρασμα του χρόνου. Η ταινία του προσδοκεί να ρέει σαν ένα ποτάμι, παράλληλη με την πολυπλοκότητα στη φύση –γι' αυτό και αντιτίθεται στο μοντάζ του Eisenstein[155], το οποίο θεωρεί σαν μια εξωτερική επέμβαση που αλλάζει

---

[152] Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, Reaction Books Ltd, London, 2008, σ.170

[153] Ό. π., σ. 170

[154] Φουντουλάκη Έφη, *Επαναφορά στον Greco*, ό. π., σ. 128

[155] Το μοντάζ αυτό, που συνήθως δεν ήταν απλά μία τεχνική, αλλά σχετιζόταν με ολόκληρη τη διαδικασία παραγωγής ακόμη και με την επιλογή του θέματος της αφήγησης και τη μέθοδο κινηματογράφησης, είχε ως σκοπό να οξύνει την αντίληψη του θεατή. Επηρεασμένοι οι σκηνοθέτες από την μαρξιστική διαλεκτική, στην οποία δύο αντίθετες έννοιες μπορούν να συγκρουστούν και από τη σύγκρουση αυτή να προκύψει η σύνθεση μιας νέας, με την ίδια λογική στο μοντάζ (π.χ με τις

την αυτόνομη εσωτερική ζωή, με την συναισθηματική και πνευματική της ανάπτυξη -. Στον δικό του κινηματογράφο αυτό προσπαθεί να το πετύχει είτε με αντιστίξεις[156] εικόνων και ήχου (αποσυγχρονισμός), είτε με αντιστίξεις εικόνων και χρωματικών διακυμάνσεων και ποιοτήτων, είτε με μεγάλης διάρκειας συνεχόμενα πλάνα, ικανά να αποτυπώσουν την ρευστότητα και τις αλλαγές του χρόνου, αλλά και σε επίπεδο περιεχομένου την άβυσσο μεταξύ δυνατότητας και οριστικότητας όταν ο αποτυπωμένος αυτός χρόνος εκδηλώνεται σαν δύναμη που επιδρά πάνω στους χαρακτήρες. Ο αργός ρυθμός σε μια τέτοιου είδους κινηματογράφηση σε συνδυασμό με την απουσία έντονης εξωτερικής δράσης, στρέφει την προσοχή του θεατή στην εσωτερική πραγματικότητα των προσώπων. Στο τελευταίο πλάνο της *Νοσταλγίας* (1983)[157], ο ήρωας διασχίζει το νερό μιας δεξαμενής κρατώντας ένα αναμμένο κερί σε ένα μονοπλάνο εννέα λεπτών. Ο Tarkovsky περιγράφει αυτή την σκηνή στον ηθοποιό του, Oleg Iankovsky : «όλη η ανθρωπινή ζωή σε μια λήψη, χωρίς μοντάζ από την αρχή ως το τέλος, από τη γέννηση μέχρι τη στιγμή του θανάτου»[158]. Σε άλλες περιπτώσεις τα μεγάλης διάρκειας πλάνα σπάνε το χωροχρονικό συνεχές όπως για παράδειγμα στη ίδια ταινία, στην σκηνή που ο Gorchakov ξαπλώνει στο κρεβάτι του ενώ βλέπουμε να βρέχει έξω από το παράθυρο. Στη συνέχεια παρατηρούμε αλλαγές στο φως, ένα σκυλί να εμφανίζεται, λίγο αργότερα το πρόσωπο του ξαφνικά να φωτίζεται έντονα, κάνοντας την γραμμική χρονική διάρκεια ασαφή.

χρονικές ελλείψεις και τα πολλά πλάνα από πολλές διαφορετικές γωνίες του ίδιου αντικειμένου) μπορούσαν να προκαλέσουν, να «ξυπνήσουν» τον θεατή, ώστε να δημιουργηθεί μια νέα ιδέα στο μυαλό του. Όποια τεχνική και να χρησιμοποιούσαν (γιατί υπήρξαν αρκετές παραλλαγές) το αποτέλεσμα θα έπρεπε να ήταν προκλητικό και να δημιουργεί ένταση. Για το κίνημα του Σοβιετικού Μοντάζ βλ. Bordwell David, Thompson Christin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα, 2004, σ. 504-507, Bordwell David, Thompson Christin, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Πατάκης, Αθήνα, 2003, σ. 119-14

[156] «θα έλεγα ότι στον κινηματογράφο "ασάφεια" και "ανείπωτο" δεν σημαίνουν συγκεχυμένη εικόνα, παρά μια ιδιόμορφη εντύπωση που δημιουργεί τη λογική του ονείρου: ασυνήθιστοι και απροσδόκητοι συνδυασμοί, ή αντιθέσεις, εντελώς πραγματικών στοιχείων» Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 100

[157]Makolkina Anna, A Nostalgic Vision of Tarkovsky's Nostalgia, στο Petrie Graham and Dwyer Ruth (επιμ), *Before the Wall came Down, Soviet and East European Filmmakers Working In the West*, University Press of America, Maryland, 1990, σ. 221- 221

[158] Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, ό. π., σ. 192

Η αισθητική αρχή του Tarkovsky ήταν να επιτύχει το μέγιστο αποτέλεσμα με τα λιγότερα μέσα. Η εικόνα πρέπει να είναι αληθινή ειλικρινής και απλή. Όπως παρατηρεί ο Robert Bird: «αυτό δεν είναι ένας αυτοσκοπός αλλά ένας απαραίτητος όρος για να μεταβιβαστεί στον θεατή η πνευματική αίσθηση αυτού που απεικονίζεται»[159]. Αυτός ο μινιμαλισμός τόσο στην αφήγηση όσο και στην εικόνα – μια εικόνα περιορισμένη και εύθραυστη, χωρίς τεχνικές χειραγωγήσεις και χωρίς πλούσια διακόσμηση - μπορεί να στρέψει την όραση του θεατή στο αιώνιο. Η άρνηση της αφήγησης και η αφαίρεση, όπως εξετάσαμε στις προηγούμενες ενότητες υπήρξαν κατεξοχήν αρχές και των βυζαντινών εικόνων. Ένα επιπλέον στοιχείο που τις συνδέει με τις εικόνες του Tarkovsky είναι τα λιγοστά κτίρια σε σχέση με τα τοπία μέσα στο κάδρο, που δημιουργούν μια λιγότερο προκαθορισμένη αίσθηση της πραγματικότητας. Όταν έψαχνε τις τοποθεσίες για τα γυρίσματα της *Θυσίας* (1986)[160] επέλεξε το χώρο γιατί «έδινε την αίσθηση του εντελώς άδειου»[161]. Ως προς την χωροταξική σύνθεση, θέλοντας πιθανότατα να βρίσκεται σε αντίθεση με την λογική της ιστορίας, ώστε να δημιουργείται μια αόριστη ατμόσφαιρα- στην προσπάθειά του όχι να παρουσιάσει μια εικόνα της πραγματικότητας, αλλά να εκμαιεύσει από τον θεατή ένα νέο είδος όρασης[162] -, έγραφε πως «σπάζοντας την αφηγηματική πλοκή μπορούμε να παρατηρήσουμε την ποιητική λογική. Θα προσπαθήσουμε να συνδυάζουμε εμφανώς ασύγκριτα πράγματα»[163]. Ο Μάρκος Γαλούνης παρατηρεί: « ο κινηματογράφος είναι εκ φύσεως η πιο αναπαραστατική τέχνη, οπότε τα στοιχεία

---

[159] Ο. π., σ. 153-154

[160] Johnson Vida T. and Petrie Graham, *The Films Of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1994, σ. 172 -184

[161] Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, ό. π., σ. 210

[162] Το ίδιο ζήτημα απασχολεί τους μοντερνιστές των αρχών του αιώνα που ασχολούνται με την εικόνα. Θεώρησαν την οθόνη μια «μεμβράνη» που μπορεί να λειτουργήσει σαν επικοινωνία μεταξύ του ορατού και του αόρατου πεδίου. Το ιδανικό του Ivanov ήταν να σπάσει το σύνορο που χώριζε το κοινό και τη σκηνή, ένα εμπόδιο που «χωρίζει το θέατρο σε δυο διαφορετικούς – ξένους κόσμους, που ο ένας μόνο παίζει και ο άλλος μόνο προσλαμβάνει». Αυτή η αναζήτηση τροφοδότησε έναν συνεχή στοχασμό για τη φύση του διαχωρισμού και την γεφύρωση του μέσα στο αισθητικό γίγνεσθαι. Ο Alexander Baksy,θεωρητικός θεάτρου, πειραματιζόταν για να βρεθεί μια πρωτότυπη, καινοτόμος χρήση της οθόνης, με σκοπό να υψωθεί η συνείδηση του θεατή, τονίζοντας στην θεωρία του την σημασία της πνευματικότητας (άυλο). Βλ. Lary Nikita, Film στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*,ό. π., σ.299 -329 και Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, ό.π., σ.79-80

[163] Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, ό. π., σ. 114

αφαίρεσης είναι δύσκολα. Τώρα στον Tarkovsky η αντίστιξη, κάτι σαν οπτική αναπαράσταση των αντιφάσεων και της πολυπλοκότητας της ζωή, είναι ένας τρόπος για να ενσωματώσει σε μια αφήγηση το υπερβατικό, το πνευματικό»[164]. Τέτοια αντίστιξη, που σχετίζεται και με την εναλλαγή του χρόνου – κάτι που έτσι κι αλλιώς βρίσκεται στη βάση του κινηματογράφου του και εκφράζεται με διαφορετικά μέσα – είναι η συνεχής εναλλαγή μεταξύ τύπων και διαβαθμίσεων στον χρωματισμό, στις περισσότερες ταινίες του (ασπρόμαυρο, σέπια , έγχρωμο με κατεβασμένους τους τόνους, ή ανεβασμένα τα γκρι). Οι αλλαγές στην ποιότητα της εικόνας μπορούν να μεταφέρουν περισσότερες πληροφορίες από το διάλογο ή την αφήγηση, όπως για παράδειγμα η εναλλαγή ασπρόμαυρου και έγχρωμου στον *Καθρέφτη* (1975)[165], στο διαμέρισμα του Alexei,όπου μια σειρά πολύπλοκων ασπρόμαυρων σκηνών με εύθραυστα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και την φαντασία, τελειώνει με ένα έγχρωμο πλάνο, το οποίο σπάει το επίπεδο που κρατάει τα δυο χωρισμένα. Η αινιγματική μυστηριώδης σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα, τη φαντασία, το όνειρο, το μελλοντικό όραμα και την μνήμη είναι σταθερή στις ταινίες του Tarkovsky [είναι χώροι μη ξεκάθαροι και η θέση του ήρωα μέσα σ' αυτούς αντανακλάται στα λόγια του Domenico στην *Νοσταλγία* (1983) « Που είμαι όταν δεν είμαι ούτε στην πραγματικότητα, ούτε στην φαντασία μου;»] και αποδίδεται πάντα μέσα από «ρεαλιστικές» στιλιστικά εικόνες. Ο Oleg Aronson έχει παρατηρήσει ότι ο Tarkofsky «παρέχει την ικανότητα να ασχοληθεί κανείς με το άπειρο υποδεικνύοντας την παρουσία του στην επίγεια κοσμική μνήμη μας»[166]. Ο ρεαλισμός του Tarkovsky, όπως και «μυστικός ρεαλισμός» του Dostoevsky, ο «νέος ρεαλισμός» του Malevich και το «a realibus ad realiora» του Ivanov, σκοπό έχει να προκαλέσει την αφύπνιση των χαρακτήρων του , την μεταμόρφωσή τους – μαζί και του θεατή - συνδέοντας ακριβώς το μεταφυσικό με το φυσικό, την ιδέα με την ύλη. Δεν πρόκειται για αναπαράσταση της φαινόμενης πραγματικότητας –εξάλλου όπως λέει ο ίδιος «ο ποιητής δεν χρησιμοποιεί "περιγραφές" τού κόσμου, συμμετέχει στη δημιουργία

---

[164] Βιδάλης Δημήτριος, *Ένας Ιχνευτής του Απείρου, Εικονική έκθεση για τον Αντρέι Ταρκόφσκι,* Μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, 2004,σ. 47

[165] Johnson Vida T. and Petrie Graham, *The Films Of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, ό.π., σ. 11-136

[166] Dalle Vacche Angela, *Cinema and Painting, How Art is used in Film*, University of Texas Press, Austin, 1996, σ.145-146

του»[167]- , αλλά για το υποκειμενικό[168] ιδεαλιστικό[169] του όραμα, που στην ρωσική κουλτούρα – περισσότερο από οπουδήποτε αλλού – χρησιμοποιεί τα απλούστερα και πιο «νατουραλιστικά» εκφραστικά μέσα για να το πετύχει. Ο ίδιος ο Tarkovsky γράφει : «… τελικά ο αληθινός ρεαλισμός δεν είναι η αντιγραφή κάποιας συγκεκριμένης περίστασης της ζωής, αλλά το ξεδίπλωμα των φαινομένων, της ψυχολογικής και φιλοσοφικής φύσης τους»[170] . Η εικόνα δεν είναι ένα σημάδι που αντιπροσωπεύει κάτι άλλο, άλλα ένα απευθείας άνοιγμα, μια πόρτα για την ψυχή παρά ένα παράθυρο στον κόσμο - κατά την γνωστή μεταφορά για την Ευκλείδεια προοπτική της Ιταλικής Αναγέννησης -. Αυτός ίσως είναι και ο λόγος που η κάμερα δίνει μικρά κομμάτια του έργου της *Αγίας Τριάδας* στο τέλος του *Αντρέι Ρουμπλιώφ* (1966)[171] -και εμφανίζεται ολόκληρη αφού έχουμε εστιάσει σε κοντινά αποσπασματικά πλάνα - ,αναγκάζοντας τον θεατή να «σαρώσει» την εικόνα με κινούμενο μάτι και όχι το ακίνητο μάτι της σταθερής προοπτικής από ένα συγκεκριμένο σημείο, που αντανακλά κατ' επέκταση μια στέρεα και προκαθορισμένη κοσμοαντίληψη[172]. Με το ίδιο σκεπτικό θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει και την

---

[167] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 57

[168] «Όταν αποδίδω μεγάλη σημασία στην υποκειμενική άποψη του δημιουργού και στην προσωπική του κοσμοαντίληψη δεν εννοώ ότι πρέπει κανείς να καταφύγει σε μίαν αυθαίρετη ή άναρχή προσέγγιση. Είναι θέμα κοσμοθεωρίας, ιδανικών και ηθικών στόχων». Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 35

[169] « Η αναζήτηση του απολύτου αποτελεί την κινητήρια δύναμη στην ανάπτυξη της ανθρωπότητας, Η ιδέα του ρεαλισμού στην τέχνη συνδέεται κατ' εμέ μ' αυτή τη δύναμη. Η τέχνη είναι ρεαλιστική όταν προσπαθεί να εκφράσει μια ηθική ιδέα. Ο ρεαλισμός είναι αγώνας για την αλήθεια, κι η αλήθεια είναι πάντοτε ωραία. Εδώ το αισθητικό συμπίπτει με το ηθικό». Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 156

[170] Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema,* ό. π., σ.115

[171] Dalle Vacche Angela, *Cinema and Painting, How Art is used in Film,* ό. π., σ. 135- 160

[172] Ο Tarkovsky παρατηρεί:« Θυμάμαι λοιπόν μια περίεργη παρατήρηση στο βιβλίο του πατρός Pavel Florensky, *Τα Εικονοστάσια.* Λέει ότι η ανάστροφη προοπτική στα έργα του 15ου αιώνα δεν ήταν συνέπεια της άρνησης των Ρώσων εικονογράφων να ακολουθήσουν τους εικαστικούς κανόνες όπως τους είχε αφομοιώσει η Ιταλική Αναγέννηση, μετά τον Leon Battista Alberti… η ανάστροφη προοπτική στην παλαιά ρωσική ζωγραφική, η άρνηση των κανόνων της αναγεννησιακής προοπτικής, εκφράζει την ανάγκη να φωτιστούν ορισμένα πνευματικά προβλήματα που Ρώσοι ζωγράφοι, αντίθετα με τους ιταλούς ζωγράφους του Κουατροτσέντο, είχαν αναλάβει να τα προβάλουν», Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 114, «η εικόνα είναι αδιαίρετη και φευγαλέα, βασίζεται στη συνείδησή μας και στον αληθινό κόσμο, τον οποίο επιδιώκει να εκφράσει. Αν ο κόσμος είναι αινιγματικός, θα είναι αινιγματική και η εικόνα. Πρόκειται για κάτι σαν εξίσωση, που συμβολίζει την

εμμονή του Tarkovsky στην κινηματογράφηση των αντικειμένων, ωθώντας το βλέμμα προς την λεπτομέρεια, αυξάνοντας ταυτόχρονα την ένταση της προσοχής και της συγκέντρωσης – μια τακτική που χρησιμοποιείται και από τους μυστικούς της Ανατολής - , που σαν συνέπεια έχει την απώλεια της αίσθησης του χρόνου, την διαφυγή από το οπτικό κάδρο και την στροφή στον εαυτό, στην ροή της εσωτερικής πραγματικότητας.

Ο Maurizio Grande παρατηρεί: «υπάρχει κάτι που μένει έξω από τα όρια της οθόνης.. και το οποίο ο κινηματογράφος του Tarkovsky δεν θέλει να συμπεριλάβει… προτιμά να υπάρχει σαν ένας ανοιχτός διάλογος για κάτι που δεν μπορεί να ειπωθεί»[173]. Προσπαθώντας να αιχμαλωτίσει ό, τι παραμένει κρυμμένο από το μάτι, τον χρόνο, την εσωτερική ψυχολογική πραγματικότητα, την ατμόσφαιρα τοποθετεί το κάδρο σε ένα ορισμένο χώρο ενώ ταυτόχρονα διακριτικά αποσυγχρονίζει την εικόνα – μια εικόνα που είναι η συνάντηση με τη δύναμη του χρόνου όπως εμφανίζεται στις συνεχώς αλλαγμένες υφές των ορατών πραγμάτων - ,εξερευνώντας με αργούς ρυθμούς ή πολλά κοφτά πλάνα τον προσδιορισμένο χώρο αποκαλύπτοντας εν τέλει αυτό που βρίσκεται εκτός εικόνας πάνω και περά από το βλέμμα[174]. Αυτός είναι ο ποιητικός κινηματογράφος του Tarkovsky,όχι ένα «ποιητικό σινεμά» όπου όλα είναι επιτηδευμένα, ώστε να γίνονται θολά και ακατανόητα, ένα ύφος που ο ίδιος άλλωστε αποκηρύσσει, αλλά μια μορφή έκφρασης υποκειμενική, διαφορετική από τα πρότυπα της λογικής σκέψης, που διασαφηνίζει ως εξής: «όταν λέω ποίηση δεν εννοώ κάποιο λογοτεχνικό είδος. Ποίηση είναι ένας ξεχωριστός τρόπος να συνειδητοποιείς τον κόσμο, να συνδέεσαι με την πραγματικότητα. Η ποίηση λοιπόν γίνεται φιλοσοφία που καθοδηγεί τον άνθρωπο όλη του τη ζωή».[175]

αλληλεξάρτηση αλήθειας και ανθρώπινης συνείδησης η οποία περιορίζεται από τον ευκλείδειο χώρο. Δεν μπορούμε να κατανοήσουμε ολόκληρο το σύμπαν, η ποιητική εικόνα όμως μπορεί να το εκφράσει ολόκληρο». Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, ό. π., σ. 146

[173] Dalle Vacche Angela, *Cinema and Painting, How Art is used in Film*, ό. π., σ. 151

[174] «Πώς γίνεται αισθητός ο χρόνος ενός πλάνου; Γίνεται συγκεκριμένος όταν αισθάνεσαι ότι κάτι σημαδιακό , κάτι αληθινό συμβαίνει πέρα από τα γεγονότα στην οθόνη. Όταν καταλαβαίνεις ότι αυτό που βλέπεις στο κάδρο δεν περιορίζεται στην οπτική του απεικόνιση, παρά αποτελεί ένδειξη κάποιου στοιχείου που εκτείνεται πέρα από το κάδρο, στο άπειρο». Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 162

[175] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 27

Η Anna Lawton παρατηρεί πως «η κεντρική θεματική που διατρέχει όλες τις ταινίες του είναι η διαταραχή της αρμονίας – ο διαχωρισμός του πνευματικού από το υλικό – και η επιδίωξη του πρωταγωνιστή για την επανασύνδεσή τους»[176]. Η κινηματογραφική αποκατάσταση της χαμένης αρμονίας επιτυγχάνεται με την ένταξη του άνθρωπου μέσα στο φυσικό περιβάλλον σαν οργανικό μέρος του – πολλές φορές καδράροντας τις ανθρώπινες μορφές στο κέντρο της εικόνας, σε μια γεωμετρική σύνθεση των πλάνων, με απόλυτη συμμετρικότητα και λιτότητα -. Στην βυζαντινή εικόνα επίσης η ένταξη των μορφών στο ορθογώνιο σχήμα του πίνακα βασιζόταν στους κανόνες της γεωμετρίας. Με αναλογίες ανάμεσα στις μορφές και στα κενά του βάθους, τα κενά της επιφάνειας, την απόσταση ανάμεσα σε μορφές και αντικείμενα, σε συνδυασμό με την απουσία παραπληρωματικών στοιχείων, κατόρθωναν να δίνουν την αίσθηση ενός ανοιχτού και απόλυτα αβαρούς πεδίου, μέσα στο οποίο καθοριστική ήταν η σχεδόν «ανέκφραστη» μορφή του εκάστοτε Αγίου. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης μιλώντας για την τεχνική του Robert Bresson λέει: «σε αυτόν τα πάντα είναι σβησμένα σχεδόν στο σημείο της μη έκφρασης. Αυτή είναι εκφραστικότητα που έχει οδηγηθεί σε τέτοιο βαθμό ακρίβειας και λακωνισμού που έχει σταματήσει να εκφράζει»[177].Αντίστοιχα πολλά πλάνα του Tarkovsky είναι επίπεδα χωρίς γραμμική προοπτική, δραματικές πόζες και αλληγορικούς γρίφους. Αυτή η απουσία έκφρασης μεταφέρεται στους χαρακτήρες, από τους οποίους απαιτεί φυσικότητα και όχι «ερμηνεία» του ρόλου. Αρνούταν να μιλήσει στους ηθοποιούς για ψυχολογικά κίνητρα, γατί όπως εξηγεί «ήθελα ο ηθοποιός να διαλυθεί μέσα στη σύλληψη της ταινίας»[178], ενώ ο Bird εύστοχα παρατηρεί: «όπως οι μορφές των εικόνων, οι χαρακτήρες του Tarkovsky μπορεί να φαίνονται επίπεδοι μέχρι κάποιος να συνειδητοποιήσει την ένταση του βλέμματος που διαπερνά το επίπεδο προς όλες τις κατευθύνσεις και από όλες τις πηγές»[179].Οι χαρακτήρες του είναι ανέκφραστοι εξωτερικά[180], όμως εσωτερικά ακολουθούν συνήθως ένα ταξίδι μεταμόρφωσης. Η

---

[176] Anna Lawton, Art and Religion in the Films of Andrei Tarkovsky, στο Brumfield and Velimorovic (επιμ), *Christianity and the Arts in Russia*, ό. π., σ. 152

[177] Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, ό. π., σ. 73

[178] Ό. π., σ. 75

[179] Ό. π., σ. 75

[180] «Ακριβώς αυτή η αισθητική προσέγγιση με κάνει να αγαπώ πολύ τον Dostoevsky.Για μένα τα πιο ενδιαφέροντα πρόσωπα είναι στατικά απέξω, αλλά εσωτερικά έχουν φορτιστεί με την ενέργεια ενός καταλυτικού πάθους» Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 23

εκκλησιαστική τέχνη επίσης είναι μια ορατή έκφραση του δόγματος της Μεταμόρφωσης. Η αφαίρεση, η γεωμετρία και η ελάχιστη έκφραση των προσώπων προσπαθεί να στρέψει τον θεατή της στο εσωτερικό του. «Η εικόνα είναι άλλοτε ένας δρόμος που πρέπει να ακολουθήσουμε κι άλλοτε ένα μέσον: η ίδια η εικόνα είναι προσευχή… η εικόνα δεν συγκινεί , δεν είναι συναισθηματική. Σκοπό έχει να κατευθύνει όλα τα αισθήματά μας προς την μεταμόρφωση, όπως και το νου μας και όλα τα χαρακτηριστικά της φύσης μας»[181].

Ανάμεσα στα άλλα εκφραστικά του μέσα είναι και η χρησιμοποίηση κλασικών έργων τέχνης. Αν και στη θεωρία του αποσυνδέει τη ζωγραφική από την κινηματογραφική τέχνη – θεωρεί ότι ο κινηματογράφος πρέπει να απεξαρτηθεί από τις άλλες τέχνες και από την λογοτεχνία, ακολουθώντας ένα δικό του δρόμο -, ωστόσο στις ταινίες του εμφανίζονται έργα για να ανοίξουν για ακόμα μια φορά «την δυνατότητα της επικοινωνίας – αλληλεπιδρασης με το άπειρο»[182]. Για το πορτραίτο της *Gineva di Benci*, του Leonardo, για παράδειγμα, αναφέρει «στον *Καθρέφτη* χρειαζόμασταν αυτό το πορτραίτο, για να βρούμε τη διάσταση του αιωνίου στις στιγμές που ρέουν μπροστά μας» [183] . Η Angela Dalle Vacche για αυτή τη χρήση των έργων, στην ταινία, *Αντρεί Ρουπλιώφ* (η οποία ασχολείται με το ζήτημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα από τους προβληματισμούς του ομώνυμου αγιογράφου) παρατηρεί πως «ο στόχος του[Tarkovsky] είναι να χρησιμοποιήσει την ζωγραφική για να ενεργοποιήσει μια κίνηση στις ψυχές μας, ενώ ανταποκρινόμαστε σε εικόνες που είναι αρχαίες, ωστόσο ζωντανές, οι οποίες είναι δάνεια από μια οπτική παράδοση και βαθιά ριζωμένες στον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος εκφράζεται».[184]Σε άλλες περιπτώσεις κλασσικά έργα αναδύονται, μέσα από το νερό [όπως το *Ghent Altarpiece* του Jan van Eyke, στον *Στάλκερ* (1979)[185]] ή τη φωτιά (το εικονοστάσι της εκκλησίας του Vladimir, στον *Αντρεί Ρουπλιώφ*) ή εμφανίζονται σαν χαλάσματα του παρελθόντος, που έχουν χάσει το αληθινό τους νόημα, και ο θεατής πρέπει να τα

---

[181]Βλ. Λεωνίδας Ουσπένσκι, Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία,(μτφρ.) Σπυρίδων Μαρίνης, Αρμός, Αθήνα, 1998, σελ.215 κεφ. Η έννοια και το περιεχόμενο της εικόνας , σελ 175-130

[182] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 122

[183] Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, ό. π., σ. 144.

[184] Dalle Vacche Angela, *Cinema and Painting, How Art is used in Film*, University of Texas Press, Austin, 1996, σ.136

[185] Johnson Vida T. and Petrie Graham, *The Films Of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*, ό. π., σ. 137-155

ανακατασκευάσει ή να τα επανεκτιμήσει, αφού έχουν καθαρθεί από τα στοιχεία αυτά της φύσης. Η εικόνα επιβιώνει όχι σαν ένα κατασκευασμένο τέχνημα, άλλα σαν ένα μοτίβο ενσωματωμένο στη φύση - εικόνα και φύση διατηρούν μια ιερότητα- και εμφανίζεται ξανά σε μια αποκαλυπτική κάθαρση, για να αποτυπωθεί σαν ίχνος της αιώνιας αλήθειας. Η *Αγία Τριάδα,* του Rublev που εμφανίζεται στον *Αντρέι Ρουπλιώφ*, στο *Σολάρις* (1972)[186] και στον *Καθρέφτη*, εμπεριέχει κοινωνικό σημαινόμενο, καθώς η ενότητα των τριών δυνάμεων, ένα από τα σημαντικά στοιχεία διαφοροποίησης του ανατολικού αποφατισμου από το δυτικό δόγμα, είναι η ενότητα και σε συλλογικό επίπεδο επίγειας ζωής που αναζήτησαν οι Ρώσοι συγγραφείς και στοχαστές – με δεσπόζον το φιλοσοφικό σύστημα του Soloviev-, προφανώς εξίσου σημαντική και για τον Tarkovsky, εφόσον όπως εξηγεί: «συνοψίζει το ιδανικό της αδελφοσύνης, της αγάπης και της γαλήνιας ευσέβειας»[187].

Στην λογική της αντίστιξης και μακριά από το να νομιμοποιήσει απλώς την εικόνα, η μουσική σαν ένα ακόμα μέσο του σκηνοθέτη δημιουργεί μια δυσαρμονία που ανοίγει μια παράσταση, ένα παιχνίδι με τον θεατή για να τον κατευθύνει πάλι στον κενό χώρο της προσωπικής του δημιουργίας. Για την σκηνή της αιώρησης στο *Σολάρις* και τη χρήση της μουσικής, ο Tarkovsky έγραφε: «η μουσική οδηγεί σε μία συγκεκριμένη ένταση και βάθος, όλα όσα συμβαίνουν στην οθόνη. Χάρη στον Bach και στην απόρριψη του διαλόγου από τους χαρακτήρες, αποκαλύπτεται στην σκηνή ένα είδος κενού, μια κενή σφαίρα, όπου ο θεατής αισθάνεται την δυνατότητα να γεμίσει την πνευματική κενότητα και να αισθανθεί την πνοή ενός ιδανικού» [188].

Στον Tarkovsky υπάρχει μια διάθεση επιστροφής στο πρωταρχικό. Ο Malevich έχτισε τον Σουπρεματισμό του πάνω στο Τετράγωνο και τις μεταμορφώσεις του. Οι αρχαίες κοσμογονίες εστίαζαν στην αρμονία του σύμπαντος, ως δημιουργίας προερχόμενης από τα αντίθετα. Το τετράγωνο σχήμα εμπεριέχει τη σύνδεση δύο αντίθετων ενεργειών, της κάθετης και της οριζόντιας κίνησης (στον Tarkovsky υπάρχει η γεωμετρία του οριζόντιου επιπέδου που διασταυρώνεται με ένα κάθετο – εμφανίζεται ειδικά στις Polaroid του – .Αν ο υποθέσουμε ότι ο χώρος είναι μια περιορισμένη

[186] Ό. π, σ. 98-110

[187] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 46

[188] Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, ό. π., σ. 151

συνθήκη, τότε η εξύψωση θα μπορούσε να είναι η απελευθέρωση). Ο Tarkovsky δεν χρησιμοποιεί το τετράγωνο σχήμα, άλλα η ανάγκη του για επιστροφή στα βασικά στοιχεία εκφράζεται με την επανάληψη των μοτίβων της γης, του αέρα, του νερού και της φωτιάς (των τεσσάρων βασικών στοιχείων της δημιουργίας), σαν δομικά υλικά του δικού του οράματος για τον κόσμο. Η φωτιά, όπως είδαμε και παραπάνω είναι στοιχείο κάθαρσης. «Η ιστορία του Ρουμπλιώφ είναι μια ιστορία που καίγεται στην ατμόσφαιρα της ζωντανής αλήθειας για να δημιουργηθεί ξανά από τις στάχτες σε μια νεοαποκαλυφθείσα αλήθεια.»[189], όπως γράφει ο ίδιος. Και στην *Θυσία,* η φωτιά στο σπίτι του Alexander, θα μπορούσε να καίει όχι μόνο το σπίτι αλλά και ολόκληρο το σύμπαν τον πολιτιστικών σημαινόντων που εμπεριέχονται σ' αυτό. Το νερό έχει βάθος, την αίσθηση της μεταμόρφωσης και της αντανάκλασης, η κίνησή του εκφράζει το πέρασμα του χρόνου και αντανακλά τις εσωτερικές αλλαγές. Μέσα από αυτό κατά μια έννοια η εικόνα γίνεται ένας κρατήρας μεταμορφώσεων. Εμφανίζεται συνεχώς με τη μία ή την άλλη μορφή ,ως νερό που κυλά ή ως στάσιμο ή λιμνάζον νερό, ως βροχή. «Το νερό είναι ένα μυστηριώδες στοιχείο», «μπορεί να περιέχει κίνηση και μια αίσθηση της αλλαγής και της ροής»[190] . Μπορεί ακόμη να λειτουργήσει και σαν το διάμεσο της όρασης, δίνοντας υλική υπόσταση τα αντικείμενα, μεταμορφώνοντάς τα σε οντότητες. Στον *Καθρέφτη*, στην σκηνή που, ενώ βρέχει έξω, η μητέρα παίρνει ένα σημειωματάριο με τα ποιήματα του συζύγου της, το ποίημα που διαβάζει σχολιάζει άμεσα την εικόνα: «Όλα στην γη είχαν μεταμορφωθεί, ακόμα και τα απλά πράγματα. Ο νιπτήρας, η κανάτα. Όταν το άκαμπτο στρώμα νερού στάθηκε ανάμεσα μας σαν σε επιφυλακή». Η γη αποτελεί ένα σημείο αναφοράς για τους ήρωες και για τον ίδιο τον σκηνοθέτη: «απέδιδα μεγάλη σημασία σ' ότι έχει σχέση με τις ρίζες μας: δεσμοί με το οικογενειακό σπίτι, την παιδική ηλικία, τον τόπο, την Γη»[191] . Μια στάση εγγενής της ρωσικής κουλτούρας που σφυρηλατήθηκε από το τοπίο και την απεραντοσύνη των εκτάσεων των επαρχιών, όταν οι πόλεις μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα ήταν κυρίως στρατιωτικά και διοικητικά κέντρα, ενώ οι περισσότεροι κάτοικοι – ακόμα και των πόλεων - είτε προέρχονταν, είτε συνδέονταν στενά με την επαρχία. Όπως παρατηρεί η Νατάσσα Συνεσσίου: «εκεί είναι εμβαπτισμένοι στη φύση που βρίσκεται παντού. Αυτό είναι

---

[189] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 123

[190] Tarkovsky στο Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema,* ό. π., σ. 175

[191] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. σελ 265

πολύ σημαντικό γι' αυτούς. Είναι ενεργώς αναμεμειγμένοι με τη φύση που τους περιβάλλει τόσο δυνατά που δεν μπορούν να την αγνοήσουν»[192]. Ο αέρας τέλος, είναι η άυλη αόρατη ατμόσφαιρα που προσπαθεί να αιχμαλωτίσει.

Για τον Tarkovsky το έργο τέχνης «κουβαλάει μέσα του μια ακέραιη αισθητική και φιλοσοφική ενότητα, είναι οργανισμός που ζει και αναπτύσσεται σύμφωνα με τους δικούς του νόμους»[193]. Η πίστη του είναι πως «η τέχνη πρέπει να εμφορείται από τη δίψα του ανθρώπου για το ιδεώδες»[194]. Ο ρόλος της και για εκείνον, συνεχίζοντας την παράδοση του Soloviev και του Berdiaev, είναι να δημιουργεί ένα πνευματικό όραμα, «όπως έκανε ο Dostoevsky, ο πρώτος που έδωσε έκφραση στην εκδηλωμένη μόλις τότε αρρώστια του αιώνα»[195]. Η τέχνη και στην σκέψη του Tarkovsky αναγάγεται σε ύψιστο ιδανικό, που προωθεί «την έρευνα του ανθρώπου για το αιώνιο, το υπερβατικό, το θεϊκό»[196]. «Τελικά, θα 'θελα να εκμυστηρευτώ στον αναγνώστη ότι το μόνο που δημιούργησε ποτέ η ανθρωπότητα με πνεύμα αυταπάρνησης είναι η καλλιτεχνική εικόνα – και θέλω να με πιστέψει. Ίσως το νόημα κάθε ανθρώπινης δραστηριότητας να βρίσκεται στην καλλιτεχνική συνείδηση, στην άσκοπη και ανιδιοτελή καλλιτεχνική πράξη. Ίσως η ικανότητα μας για δημιουργία να είναι η απόδειξη ότι κι εμείς οι ίδιοι δημιουργηθήκαμε κατ' εικόνα και ομοίωση του Θεού»[197]. Πρόκειται για μια πράξη υπέρβασης, που αποτελεί καθήκον[198] του καλλιτέχνη και είναι «η μόνη εφικτή μορφή ύπαρξής του». Όντας ο ίδιος ο καλλιτέχνης «υπηρέτης» και όχι «κύριος της κατάστασης», που «προσπαθεί μονίμως να ξεπληρώσει το χάρισμα που του δόθηκε»[199], μπορεί να παραλληλιστεί με τον Στάλκερ που οδηγεί παρά τους κινδύνους, τον συγγραφέα και τον επιστήμονα, στο «Δωμάτιο την Επιθυμιών» – περνώντας από την «Ζώνη», μια άγνωστη περιοχή

---

[192] Βιδάλης Δημήτριος, *Ένας Ιχνευτής του Απείρου, Εικονική έκθεση για τον Αντρέι Ταρκόφσκι,* Μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, 2004, σ. 46

[193] Ό. π., σ. 133

[194] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 264

[195] Ό. π., σ. 133

[196] Ό. π., σ. 308

[197] Ό. π., σ. 311

[198] «Συνειδητοποίησα ότι το χρέος μου ήταν να είμαι υπεύθυνος απέναντι στο λαό», Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 13

[199] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 52

δύσκολη και επικίνδυνη στην πρόσβαση -, με βασική προϋπόθεση του ταξιδιού τους, την διατήρηση της πίστης (εφόσον «στο απόλυτο φτάνει κανείς με την πίστη και τη δημιουργική πράξη»[200]). Η πορεία των ηρώων στην ομώνυμη ταινία, στην ουσία ένα ταξίδι πνευματικής εξερεύνησης, που περνά μέσα από διάφορα στάδια, ανάμεσα στα οποία ένα υπόγειο σκοτεινό τούνελ και μια έρημος για να φτάσουν στο «Δωμάτιο» – το οποίο μέχρι το τέλος της ταινίας αποτελεί ένα μυστήριο, λουσμένο από φως και βροχή -. «Γνόφο» και «έρημο» συναντήσαμε στον Διονύσιο και στον Malevich, επίσης σαν στάδια για την άνοδο στο υπερβατικό, μυστικό πεδίο. Όλοι οι ήρωες των ταινιών του καλούνται να περάσουν στάδια στην αναζήτηση του πνευματικού ιδεώδους. « Όλοι οι πρωταγωνιστές μου είναι ενωμένοι από ένα και μοναδικό πάθος – το να ξεπεράσουν εαυτούς. Καμία γνώση της ζωής δεν μπορεί να κερδηθεί χωρίς μια κολοσσιαία εξερεύνηση της πνευματικής δύναμης. Μπορεί να υπάρχουν θλιβερές απώλειες σε αυτό το μονοπάτι, αλλά τόσο περισσότερο βαθιά και πλούσια θα είναι τα επιτεύγματα. Για να φτάσουν σε μια κατανόηση των νόμων της ζωής και για να συνειδητοποιήσουν το τι είναι καλό για τους εαυτούς τους και το περιβάλλον τους, τι συνιστά την ομορφιά και την εσωτερική αλήθεια της ύπαρξης μας, για να μείνουν αληθινοί στον πραγματικό εαυτό τους και στο καθήκον απέναντι στους άλλους και στον εαυτό τους, όλοι οι πρωταγωνιστές μου πρέπει να περάσουν από μια έντονη σφαίρα διαλογισμού – στοχασμού, αναζήτησης και επιτυχίας»[201], γράφει ο Tarkovsky συνοψίζοντας την βάση του στοχασμού και του έργου του, με απώτερο σκοπό αυτής της αναζήτησης να κάνει το θεατή που βλέπει τις ταινίες του «να συνειδητοποιήσει την ανάγκη να αγαπάει και να τον αγαπούν, να καταλάβει ότι τον καλεί η ομορφιά κοντά της»[202].

---

[200] Ό. π., σ. 54

[201] Ό. π., σ. 132

[202] Ό. π., σ. 275

Συμπεράσματα

Η λέξη αλήθεια (pravda) στην σλαβονική γλώσσα δηλώνει ό, τι είναι αιώνιο, αμετακίνητο, πέρα από τον φθαρτό κόσμο, όπως τον συλλαμβάνει ο νους μας. Η λέξη Pravda σημαίνει ταυτόχρονα αλήθεια και δικαιοσύνη, σε αντίθεση με τη λέξη Istina που είναι η επίγεια αλήθεια. Επίσης για τους Ρώσους η συμπόνια (zhalet) και η αγάπη (liubit) σημαίνουν το ίδιο πράγμα. Οι ευρύτερες έννοιες που εμπεριέχονται μέσα σε αυτές τις λέξεις και οι συσχετισμοί τους θα μπορούσαν να αποτελούν τη βάση της ιδιαίτερης κοσμοαντίληψης τους, καθώς και να φωτίσουν μια διάσταση της λειτουργίας τους μέσα στο κοινωνικό σύστημα, η οποία ήταν πάντα υποκινούμενη από μια λαχτάρα για το υπερβατικό. Αυτή η «γοητεία του Απόλυτου», η θετική και αισιόδοξη προσδοκία για ανυπέρβλητές και υπερβατικές αλήθειες τροφοδοτούσε διαχρονικά τις υψηλές πνευματικές αναζητήσεις. Μεγάλο μέρος αυτής της ιδιαίτερης Ρωσικής «ιδιοσυγκρασίας» υποδηλώνεται με τους τρόπους εκείνους που οι ίδιοι οι Ρώσοι «απάντησαν» μέσα από την τέχνη και τη δημιουργική διαδικασία εν γένει, η οποία στέκεται μέσα στον χρόνο σαν υλική απόδειξη των βλέψεων και των οραμάτων τους.

Η βυζαντινή πνευματική κληρονομιά, ένα βασικό στοιχείο της ρωσικής ταυτότητας, δεν παρέμεινε στατική και αναλλοίωτη σε ένα δόγμα βασισμένο μόνο στην βυζαντινή παράδοση αλλά συνέχισε να εξελίσσεται μέσα από μια διαδικασία διασταύρωσης πολιτιστικών αλλά και φιλοσοφικών στη συνέχεια στοιχείων , ανοιχτή ως προς την πρόσληψη και ενσωμάτωση νέων, δίνοντας στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα - μια περίοδο ασυνήθιστης διανοητικής φωτεινότητας και δημιουργικής ζωτικότητας - ένα σώμα έργων φιλοσοφίας και τεχνών άνευ προηγουμένου στην ιστορία της, τροφοδοτώντας όχι μόνο την ρωσική avant-garde, αλλά και όπως ισχυρίζεται ο Abbott Gleason: "αυτή η πνευματική κληρονομιά υπήρξε και το πρωταρχικό σημείο της κατεύθυνσης και της ελπίδας μετά την κατάρρευση του σοβιετικού καθεστώτος»[203]. Οι Ρώσοι δεν σταμάτησαν να χρησιμοποιούν τη δική τους πολιτισμική γλώσσα για να εκφράσουν τις φιλοσοφικές και θρησκευτικές – με κοινωνικές διαστάσεις – ανησυχίες τους, περισσότερο δε να σχηματίζουν συστήματα

[203] Rzhevsky Nicholas, Russian Cultural History: Introduction, στο Rzhevsky Nichola (επιμ), *Modern Russian Culture* , ό.π., σ. 9

πεποιθήσεων, να δημιουργούν ηθικούς κώδικες με σκοπό να οργανώσουν έναν νέο πολιτισμό με τα αισθητικά ζητήματα να αποτελούν τον ακρογωνιαίο λίθο για την προσδοκώμενη νέα πραγματικότητα, εφόσον η ομορφιά ήταν γι' αυτούς το ιερό αποτύπωμα του Απόλυτου στον φαινόμενο κόσμο. Το θεμελιώδους σημασίας ατομικό καθήκον –που επιβάλει να καλυτερεύσει κανείς τον ίδιο του τον εαυτό με την αισιοδοξία ότι αυτή η προσωπική εξέλιξη μπορεί να ωφελήσει το ευρύτερο σύνολο – είναι κοινός παρανομαστής των στοχαστών και των καλλιτεχνών που εξετάσαμε. Η αντίληψη αυτή συνεπάγεται την ανάληψη ευθύνης, ώστε να κατακτηθεί με σθεναρή ηθική προσπάθεια μέσω της δημιουργίας, η εσωτερική ελευθερία που έχει απώτερη κοινωνική σημασία. Έτσι λογίζεται ο καλλιτέχνης ως πνευματικό όν και η δημιουργία του αποκτά «ιερό» χαρακτήρα. Η εσωτερική του εμπειρία, ατομική, μυστική και χωρίς προσδιορισμούς, μπορεί να συνδέεται απευθείας με το υπερβατικό βασίλειο, η ευθύνη της πνευματικής φύσης του όμως είναι μέσω της τέχνης να την μεταφέρει στην ιστορική διαδικασία ως δυναμικός μέτοχός της, γιατί όπως πιστεύει και ο Tarkovsky « ανάλογα με τον τρόπο που ζει καθένας τη ζωή του, σφυρηλατεί κι ένα δεσμό με ολόκληρο τον κόσμο, ή μάλλον με ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας»[204]. Η τέχνη επομένως εφόσον προσηλώνεται σε έναν ανώτερο σκοπό είναι «θρησκευτική», οι καλλιτέχνες, όπως τους ονομάζει και ο Soloviev, «ιερείς» , ενώ τα έργα τέχνης είναι μέρη της ίδιας της Αλήθειας. Ο αποφατισμός μ' όλες τις αρνήσεις του να προσδιορίσει είτε την Θεϊκή φύση είτε την ανθρώπινη εμπειρία της θέωσης, δηλαδή της ανόδου του ανθρώπου στο επίπεδο, όπου του Αποκαλύπτεται μέρος της Απόλυτης αλήθειας, ώθησε σε προσωπικές καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές θεωρήσεις, μακριά από έναν αυστηρά προσδιορισμένο και ιεραρχικό κεντρικό άξονα αναφοράς. Επιπλέον αυτή η άμεση και αδιαμεσολάβητη σχέση που μπορούσε να πετύχει καθένας με το υπερφυσικό πεδίο, οδήγησε αρκετούς Ρώσους στοχαστές να αρνηθούν την ορθολογιστική ιεραρχημένη αντίληψη, κυρίαρχη στη Δύση του Υλισμού και του Θετικισμού. Το διανοητικό εγχείρημα που τοποθετούσε τον άνθρωπο μέσα σε έναν περίκλειστο κόσμο, κυβικής σύλληψης και συμβόλιζε τον καρτεσιανό κόσμο της άπειρης ύλης, «αποθεολογικοποιημένο» ή «απομαγεμένο» , όπως πρόσφατα έχει χαρακτηριστεί, σύμμετρο πάντως με τον άνθρωπο, αφαιρούσε το όραμα προς τα πάνω, αυτής της ανόδου του αποφατισμού. Ποια θα μπορούσε να είναι η προοπτική πνευματικής ανάπτυξης μέσα στα όρια του φιλοσοφικού

[204] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο,* ό. π., σ. 282

ματεριαλισμού και όταν αυτά εξαντληθούν, σαν αναλυτική σκέψη, όταν η ανάλυση που αρχίζει από πάνω προς τα κάτω καταλήξει στο σημείο μηδέν; Όταν ο Θετικισμός, δεν μπορεί να ανανεωθεί από τον εαυτό του, καθώς κλείνεται στην εξειδίκευση και την συνεπαγωγική μέθοδο και άρα το «οπτικό του πεδίο» είναι ένα Ευκλείδειο προοπτικό πεδίο, ένα στενό πλαίσιο όρασης από συγκεκριμένη γωνία, που αντικατοπτρίζει τις στέρεες θεωρητικές βάσεις ενός κόσμου στατικού, τοποθετημένου πάνω στη γη; Καλλιτέχνες όπως ο Kazimir Malevich και ο Andrei Tarkovsky,καθένας στρέφοντας την ματιά του πέρα και πάνω από το σημείο αυτό, στο άπειρο και στο άυλο της ροής του χρόνου ή το Υπέρτατο (supreme), κατέθεσαν τις δικές τους «αποφατικές» προτάσεις και πάλι χωρίς περιορισμούς και απόλυτα, ανοιχτές για νέες προσωπικές δημιουργικές ανασυνθέσεις.

Βιβλιογραφία

Αιζενστάιν Σεργέι, *Κινηματογράφος και ζωγραφική*, Αιγόκερως, Αθήνα

Αλεξανδρόπουλος Μήτσος, *Η Ρωσική Λογοτεχνία*, Τόμος Β', Κέδρος, Αθήνα, 1978

Αργκάν Τζούλιο Κάρλο, *Η μοντέρνα τέχνη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002

Γκραίη Καμίλα, *Η ρωσική πρωτοπορία, Προεπαναστατική και Επαναστατική Τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922*, Υποδομή, Αθήνα, 1987

Ζάρρα Ιλιάνα Θ., *Κοσμική ζωγραφική και θρησκευτικός Συμβολισμός, Η περίπτωση του καλλιτέχνη της ρωσικής πρωτοπορίας Καζιμίρ Μαλέβιτς (1878 – 1935)*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2006

Ζιώγας Γιάννης, *Ο βυζαντινός Μαλέβιτς*, Στάχυ, Αθήνα, 2000

Ζωγραφίδης Γιώργος, *Βυζαντινή Φιλοσοφία της εικόνας, Μια ανάγνωση του Ιωάννη Δαμασκηνού*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1997

Κατσόβκα Μαλιγκούδη Γιάννα, *Η αυτοκρατορική Ρωσία (1613 -1917),* Cutenberg, Αθήνα, 2008

Λοϊζίδη Νίκη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα 1992

Λότμαν Γιούρι, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Θεωρία , Αθήνα, 1982

Μαλέβιτς Καζιμίρ, *Η Τεμπελιά, Πραγματική Αλήθεια του Ανθρώπου. Σουπρεματισμός,* Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1997

Μαχαίρα Ελένη, *Το μαύρο τετράγωνο του Καζιμίρ Μαλέβιτς*, Στιγμή, Αθήνα, 2011

Μικέλι, Μάριο Ντ., *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1983

Μπερδιάγιεφ Νικολάου, *Βασίλειο του Πνεύματος και Βασίλειο του Καίσαρα*, Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 2002

Μπερντιάεφ Νικόλαος, *Δοκίμιο εσχατολογικής μεταφυσικής*, Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 2010

Ουσπένσκι Λεωνίδας *, Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφρ. Σπυρίδων Μαρίνης, Αρμός, Αθήνα, 1998

Ουσπένσκι Λ. Α. , *Διάλογος μ' έναν Εικονογράφο, Παρουσία*, Αθήνα, 1991

Παζολίνι Πιερ Πάολο, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1989

Παπανικολάου Μιλτιάδης (επιμ), *Όταν ο Σαγκάλ έμαθε να πετάει, Από την Εικόνα στην Πρωτοπορία,* Ikonen – Museum der Stadt Franfurt am Main, Frankfurt, 2004, Κατάλογος

Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Νεφέλη, Αθήνα, 1987

Τρουμπέτσκόι Ευγένιος, *Η Ιστορία της Ρωσίας μέσα από την Εικονογραφία της*, Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη, 1989

Φερρό. Μ., *Κινηματογράφος και Ιστορία, Μεταίχμιο*, Αθήνα, 2001

Φουντουλάκη Έφη, *Επαναφορά στον Greco*, Νεφέλη, Αθήνα, 2005

Φιοραβάντες Βασίλης, *Εισαγωγή στην αισθητική και ιστορία της μοντέρνας τέχνης*, Παρουσία, Αθήνα, 1993

Χήθ Στήβεν, *Σημειωτική του κινηματογράφου,* Αιγόκερως, Αθήνα, 1990

Agel Henri, *Αισθητική του κινηματογράφου*, Δαίδαλος, Αθήνα, 1990

Berstein Serge, Mizla Pierre, *Ιστορία της Ευρώπης. Διάπλαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης. 1919 έως σήμερα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997

Bird Robert, *Andrei Tarkovsky, Elements of cinema*, Reaction Books Ltd, London, 2008

Braudel Fernand, *Γραμματική των Πολιτισμών*, Μορφωτικό Ιδρυμα Εθνικής Τραπεζης, Αθήνα, 2010 (695 – 756)

Douglas Charlotte, *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, UMI Research Press, Michigan, 1980

Fanning Steven, *Οι Μυστικοί της Χριστιανικής Παράδοσης*, Ενάλιος, Αθήνα, 2001

Gombrich E. H, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, Νεφέλη, Αθήνα, 1995

Johnson Vida T. and Petrie Graham, *The Films Of Andrei Tarkovsky, AVisual Fugue*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1994

Kostalensky Marina, *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Intergral Vision*, Yale University Press, New Heaven and London, 1997

Lossky Vladimir, *Η Μυστική Θεολογία της Ανατολικής Εκκλησίας,* Έκτη, Θεσσαλονίκη, 2007

Oxford Derek, *Nineteenth – Century Russia, Opposition to Autocracy*, Longman, Essex, 1999

Smith Paul (επιμ), *The historian and the film*, Cambridge University Press, London, 1976

Sorlin Pierre, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006

Stam Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου,* Πατάκη, Αθήνα, 2004

Sorlin Pierre, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες*, Νεφέλη, Αθήνα, 2004, του ιδίου, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006

Thomson Christin, Bordwell David, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα, 2004, των ιδίων , *Ιστορία του κινηματογράφου*, Πατάκης, Αθήνα, 2003

Bordwell David, Thompson Christin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα, 2004, των ιδίων , *Ιστορία του κινηματογράφου*, Πατάκης, Αθήνα, 2003

Αρθρογραφία

Γρηγοροπούλου Βασιλική, *Ορθολογισμός και θεοσοφία. Θεός, άνθρωπος και η φύση από τον Παράκελσο στον J.Boehme*, Επιστημονικό Συμπόσιο: *Μυστικισμός και Τέχνη, Από το Θεοσοφισμό του 1900 στην «Νεά Εποχή», Εξάρσεις και Επιβιώσεις*, 7&8

Δεκεμβρίου 2007, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2010

Κυρτάτας Δημήτης, Ο Μυστικισμός και η Τέχνη στον κόσμο των πρώτων Χριστιανών, Επιστημονικό Συμπόσιο: *Μυστικισμός και Τέχνη, Από το Θεοσοφισμό του 1900 στην «Νεά Εποχή», Εξάρσεις και Επιβιώσεις*, 7&8 Δεκεμβρίου 2007, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2010

Ματθιόπουλος Ευγένιος, Θεοσοφικές Αναζητήσεις και Εικαστικές Τέχνες: ευρήματα και ερωτήματα από τις πρόσφατες έρευνες των Ιστορικών της Τέχνης του 20ου αιώνα, Επιστημονικό Συμπόσιο: *Μυστικισμός και Τέχνη, Από το Θεοσοφισμό του 1900 στην «Νεά Εποχή», Εξάρσεις και Επιβιώσεις*, 7&8 Δεκεμβρίου 2007, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2010

Πανσελήνου Ναυσικά, Η Βυζαντινή Ζωγραφική και η Πλαστική της Γλώσσα. Χώρος, Σύνθεση, Φώς και Χρώμα, στο Παπανικολάου Μ. Μιλτιάδης (επιμ), *Πίσω από το Μαύρο Τετράγωνο, Κείμενα και Λόγοι, Behind the Black Square, Texts and Speeches*, Παρατηρητης, Θεσσαλονίκη, 2002

Πολυχρονάκης Δημήτρης, Το σύμβολο της Σφίγγας, σύμβολο συμβόλου, Επιστημονικό Συμπόσιο: *Μυστικισμός και Τέχνη, Από το Θεοσοφισμό του 1900 στην «Νεά Εποχή», Εξάρσεις και Επιβιώσεις*, 7&8 Δεκεμβρίου 2007, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2010

Bethea David M., Literature, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

Bowlt John E., Art, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

Bowlt John E., Orthodoxy and the Avant-Garde: Sacret Images in the Work of Goncharova, Malevich, and their Contemporaries στο Brumfield and Velimorovic (επιμ), *Christianity and the Arts in Russia*, Cambridge University Press, New York, 1991

Dalle Vacche Angela, Andrei Tarkovsky' s Andrei Rublev, στο Dalle Vacche Angela, *Cinema and Painting, How Art is used in Film*, University of Texas Press, Austin, 1996

Graffy Julian, Cinema, Kelly Catriona and Shepherd David (επιμ), *Russian Cultural Studies, Oxford University Press,* New York, 1998

Gleason Abbot, Ideological Stuctures, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

Hart Pierre R., The West, στο Rzhevsky, στο Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

Kortunov Vadimovich V., *Russian Philosophy Between Western Metaphysics and Eastern Mysticism*, European Journal of Science and Theology, December 2014, Vol.10, No.6, 47-61

Kelly Catriona, the retreat from Gogmatism: Populism under Khrushchev and Brezhnev, Kelly Catriona and Shepherd David (επιμ), *Russian Cultural Studies, Oxford University Press,* New York, 1998

Kelly Catriona, Popular Culture, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

Lary Nikita, Film, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1998

Malevich Kazimir, From Cubism and Futurisma to Supermatism, στο Harisson, C-Wood, P. (επιμ.*), Art in theory, 1900 – 1990,* Blackwell Publishing Ltd, Malden, 1998

Malevich Kazimir , Η γέννηση του Suprematium,στο Παπανικολάου Μιλτιάδης (επιμ), *Πρωτοπορία και Ουτοπία στο Τέχνη και Ουτοπία*, Art &Utopia, Κρατικό Μουσειο Συγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2003

Makolkina Anna, A Nostalgic Vision of Tarkovsky's Nostalgia στο Petrie Graham and Dwyer Ruth (επιμ), *Before the Wall came Down, Soviet and East European Filmmakers Working In the West*, University Press of America, Maryland, 1990

Lawton Anna , Art and Religion in the Films of Andrei Tarkovsky, στο Brumfield and Velimorovic (επιμ), *Christianity and the Arts in Russia*, Cambridge University Press, New York, 1991

Likhachev Dimtry S., Religion: Russian Orthodoxy, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

Lossky Vladimir, Tradition and Traditions, στο Ouspensky Leonid and Lossky Vladimir, *The meaning of Icons*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1999

Pejic Bojana, Η επίδραση των Εικόνων, στο Παπανικολάου Μιλτιάδης (επιμ), *Πρωτοπορία Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη*, Θεσσαλονίκη, 2000

Rakitin Vasilii, The Artisan and the Prophet: Marginal Notes on Two Artistic Careers, στο *The Great Utopia, The Russian and Soviet Avant – Garde*, Guggenheim Museum, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992

Rzhevsky Nicholas, Russian Cultural History: Introducrion, στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

Sharp Jane A., The critical Reception of the 0.10 Exhibition: Malevich and Benua, Sharp Jane A., στο *The Great Utopia, The Russian and Soviet Avant – Garde*, Guggenheim Museum, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992

Stephan Καίση Χριστίνα, Υπάρχουν «Βυζαντινές» καταβολές στο έργο του Kazimir Malevich, στο Παπανικολάου Μ. Μιλτιάδης (επιμ), *Πίσω από το Μαύρο Τετράγωνο, Κείμενα και Λόγοι, Behind the Black Square, Texts and Speeches*, Παρατηρητης, Θεσσαλονίκη, 2002

Smolik Noemi, Dernière exposition futuriste 0,10, Petrograd 1915- La fin d' un développement, στο *L' art de l' exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, du Regard, Paris, 1998

Smolic Noemi, Malevich: ο πρώτος μεταμοντέρνος καλλιτέχνης, στο *Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη*, στο Παπανικολάου Μιλτιάδης (επιμ), Πρωτοπορία Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη, Θεσσαλονίκη, 2000

Worth Dean S., Languge,στο Rzhevsky Nicholas (επιμ), *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

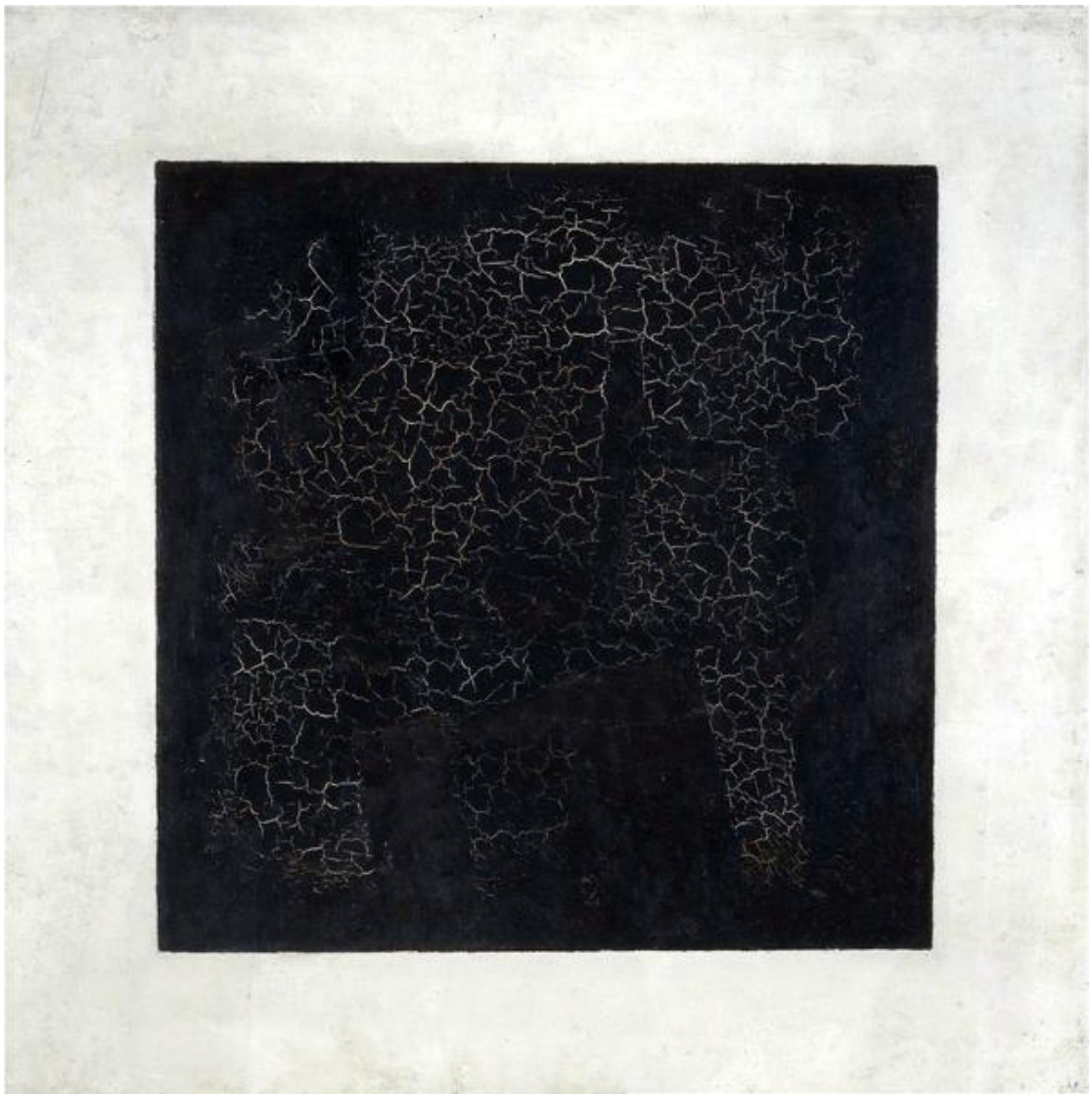
Διπλωματικές εργασίες

Βιδάλης Δημήτριος, *Ένας Ιχνευτής του Απείρου, Εικονική έκθεση για τον Αντρέι Ταρκόφσκι*, Μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, 2004

Jones Daniel O., *The Soul that Thinks: Essays on Philosophy, Narrative and Symbol in the Cinema and Thought of Andrei Tarkovsky*, Dissertation, College of Fine Arts of Ohio University , 2007

Kusrtanidze Shorena, *Φαινόμενο και Νοούμενο στη Θεολογική Σκέψη του Ν. Μπερδιάγιεφ*, Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεολογική Σχολή, 2001

Παράρτημα



Μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο, λάδι σε καμβά, 79,9 x 79,9 εκ., Tretyakov, Μόσχα

Τελευταία φουτουριστική έκθεση 0,10

Σουπρεματισμός, λάδι σε καμβά, 62 x 80 εκ., Stedelijk Museum, Άμστερνταμ

Andrei Tarkovsky, *Στάλκερ* (1979)

Andrei Tarkovsky, Polaroids

Andrei Tarkovsky, *Θυσία* (1986)

Andrei Tarkovsky, *Αντρέι Ρουμπλιώφ* (1966)

Andrei Rublev, *Αγία Τριάδα*, 142 x 114εκ, Tretyakov, Μόσχα