

Оливера Жижовић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
[olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs](mailto:olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs); [oljazizovic@gmail.com](mailto:oljazizovic@gmail.com)

Olivera Žižović  
University of Belgrade  
Faculty of Philology  
[olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs](mailto:olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs); [oljazizovic@gmail.com](mailto:oljazizovic@gmail.com)

„БОГ НИЈЕ ЗБАЧЕН“:  
ЛАВ ТОЛСТОЈ И КАЗИМИР МАЉЕВИЧ  
„GOD IS NOT CAST DOWN“:  
LEO TOLSTOI AND KAZIMIR MALEVICH

Полазећи од смеле тврдње Ксане Бланк о Лаву Толстоју као „првом супрематисти у Русији“, у раду се најпре разматрају аргументи изнети у прилог овог става, као и они који га доводе у питање. Потом се у Толстојевим и Маљевичевим *религиозним трагањима* проналази евентуална основа којом би се таква тврдња могла поткрепити, а поређење оправдати. Указује се на то да Толстојева религиозна промишљања нису корак уназад, ка некаквом непродубљеном, наивном протестантизму или уском рационализму, већ, напротив, искорак и наговештај онога што ће, убрзо након његове смрти, свој израз, поред осталог, наћи и у Маљевичевом супрематизму.

*Кључне речи:* Лав Толстој, Казимир Маљевич, супрематизам, поимање Бога, религиозни ставови.

Starting from the bold claim made by Ksana Blank that Leo Tolstoy was the “first supremacist in Russia”, this paper first considers the arguments presented to support this position, as well as those that dispute it. Then, in Tolstoy’s and Malevich’s *religious searches*, a possible foundation is found that could support such a claim and justify the comparison. It is pointed out that Tolstoy’s religious reflections are not a step backwards, towards some unprofound, naive protestantism or narrow rationalism, but on the contrary, a step forward and a hint of what will, soon after his death, find its expression, among other things, in Malevich’s Suprematism.

*Keywords:* Leo Tolstoy, Kazimir Malevich, Suprematism, conception of God, religious attitudes.

Пет година након смрти Лава Николајевича Толстоја у Русији се јавља ликовни правац супрематизам. Мада је његова клица зачета и раније, када је утемељивач супрематизма, сликар Казимир Маљевић, идејно уобличио црни квадрат као део сценске позадине за футуристичку оперу *Победа над Сунцем*, за коју је радио сценографију и костиме, а која је изведена 1913. године, тек ће изложба „0,10“ (нула–десет) у Санкт Петербургу из 1915. године, на којој је, поред осталог, изложено и уље на платну „Црни квадрат“, означити званични почетак супрематизма.

Реч је о правцу који у себи носи филозофско–религиозно значење оног горњег, оног што тежи Апсолуту. На то упућује и кованица за којом Маљевић посеже, начинивши је од латинског *supremus* (и сродних му *superus*, *superior*, *summus*), чиме се указује на онога који је изнад, који је виши, небески, најважнији, савршен и потпун, док други део сложенице, старогрчко *mathesis*, означава учење, знање, васпитање, те упућује на то да је посреди учење о суштинама, знање о оном горњем вишњем, крајњем, коначном (Ичин 2022: 392; Меденица 2021: 5–6). Притом на Маљевићевом матерњем језику, пољском, термин супремација (*supremacja*), који је преко католичке литургије дошао из латинског, означава супериорност, доминацију (Shatskikh 2012: 54). За уметника, посебно у почетној фази супрематизма, ова кованица се односила на „надмоћ овог новог сликарства у односу на све што му је претходило, победу ‘ослобођених боја’ и чисте емоције ослобођене робовања ‘свету предмета’“ (Наков 1986: 16).

Осам деценија након прве супрематистичке изложбе, Ксана Бланк, професорка са Департмана за славистичке језике и књижевност на Принстону, назваће Лава Толстоја „првим супрематистом у Русији“. Најпре ће то учинити 1995, а потом и, разрађеније, 2004. године, у тексту под насловом „У потрази за иконишношћу: Л. Толстој и К. Маљевић“, покушавајући да додатно образложи и поткрепи своју претходно изнету смелу тврдњу (Blank 1995; Бланк 2004). Следећи исту матрицу, и Јевгеније Лукјанов ће у опсежном тексту „Супрематистички увиди Лава Толстоја и филозофска открића Казимира Маљевића“ настојати да разради њену мисао (Лукьянов 2006).

Мада ће своју аргументацију превасходно засновати на знацима начина виђења појединих ликова у *Рају и миру*, Ксана Бланк најпре говори о Толстојевом личном искуству: о визуализацији „арзамаског ужаса“ као црвеног квадрата на белој позадини, имајући у виду Маљевићев „Црвени квадрат“ из 1915. године.

Реч је о сада већ надалеко познатом унутрашњем искуству преплављујућег страха од смрти, искуству које је Толстој доживео 1869. године, током једног пословног путовања, када се нашао далеко од куће и породице. О том страшном догађају одмах је известио супругу, Софију Андрејевну, пишући јој да су га, док је ноћио у Арзамасу, наједном обузели „туга, страх, ужас“. „Тако болно осећање још никада нисам доживео и не дај боже ником да га доживи“ (Толстој 1969г: 328). Много година касније, Толстој ће

покушати да свој доживљај опише и преточи у аутобиографски интонирану приповетку, али ће „Записи умоболног“ — како ју је насловио — остати недовршени. У њој приповедач каже да јасно памти како му је било тешко „што је та соба“, у којој је те страшне ноћи преноћио, „била баш квадратна“, а „прозор само један, са црвеном завесом“. Нешто касније, понавља: „<...> још једном сам покушао да заспим, али једнако тај исти ужас, црвен, бео, квадрант“ (Толстој 2010: 54, 56).

За Бланкову, Толстој је први супрематиста у Русији, јер је „приказао ‘арзамаски ужас’ у облику црвеног квадрата на белој подлози“. Мада, како наглашава, није јасно зашто је ужас „црвен, бео, квадратан“, ауторка верује да Маљевичево одређење концепта првог супрематистичког квадрата који је створио то донекле може објаснити. „Квадрат је осећај“, бележи Маљевич, а „бели простор је празнина иза овог осећаја“ (Бланк 2004: 33).

Након овог биографског осврта, Бланкова се превасходно усредсређује на „супрематистичке портрете“ Толстојевих јунака, попут Пјера Безухова и Платона Каратајева у *Рајту и миру*, односно на појаву да неки романескни ликови суштину туђе личности, дакле других књижевних јунака са којима су у додиру, виде у геометријском облику.

Реч је о естетском односу који се јавља између јунака, за шта ауторка, поред осталог, наводи пример Наташиног виђења Пјера Безухова. Мајци, која не разуме ћеркин доживљај и визуализацију, Наташа Ростова покушава да објасни: „Безухов — онај плави, тамноплав са црвеном, он је квадратан“ (Толстой 1938: 194).

Испоставиће се да је ово виђење пророчко, будући да ће квадрат, тамноплави са црвеном, постати графички амблем Пјера Бузухова и Наташиног будућег брака са њим. Јер, када на Божић, заједно са Соњом, Наташа буде гатала с огледалом, и када у „последњем, стапајућем, нејасном квадрату“ огледала не буде видела ништа, тачније када у њему не види Андреја Болконског, како је то очекивала и надала се, Соња ће, гледајући за њу, видети „нешто плаво и црвено“ (Толстой 1938: 290–291). Видеће, дакле, како истиче Ксана Бланк, „већ познати ‘супрематистички знак’ Пјера Безухова“ (Бланк 2004: 35).

„Попут унутрашњих монолога, супрематистичке визије Толстојевих јунака обично прате њихова посебна психолошка стања <...> Чињеница да Толстојеви јунаци почињу да виде свет без детаља разумљива је са становишта когнитивне психологије, теорије визуелне перцепције, па чак и обичног искуства“, констатује Бланкова. „Узнемирено стање нарушава вид“, што значи да је виђење света или људске суштине у геометријским облицима углавном последица психолошких фактора. У виду треба имати и то да реалност која је на тај начин предочена „није материјална у уобичајеном смислу те речи. Она је посебан, унутрашњи свет текста, осветљен перцепцијом самих књижевних ликова“ (Бланк 2004: 36). Па ипак, ауторка признаје да Толстој приликом портретисања јунака далеко чешће прибегава принципу метонимије него „супрематистичком“ изразу.

Штавише, док се на пољу књижевности Лав Николајевич доминантно старао да представи све аспекте спољашње реалности, инсистирајући на детаљима, богатству, разноврсности, мноштву и вишезначности предметног и појавног света, супрематизам се темељи на одустајању од миметичности и предметности, па чак и на радикалној тежњи ка беспредметности, с циљем откривања суштине бића (и небића). У том смислу реализам и супрематизам су несумњиви антиподи.

Па ипак, „супрематистичко“ уклањање свега сувишног, спољашњег, променљивог и предметног правило је, а не изузетак када је о реч о Толстојевим религиозним промишљањима. Када је посреди његово поимање Бога и религије, након година и деценија бављења овим питањима, Толстој се све више окреће „огољавању“ и „беспредметности“, да би на крају потпуно одбацио све што је спољашње, ритуално, обредно, обичајно, те досегао саму суштину хришћанства. А хришћанство се, по његовом поимању, заснива на закону љубави и императиву несупротстављања злу силом, а понајпре на духовном самоусавршавању, уз поштовање моралних ставова који проистичу из Христовог живота и учења, те инсистирају на унутрашњој истини, на *Богу који је у човеку и човеку који је у Богу*. Толстој, дакле, „поједностављује“ хришћанску религију и теологију „чистећи“ их од, како верује, непотребних, лажних наноса, од свега спољашњег, институционалног, придодатог, свега сувишног, неистинитог, штетног. То ће га, у крајњем исходу, и удаљити од Руске православне цркве, те резултирати одлуком Синода о његовим искључењу из ње.

Огољавање, беспредметност и искорак изван подручја разума како би се открила, искусила, досегнула и *сагледала* суштина, оно крајње и најважније, постаће не само метод и пракса већ и филозофско-теоријска основа Маљевичевог супрематизма. Стога нам се чини да је далеко оправданије говорити о „супрематизму“ Толстојевих религиозних погледа него о „супрематистичком“ начину виђења у његовим књижевним делима, будући да је супрематизам (под условом да уопште прихватимо такво одређење) у Толстојевој књижевности — која је *par excellence* реалистичка — присутан (ако је уопште присутан) само у траговима. Међутим, када отпочне своје трагање за апсолутном истином, добри стари реалиста и ненедмашни стваралац-миметичар, снажно уроњен у чулно-телесни свет, почиње да тежи потпуној дематеријализацији, те ослобађању од сваке предметности, случајности, од свега споредног.

Уосталом, већ је и сам покушај дефинисања и прецизнијег, конкретнијег одређења Бога узалудан и само додатно удаљава човека од Њега. „Немогуће је знати било шта о Богу“, па опет, он је „хипотеза која нам је потребна, тачније, једини могући услов за морални рационални живот“, рећи ће једном приликом Толстој. „Као што астроном за своја посматрања мора да оде са Земље као фиксног центра, тако и човек без идеје о Богу не може да живи рационално и морално“ (Гольденвейзер 1959: 172–173). Бог је, дакле, референтна тачка спрам које се човек поставља, огледа, самерава.

Знамо, уосталом, да је Толстој још као младић маштао да *оснује нову религију*, „која би одговарала развиту човечанства“ и била очишћена „од вере и тајанствености“. Истовремено, сходно схватањима некога ко је био снажно укоренен у реалност, ко је био прави син Мајке Земље и истинско дете природе, сматрао је да то мора бити *пракћична религија*, „која не обећава будуће блаженство већ пружа срећу на земљи“ (Толстој 1969а: 142–143).

Истини за вољу, чак се и Толстојеви религиозни ставови, као и његово „чишћење“ религије од свега што је ритуално, обредно и обичајно, само условно могу назвати супрематистичким, будући да је реч о два битно различита подручја и начина изражавања — ликовном, то јест визуелном, односно уметничком, са једне стране, и мисаоном, односно језичком изразу, који садржи исповедање сопствене вере, притом полемички интонираном, са друге. Аналогија, дакле, остаје условна и метафорична, чак и када се у виду има да се успостављање таквог паралелизма делимично може ослонити на Маљевичеве теоријске текстове, односно позивањем на филозофску димензију супрематизма до које је сликару било и те како стало, због чега ју је брижљиво неговао у својим програмским и теоријским радовима.

Знамо да је Казимир Маљевич своје супрематистичко сликарство од самог почетка доводио у везу са религијом, што самим именовањем правца, што постављењем „Црног квадрата“, приликом његовог првог излагања, у горњи угао собе, испод плафона, на место где се у руским домовима традиционално налази икона. То, међутим, ни у ком случају не може бити повод или довољан разлог за повезивање Маљевичевог стваралаштва са Толстојем и његовим религиозним ставовима.

Чему онда уопште једно такво поређење?

Чини се да ова аналогија — а видећемо да се о извесним подударностима и додирним тачкама збиља може говорити — омогућава да се уочи нешто важно, а недовољно примећено или чак сасвим занемарено у сагледавању и разумевању Толстојевих религиозних ставова. Посреди је, наиме, њихова *сушћинска модерносћ* и *акћуелносћ*, које се углавном превиђају. Ови ставови ће, међутим, постати пријемчиви и далеко прихваћенији деценијама након Толстојеве смрти, с тим што ће тада бити изражени нешто другачијом терминологијом и заоденути у донекле измењено рухо, саобразно људима двадесетог, а затим и двадесет првог века. Повезивање Толстојевих религиозних ставова са Маљевичевим супрематизмом, кроз визуализацију која ову аналогију нужно прати, може, дакле, истаћи њихову модерност, али и сведеност, једноставност, прочишћеност, њихов „монокроматски“ квалитет.

На уму треба имати и то да су Толстојеви ставови, поред осталог, били и својеврсни индиректни одговор на Ничеову констатацију о „смрти Бога“, тачније на изазов који је Ничеова филозофска мисао — као *израз духа времена* — упутила предстојећем двадесетом и двадесет првом веку. Толстој својим савременицима нуди решење које и данас може бити прихватљиво,

а којим се показује да *десакрализација* — која се тада већ увелико спрема-ла, да би током двадесетог века попримила пандемијске размере — не мора нужно донети и *дехуманизацију* света.

Не треба притом заборавити да је Руска православна црква окривила Толстоја за неверовање у тренутку када су скоро сви образовани људи у Русији већ увелико заступали идентичне ставове и непрестано их отворено износили, било у дискусијама и на јавним предавањима, било у брошурама и својим књигама, на шта и сâм Толстој скреће пажњу у свом Одговору Синоду (Толстој 1969в). Десакрализација је, дакле, већ увелико била захватила руско друштво или макар његове интелектуалне кругове. У том и таквом окружењу Толстој нуди једно унутрашње, *психолошко њоимање Бога*, тачније нуди решење које појединцу, а тиме и друштву у целини, може, поред осталог, осигурати преко потребне моралност и људскост. Нуди решење које је, треба и то рећи, доступно само малом броју људи, будући да је за њега *неојходна високо развијена свесћ*. Толстој, уосталом, зна да у целој Русији има једва стотинак људи који деле његово мишљење. И на том пољу он је, очито, крај и почетак; у њему се, као у безмало сваком великом ствараоцу, очитују зачетак новог и окончање старог.<sup>1</sup>

Не стоји стога запажање, поред осталих и Михаила Бахтина, да Толстој „није оригиналан“ у свом схватању јеванђеља, тачније да је све то већ учинио протестантизам, „али далеко дубље и шире“, те да „сви Толстојеви радови у области религије у наивној форми понављају протестантизам“, уз заузимање „становишта уског рационализма“ (Бахтин 2014: 56), које му се, такође, неретко приписује.

Толстој, заправо, прави искорак и најављује оно што ће тек доћи, а не понавља нешто одавно формулисано и конфесионално већ упражњавано. Мада је тешко сложити се са ставом да је био „први супрематиста у Русији“, његова религиозна промишљања се могу посматрати као својеврсни наговештај онога што ће убрзо након његове смрти наћи свој израз, поред осталог, и у Маљевичевом супрематизму. Притом на уму треба имати и то да ни Толстој ни Маљевич нису били теолози већ *уметници* који су сопствено разумевање извесних религијских питања саопштавали посредством њима блиских изражајних средства, исказујући и уобличавајући, поред осталог, и сопствени, лични религиозни доживљај.

<sup>1</sup> И Казимир Маљевич је након бољшевичке револуције, упркос владајућој парадигми и духу времена, успео да (п)одржи мисао о Богу и пронађе начин да Бог не буде збачен. Притом је до смрти, чак и када се није стицао такав утисак, остао веран „Црном квадрату“, упркос растућем, а потом и све искључивијем и рестриктивнијем идеолошком и друштвено-политичком отпору према свакој уметности која није соцреалистичка, а посебно према свему што је било авангардно. Маљевич ће се, наима, испод свог „Ауто-портрета“, насликаног 1933. године, дакле две године пре смрти, потписати црним квадратом, а не, како је то обично чинио, именом или иницијалима. „Црни квадрат“ ће заузети централно место изнад његовог одра, а визуелно ће бити приказан и на каменој коцки његовог гроба, уништеног током Другог светског рата.

И један и други ће, рецимо, позвати човека да, како би досегао суштину, искорачи у ван-разумски и изван-разумски простор. За Маљевича, супрематизам је еманација ослобођене, *чистије сїознаје*, која се открива у *еџзалиџацији*. У тексту „Бог није збачен. Уметност, црква, фабрика“, написаном 1920. године, Маљевич каже: „Разум ништа не може да раз-уме, расуђивање не може ништа да рас-суди, јер она [природа] нема у себи ништа такво што би било могуће рас-судити, раз-умети, раз-мотрити, не постоји једно које би се могло узети као целина“ (Маљевич 2010: 123).

И Толстој верује да се Бог у човеку *јавља сазнањем*, због чега „док нема сазнања, нема Бога“ (Толстој 1969б: 122). Притом и он мисли на посебну врсту спознаје, која почиње тамо где се разум зауставља, на месту до којег разум, са својим несавладивим ограничењима, никада не допире. У суштини, то је подручје вере, а за Толстоја права вера јесте „признање постојања неразумљивог предмета недоступног ограниченом разуму: Бога, духа, вечног живота. Та вера је увек у свима, иако се тражи она вера која није потребна. Тамо где се разум зауставља, то место до којег он води и од којег се даље не може ићи, е ту је права вера...“ (Толстой 1935: 97). Ту почиње и права, истинска спознаја Бога. Стога је за Толстоја потпун човек тек онај који поседује „способност сазнања себе (изван времена): својих жеља и свога разума“ (Толстој 1969б: 305).

Разумске спознаје, баш као и образовање и ма која врста знања нису и не треба да буду саме себи циљ. Све се то уграђује у човека, да би потом, на изванредан начин, у једном тренутку било „разграђено“. Стицање знања је незаменљив, саставни део пута, али не и коначна одредница. Циљ је целовита личност, односно досезање Бога. Зато после знања долази истина.

Мада превасходно писац или чак управо због тога, Лав Николајевич Толстој је спознао да књиге не објашњавају живот већ живот објашњава књиге. Књиге нуде многоструке погледе и различите визуре, учећи нас *разноврсности* и релативизму. Природа, универзум и Бог (односно религија) уче *јединству*. Док је знање расуто, мудрост је јединствена. Насупрот бесконачном умножавању знања и значења, мудрост води човека темељним, непроменљивим принципима живота и универзума. Зато се (са)знање може саопштити, али не и мудрост. Она се не може ни *иренеити*, већ једино *сїећи*.

Лав Николајевич је одлично познавао и на уму имао ту дистинкцију. Сматрао је да „целокупно наше знање нужно мора бити емпиријско — другачије не постоји — али нас оно никад неће привести истинском разумевању, већ води само нагомилавању произвољно одабраних делића информација“. Стога је оно и неразумљиво и безвредно, стојећи „наспрам оне врсте *неизрецивог*, али и *ше* како *осејног вишег поимања*, којем једино вреди стремити“ (Berlin 2013: 101).

Као ненадмашни уметник речи, Толстој је умео да из живота, људи, предмета, појава и речи извуче истину: истину која је изнад или иза знања. У питању су специфични путеви спознаје на које књижевник ступа за-

*рањајући у себе*, досеже унутрашњу (само)спознају и тако, напуштајући ограничења разума, осваја терен на којем је разум немоћан. Супрематички сликар до тога пак долази посредством *виђења*, које га у крајњем исходу води у егзалтацију. На том месту човек додирује Бога, и чак, како то формулише Казимир Маљевич, „улази у Бога“.

Штавише, за Маљевича-мислиоца супрематизам је био „пут који је водио до *схваћања бића*; биће се откривало у беспредметним сликама као неспознатљиво, безгранично узбуђење. Посреди је била највиша стварност: оно што је немогуће било разумети уз помоћ разума. И тек у стапању са њим, [супрематизмом] долазило је до тренутка буђења, *несијала је илузорности стварности* и човек се није откривао у емпирији, већ у бићу“ (Шатских 2001: 18).

Отуда и сличности у Маљевичевом и Толстојевом сагледавању односа мноштва и целине, појединачног и Једног.

„Све оно што видимо тобоже као издвојено, појединачно јесте лаж“, наглашава Маљевич. „Мени се чини да могу да истражим, изучим, сазнам само онда кад могу да издвојим *једно*, које нема никакве везе са свиме што га окружује, слободно од свих утицаја и зависности, ако то умем да урадим, спознаћу га, ако не — не знам ништа, без обзира на масу датих закључака“ (Маљевич 2010: 123).

И Лав Николајевич је био уверен да све „невоље људи потичу од разједињености“, која опет „потиче од тога што људи не следе истину, која је једна, него лажи, којих је много. Једини начин да се људи уједине у једну целину јесте уједињење у истини“ (Толстој 2013: 314). За том истином, тим Једним, трага Толстој. Идући тим путем до краја, непуних годину и по дана пре смрти, он стиже до увида: „Врло јасно, живо сам схватио, чудно је рећи — први пут, да Бога или нема или нема ничег осим Бога“ (Толстој 1969б: 388).

Тако долазимо и до тачке у којој се Толстојеви и Маљевичеви ставови вероватно понајвише приближавају и додирују. Маљевич, наиме, посредством супрематизма као филозофије беспредметности, тежи укидању бесконачности предметног света. Он жели да све сведе на нулу, а потом да закорачи изван ње, не би ли се сјединио с празнином (небићем) и открио свеприсутност апсолута. Човек тежи „расподели терета, како би сам доспео у бестежинско стање, то јест *ушао у Бога*“, констатује Маљевич, и додаје: „Не, Бог га није напустио, са сваким човековим кораком и сâм се креће, али човек не може ни корак да начини без Бога (заједнице). Бог га прати и данас, јуче и сутра, и тако они заједно иду из дана у дан, у раду крунећи терет греха. И у томе што иду заједно јесте живот. Куда они иду? Иду себи, савршенству, вечном миру; човек иде преко својих моћи“ (Маљевич 2010: 128).

Толстој пак истиче да се у завршним етапама развоја пред сваког појединца поставља задатак изградње нових темеља, који подразумевају „служење Богу, извршење његове воље у односу на суштину“ која је сваком човеку од Бога поверена (Толстој 1969а: 432–433). И човечанство се у за-



вршној фази свог развоја, у којој се, како Толстој верује, сада налази, мора ослањати и израстати из начела и извора живота — из самог Бога. Јер претходно је, хиљадама година доминирала историја смене животињског, личног погледа на живот — породичним или пак друштвеним и државним, да би од појаве хришћанства на сцену ступила смена државног погледа на живот — божанским. Само на тај начин може се доћи до свеобухватног, божанског схватања живота (Толстој 2013: 95–97).

За разлику од човека, Бог је „већ“ савршен. Након што је створио свет, Он је „примио на себе *ајсолујно нишійа* или *вечни мир*“. Другим речима, повукао се у спокој, у небиће, у „*нишійа сјокоја*“. Налик Богу, и човек се, када досегне савршенство, ослобађа поимања, знања, делања; улази у спокој, у апсолут. Али, човек „*не јодноси сјокој, вечни сјокој ѓа йлаши*“, јер он означава *небиће*, и када се ближи вечни спокој, кад се приближава Богу, он се буни свом снагом сопственог безумља <...>“ (Маљевич 2010: 127, 134).

Маљевичеви увиди о спокоју као примању на себе „апсолутног ништа“, „ништа спокоја“ и „вечитог мира“ изједначеног са небићем осветљавају један од могућих разлога Толстојеве, од младости присутне узнемирености пред стањем спокоја. У једном писму из 1857. године, упућеном рођаци Александрин Толстој, са којом тек што се упознао, а која ће постати његова блиска, вишедеценијска пријатељица и саговорница, говорећи о промени свог дотадашњег погледа на живот и о новостеченим увидима, млади Толстој каже:

„Вечити немир, рад, борба, лишавања — то су неопходни услови из којих ниједан човек не сме ни да помисли изаћи ни за тренутак. Само *йлемениий немир*, борба и рад, основани на љубави, јесу оно што се назива срећом. <...> Смешно ми је кад се сетим како сам мислио <...> да човек може да створи за себе мали частан и срећан свет, у коме ће мирно, без грешака и кајања, без поремећаја, полако живети и без журбе, исправно, чинити само оно што је добро. Смешно! То је немогуће <...> Исто као што је немогуће бити здрав без кретања, без ходања. Да би се живело племенито, потребно је сагоревати, лутати, мучити се, грешити, почињати и остављати, и опет почињати, и опет остављати, и вечно се борити и лишавати се. А *сјокој је душевна јодлосій*. Зато рђава страна наше душе жели спокој, а не осећа да је његово постизање повезано с губитком свега најлепшег у нама <...>“ (Толстој 1969г: 155–156).

Маљевич истиче да је Бог створио свет за шест дана, након чега се повукао у вечни спокој, ушавши седмог дана у „царство своје без мисли“. „Нужност Бога да се одмори је обавезан услов, јер да се Бог није повукао у спокој био би приморан бесконачно да ствара, а стварати даље значило би бити несавршен“. Насупрот Богу, човек ради, али „недеља по недеља пролази и сваки дан тобожњег одмора открива све више несавршенства, и од понедељка опет почиње рад на савршенству. Седми дан је за Бога био одмор, а за човека је само висина с које се увек виде његове грешке <...>“ (Маљевич 2010: 137).

Имајући у виду Маљевичеве увиде о позицији Бога и човека спрам спокоја, јасно је да, и када је о Толстојевом ставу реч, није посредни само узнемиреност пред смрћу и небићем, већ и пред повлачењем ствараоца (уметника) у пасивност, недељање, а посебно у оно што је за Лава Николајевича било и остало неприхватљиво: у не-спознају и не-свест. Јер, како то Маљевич формулише: тамо где „започиње царство без мисли, наступа спокој, то јест Бог ослобођен од свих стварања, који се налази у апсолутном спокоју“. На том месту, „ничему више није потребан Бог, као што ништа није потребно Богу“ (Маљевич 2010: 136).

Толстој је живео заострено, не штедећи себе, препуштајући се и урањајући сасвим у оно чему се у датом тренутку и периоду посветио. Спокој је, све док није ступио у дубоку старост, за њега био подлост. Он је „горео“ док не би потпуно „изгорео“, доводећи сваку започету егзистенцијалну могућност до њеног краја. Потом је ишао даље, у ново, што је, опет, неретко било опречно оном претходном, до тада здрушно заступаном и брањеном. Таквим начином и сходно таквој психодинамици, до мира се може доћи тек у тренутку смрти, можда тек *након* смрти.

Отуда, можебити, и стваралачко-биографска сродност између Толстоја и Маљевича, те у једном тренутку свесно донета одлука обојице уметника да напусте свој примарни, књижевни, односно сликарски позив, али и истоветна немогућност да то учине, уз потоњи повратак уметничком стварању.

Услед кризе из 1881. године — тог „доба најватреније унутрашње преоријентације целокупнога мога погледа на свет“ (Толстој 1968: 265–266) — Толстој се, као што је познато, одрекао књижевности и писања, тих, како је тада говорио, „измишљених лажи“, посветивши се религиозно-филозофским списима, трактатима, ангажованим чланцима и другим публицистичким текстовима. Па ипак, наставио је да пише и уметничку прозу и драме, чинећи то искрено, предано и с радошћу до последњих дана свог живота, изнова досежући највише уметничке домете (у приповеткама „Смрт Ивана Иљича“ и „Кројцорова соната“, као и у недовршеном „Хаци Мурату“ и последњем роману, *Васкрсење*).

Маљевич ће пак, након „Белог квадрата“ и серије безбојних слика којима је, како је сматрао, постигао апсолутну беспредметност, односно стање савршенства, које се као такво даље не може развијати и усавршавати, одлучити да напусти сликарство. Сматрао је, међутим, да замишљена супрематистичка грађевина тим постигнућем ипак није довршена, да она, штавише, до краја и не може бити саграђена сликарским материјалом. Стога се окренуо писању, односно филозофској рефлексiji.<sup>2</sup> Касније се ипак вратио сликарству, за шта су постојали и спољашњи, практични разлози,

<sup>2</sup> Маљевич је, како примећује Корнелија Ичин, „суштину беспредметне уметности [био] принуђен да филозофски осмисли како би његов стваралачки израз могао да пронађе своје место у култури, свестан да ће једино на тај начин моћи да понуди кључ за разумевање супрематизма“ (Ичин 2022: 405). Да то није учинио, сам би себе искључио из културе.

али и унутрашњи подстицаји. Ни тада се, међутим, упркос свим притисцима, није приклонио владајућем социјалистичком реализму већ је настојао да, колико год је то било могуће, изнађе креативне начине да остане доследан себи и целини своје сликарске праксе.

Читајући текст „Бог није збачен“ увиђамо да су теме које заокупљају Маљевича кључне и за Толстоја. Поред разматрања могућих животних путева човека: духовног, то јест религиозног, потом научног или, како га Маљевич још назива, фабричког, и оног трећег, уметничког, творац „Црног квадрата“ заокупљен је и питањима о односу Бога и човека, духа и материје, небиха и бића, мировања и кретања, спокоја и делања, стварања и рада, с једне стране, и вечитог мира са друге.<sup>3</sup>

И по Толстојевом поимању Бог је трансцендентан, али то ни у ком случају не значи да је одсутан из света, из човека. Уједно, он је вертикала која људски поглед и душу усмерава и води навише, баш као што то својим учењем чини човек-Исус.

„За живот је неопходан идеал. А идеал је само онда идеал када је он САВРШЕНСТВО. Правац се може указати само онда када се на њега указује математички, *правом*, која не постоји у стварности“ (1969б: 443; истакао Л. Т.), забележиће Толстој у последњој години живота. Ово се подједнако односи и на савршенство у хришћанству, које је, како наводи, „бесконечно и никада не може да буде остварено; и Христос даје своје учење, имајући у виду да потпуно савршенство никада неће бити остварено, али да ће тежња ка потпуном, бесконачном савршенству непрестано повећавати добробит људи <...>“ (Толстој 2013: 103). На то, уосталом, указује и Казимир Маљевич својим сликарством, користећи математичка средства о којима и Толстој говори, а која, опет, у том облику не постоје у природи, у емпиријској стварности.

„Народи различито цртају Бога“, каже Маљевич, „али ма како да га цртају, све представе се свode на једно — да је Бог савршенство“ (Маљевич 2010: 128). Савршенству је у супрематизму аналогна бела боја, тачније она га предочава. „Бели квадрат“ је чиста беспредметност и остварење „утопијске пројекције белог, беспредметног света апсолутног јединства и једнакости“ (Мијушковић 1993: 10).

Бела је, сматрају неки, не-боја, одсуство боје, а опет и сума свих боја, апсолутна боја. Она се „налази или на почетку или на завршетку дневног живота и света који се очитује“ (Chevalier — Gheerbrant 1987: 40). Стога истовремено симболизује и рођење и смрт, и исток и запад, и свитање и одлазак у оностраност. Реч је о граничној вредности и боји прелаза, поред осталог и прелаза у смрт.

<sup>3</sup> Не треба, свакако, занемарити ни Маљевичеву тематску преокупацију селом и животом сељака, најпре у његовом раном сликарству, а затим и оном позном, с краја двадесетих и почетка тридесетих година двадесетог века, из периода такозваног „фигуративног супрематизма“, када сликар обнавља своју усредсређеност на сељака, спасоносни рад у пољу и присну повезаност човека са земљом, што га и тематски и идејно приближава Толстоју.

Уједно, то је боја теофаније, боја таворске светлости. У њу се Христос „обукао“ током свог преображења на гори Тавор. У хришћанству, бела упућује на прочишћену душу, чистоту, девојачку невиност, на богоугодан живот, светост, избављење. Она симболизује трансцендентно савршенство, светлост, обасјање, једноставност, чисту свест. Али може означавати и одсутност, празнину, ишчезнуће свести. Маљевичеву белу Владимир Меденица разумева као „белу бесконачност, белу божанску свест, симбол божанског бића, божанског стваралачког спокоја“, „место рађања ноумена“ (2021: 19, 20).

Да је и Толстој и те како имао око за белу и њене нијансе говори опажљиви „експеримент“ који је једног јануарског ледено-сунчаног дана 1895. године, идући по снегу, извео пред будућим сликарем Петром Нерадовским, на шта нас подсећају Ксана Бланк и Јевгеније Лукјанов. Реч је о „огледу“ који се безмало може узети као показна вежба за оно што ће четврт века касније Казимир Маљевич реализовати на супрематистичкој композицији „Бело на белом“, која се, како многи с правом сматрају, по значају налази одмах иза „Црног квадрата“.

Идући снежним пољем са тада седамнаестогодишњим Нерадовским и разговарајући с њим о сликарству, Толстој се на тренутак зауставио, из џепа извадио марамицу и рекао:

„— Видите како је *бела*. (Држао је марамицу обема рукама испред груди).

— А сада погледајте... — раширио је марамицу по снегу.

— А сада погледајте како је постала *сива*.

Заиста — [примећује Нерадовски] — бела марамица на снегу, обасјана сунцем, претворила се у сиву мрљу“ (Нерадовский 1978: 256–257).

Насупрот белој боји, која се повезује са Богом, црна је тежина, праисконска тама, мрачна дубина небића, оно што је неманифестно, несвесно, стихијно, елементарно. Црна је рупа, провалија, хаос; туга, жалост, депресија, духовни мрак и очајање; зло, смрт, пакао, ништавило (Купер 1986).

Али, Маљевичев црни квадрат се налази на белој позадини, која се потом шири у бескрај, будући да је сликар прву верзију овог платна оставио без рама, чиме је омогућио белој позадини да се „излије“ са слике и прошири на зидове. Бела, дакле, ограничава „и сам црни бездан, црну рупу васионе, црну смрт, ништавило, небиће“. По схватању Владимира Меденице, то значи да је биће (надбиће) „супериорно у односу на небиће“ (2021: 23, 26).

Ово платно је, међутим, од првог излагања привлачило бројне, сасвим различите пројекције, па сходно томе и опречна тумачења и дијаметрално супротна вредновања. Збиља, реч је о слици која, захваљујући својој апстрактности, беспредметности и монохроматизму, у психолошком смислу представља *идеално њројективнио илајино*. Мада је у самој природи пројекције да више говори о ономе ко пројектује него о објекту на који се пројекција врши, познато је да се ни пројективно платно углавном не бира слу-

чајно. Предмет пројекције, готово по правилу, у себи носи нешто од пројектованих садржаја, те их стога и „привлачи“ и „подржава“.

Сам сликар ће тако у једном писму навести да је, завиливши у свој „Црни квадрат“ и „мистерију његовог црног простора, који је постао нека врста новог лика супрематистичког света“, у њему видео „оно што су људи некада видели у лицу *Божијем*“ (писмо П. Д. Етингеру из Витебска (април 1920); Малевич: 2001, стр. 465–466). Уједно, посведочиће: „Ја сам био на почетку почетака и када сам дошао до супрематистичке равни, која је формирала квадрат, *исковао сам сојствени лик*“ (Малевич 2010: 70). На једном предавању својим ученицима ће пак рећи да је за Квадрат најважније да пренесе, *да учини да се осећати бесконачности и вечности*, те да, ако погледају у „Црни квадрат“ концентрисано, да их ништа не омета, као у „камери опскури“, онда ће на крају почети [и] да их осећају (Вакар — Михиенко 2004, т. 2: 383).

Малевичево виђење „Црног квадрата“ као Божијег лица у најновијим интерпретацијама се повезује са негативном, апофатичком теологијом, те посматра као покушај да се у формулама Празнине и Ништавила види невидљиво и пронађе ликовни израз за непознатљивост, неисказивост, неизмерност и трансцендентност Бога. Тако „Црни квадрат“ постаје „симбол скривеног савршенства“ и „апофатички симбол оностраности“, те „облик непојмљивог и неизрецивог који се не може свести на јасну дефиницију“ (Sakhno 2021: 6, 8). Ослањајући се на Малевичев увид да „ако је религија спознала Бога, спознала је нулу“ (Малевич 2013: 142), Ирина Сахно „метафизику нуле“ види као „формулу апофатизма“ (2021: 7), док Татјана Љевина верује да је Малевичев „концепт Ништавила директно повезан са Екхартовим радикалним апофатизмом“, а да је „Малевич озбиљно наследио ову традицију, која је дошла кроз руску религиозну филозофију раног двадесетог века“ (Levina 2023: 10).

Као визуелни манифест супрематизма, „Црни квадрат“ је, са једне стране, схватан као симбол мандале, савршенства и целовитости, те интуитивног и произвољног открића концепта нирване, док је, са друге стране, виђен као израз нихилизма, пустоши, одсуства логоса, порицања културног наслеђа и одрицања од сваког садржаја и смисла. Ирина Вакар чак постулира да је Малевич можда „изразио нешто што никада раније није нашло адекватан израз у пластичној уметности: поглед на свет оних који су, попут њега, исповедали агностицизам“ (Вакар 2015). Или је пак, како сугерише Шифра Шарлин, „затамнио одређену религијску иконографију како би оставио необележен, културно неутралан простор за уједињење свих религија и људи?“. Притом, како сама примећује, није „једина која види тај универзалистички импулс“ код Малевича, будући да га је еминентни британски историчар уметности Тимоти Џејмс Кларк већ осудио „не због његовог нихилизма, већ због његовог универзализма“ (Sharlin 2019).

Не само „Црни квадрат“, већ читав Малевичев опус и све оно што се под његовим утицајем касније збивало у визуелним уметностима неретко

је вредновано или наглашено позитивно или крајње негативно. По Маљевичевом сведочењу, критика је, заједно са читавим друштвом, од саме појаве супрематизма, тачније црног квадрата, уздисала: „Изгубљено је све што смо волели: ми смо у пустињи...“, док је, опет, током двадесетог века, „Црни квадрат“ проглашаван за „икону модерне уметности“.

Сам сликар ће, уосталом, већ 1916. године, у писму Александру Бенуа, тада водећем ликовном критичару и одличном познаваоцу уметности, одговарајући на његове примедбе о изложби 0,10 као „монструозном богохуљењу“, те „Црном квадрату“ као антиикони и злокобном знаку епохе (наведено према: Вакар 2015), дати повода за сва каснија, наглашено опречна мишљења. Том приликом Маљевич ће написати: „Ја имам само голу, без рама (као џеп) *икону своџ времена* и тешко је да се борим. Али срећа због тога што не личим на вас даје ми снагу да идем даље и даље *кроз ѝразнину ѝустїише*. Јер само тамо је преображај“ (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 85).

На том трагу и Татјана Толстој, руска књижевница и професорка руске књижевности у есеју „Квадрат“, објављеном у *Њујоркеру* 2015. године, о Маљевичевом платну говори као о најави краја уметности, њеној немогућности и бескорисности. Оно нас, каже, води у пустош, смрт, непостојање.

На готово истоветан начин, наставља даље ауторка, квадрат се појављује и у Толстојевом арзамаском ужасу: он се обрушава на Толстоја, који се, под утицајем онога што му се догодило — не одмах, али постојано — одриче живота који је раније водио, одриче се породице, љубави, разумевања ближњих, самих темеља света који га окружује; одриче се уметности. У крајњем исходу, то га одводи у *ѝразнину, нулу, самоунищїење*. Штавише, Татјана Толстој говори о јаловости духовне потраге која је прошла кроз квадрат — како код Толстоја тако и код Маљевича; о томе да победа квадрата значи „протеривање из себе животворне силе уметности“ и прелазак на „јефтина учења“ (Tolstaya 2015).

Нихилистички став је Толстоју, истини за вољу, приписиван већ током шездесетих и седамдесетих година деветнаестог века, дакле много пре него што је почетком осамдесетих дошло до драматичне преоријентације његовог целокупног погледа на свет. Приписивани су му, поред осталог, и фатализам, скептицизам, антиинтелектуализам и антилиберализам, песимизам када је реч о могућности продирања у првобитне, стварне узроке, те ненаклоност онима који се баве идејама и верују у апстрактна начела. Баш као што је проглашаван и нехришћанином или пак прахришћанином, пантеистом, квазибудистом, протестантом, идеалистом, максималистом и рационалистом, па мистиком, мрачним аскетом, слободним духом, просветитељем, хуманистом. Било је и оних који су управо у традицији апофатичке (негативне) теологије нашли простор за Толстојеве религиозне ставове.

Исаија Берлин пак истиче уверење Бориса Ејхенбаума да је Толстоја понајвише мучило то што *није имао ѝозиѝивних уверења* док је, истовремено, непрестано трагао за поузданим тумачењем живота, покушавајући

да пронађе излаз из сопственог безизлазног и нерешивог скептицизма. И сâм Берлин верује да је Толстој „читавог живота трагао за неким здањем које би било довољно снажно да се одупре његовим машинама за уништење“, желећи „да га заустави нека *нейомерљива* препрека“ (Berlin 2013: 75 — 77). Ту препреку, међутим, није успео да пронађе.

Па ипак, упркос свим аргументима, позитивним и негативним судовима и интерпретацијама, нека питања и даље остају отворена. Да ли је Маљевичево „ништа“, „нула“, „небиће“ — бог или ђаво, целовитост или ништавило, афирмација или негација света? Да ли је празнина пустиње, како сматрају једни, смрт, самоуништење, непостојање или пак, како истичу други, указује на „потпуно одсуство предмета у свести уметника, који је спознао биће“, те први међу сликарима схватио да „у стваралаштву не може бити речи о репродуктивности појединачног бивствујућег, већ искључиво о откривању суштине свега постојећег у његовом бићу“ (Ичин 2022: 394, 407)? Да ли супрематизам збиља удаљава човека од предмета и садржаја, што је његова интенција, или, напротив, уноси вечне форме и безвремени садржај у свакодневни живот и оностраност? Да ли, следећи супрематизам, идемо ка Апсолуту, све више се удаљавајући од свакодневице, или пак призивамо и уносимо Апсолут у живот, стварност?

Недоумице су још бројније када се окренемо Лаву Толстоју. Његов живот, дело и учење, однос према вери, Богу, Христу, цркви, породици, уметности, сви његови поступци, укључујући и оне последње — напуштање Јасне Пољане, изненадни одлазак у Оптину пустињу, посета сестри Марији Николајевној у Шамординском манастиру, те смрт у кућици шефа железничке станице Астапово — били су и остали непресушан извор најразноврснијих пројекција, тумачења, вредносних судова, претворивши се напошетку у својеврсне симболе и метафоре.

Имајући све то у виду, остаје отворено питање: како разумети Маљевичеву фотографију „à la Толстој“, насталу на породичном имању у Немчиновки, на којој је сликар одеван у једноставну белу блузу и панталоне, са руком заденутом за каиш? По сведочењу њему блиских људи, Маљевич се у Немчиновки углавном одевао слично Толстоју, а лети неретко ходао босоног. (Сетимо се босоног Толстоја на два верзијама чувене Рјепинове слике на којој је руски класик насликан у белој блузи, са рукама заденутим за каиш). Да ли је поменута фотографија из 1933. године збиља пародија, како верују једни, или се Маљевич ипак делимично идентификовао са Толстојем, чији је поштовалац био, како тврде други?

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин Михаил. *Предавања из историје руске књижевности*. Превела Мирјана Грбић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2014.
- Бланк Ксана. «В поисках иконичности: Л. Толстой и К. Малевич», *Русская литература* 1 (2004): 33–42. [https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423271&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=%20&start\\_from=&ucat=%20ение](https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423271&archive=1203491495&start_from=&ucat=%20&start_from=&ucat=%20ение)

- Вакар Ирина, Михненко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче*. В 2 т. Москва: РА, 2004.
- Вакар Ирина. «Черный квадрат» Казимира Малевича. *История одного шедевра*. Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2015.
- Гольденвейзер Александр. *Вблизи Толстого*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959.
- Ичин Корнелија. «Филозофска начела супрематизма Казимира Малевича». *Бука руске авангарде*. Нови Сад: Магица српска, 2022: 392–407.
- Лукьянов Евгений. «Супрематические прозрения Льва Толстого и философские откровения Казимира Малевича». *Малевич. Классический авангард*. Витебск-9: сборник. Минск: Экономпресс, 2006: 89–129. <http://www.k-malevich.ru/library/malevich-klassicheskiy-avangard-vitebsk-9-9.html>
- Малевич Казимир Северинович. *Черный квадрат*. Санкт-Петербург: Издательство «Азбука», 2001.
- Мальевич Казимир. *Бо̄г није збачен*: сабрана дела. Превела Ана Ацовић и др. Београд: Плави круг; Логос, 2010.
- Меденица Владимир. *Улазак у Бо̄га: три огледа о Казимиру Малевичу*. Београд: Агноста, 2021.
- Нерадовский Петр. *Л. Н. Толстой и художники*: Л. Н. Толстой об искусстве. Письма, дневники. Воспоминания. И. А. Бродский (сост.). Москва: «Искусство», 1978: 253–260.
- Толстой Л. Н. *Дневник, Записные книжки и отдельные записи 1900–1903*. Толстой Л. Н. *Полное собрание сочинений*. Т. 54. Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1935.
- Толстой Л. Н. *Война и мир*. Толстой Л. Н. *Полное собрание сочинений*. Т. 10. Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1938.
- Толстой Л. Н. *Произведения 1879–1884*. Толстой Л. Н. *Полное собрание сочинений*. Том 23. Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1957.
- Толстој Лав. „Предговор делима Ги де Мопасана“. Толстој Лав. *Чланци о уметности и књижевности*. Превела Вида Стевановић. Београд: Просвета — Рад, 1968: 265–291.
- Толстој Лав. *Дневници 1847–1894*. Превела Милица Николић. Београд: Просвета — Рад, 1969а.
- Толстој Лав. *Дневници 1895–1910*. Превела Олга Влатковић. Београд: Просвета — Рад, 1969б.
- Толстој Лав. „Одговор на одлуку Синода од 20–22. фебруара и на писма која сам добио поводом тог случаја“. Толстој Лав. *Публицистички сјиси 1855–1909*. Превела Митра Митровић. Београд: Просвета — Рад, 1969в.
- Толстој Лав. *Писма 1845–1886*. Превоо Петар Митропан. Београд: Просвета — Рад, 1969г.
- Толстој Лав. „Записи умоболног“. Толстој Лав. *Мој животи*. Изабрао и приредио Флавио Ригонат. Превела Марија Кијаметовић-Стојиљковић. Београд: Лом, 2010.
- Толстој Лав. *Црствиво Божије је у вама: хришћанствиво, не као мистично учење него као ново схваћање животи*. Превела Нада Узелац. Београд: Букефал, 2013.
- Шатских Александра. «Казимир Малевич — литератор и мислител». Малевич Казимир Северинович. *Черный квадрат*. Санкт-Петербург: Издательство «Азбука», 2001. 7–26.
- Berlin Isaija. *Ruski mislioci*. Preveo prema drugom izdanju Ivan Radosavljević. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Blank Ksana. “Lev Tolstoy’s Suprematist Icon–Painting.” *Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics* 2/1 (1995): 67–81.
- Chevalier J, Gheerbrant A. *Rječnik simbola*. Prevela Ana Buljin i dr. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.
- Kuper Dž. K. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, preveo Slobodan Đorđević, Prosveda — Nolit, Beograd, 1986.
- Levina Tatiana. “Defining nothingness: Kazimir Malevich and religious renaissance”. *Studies in East European Thought*. 2023: 1–15. [https://www.academia.edu/104310696/Defining\\_nothingness\\_Kazimir\\_Malevich\\_and\\_religious\\_renaissance](https://www.academia.edu/104310696/Defining_nothingness_Kazimir_Malevich_and_religious_renaissance)



- Mijušković Slobodan. „Ka slikarstvu ‘novog lika’ ili prurušena paradigma ‘starog realizma’: povodom Maljevičevog poznog slikarstva“. *Projekat: časopis za vizuelne umetnosti Galerije savremene umetnosti* 1 (1993): 10–19.
- Nakov Andrei. *Avant-garde russe*. Translated by Jacques Gourgue and Shobha Raghuram. New York: Universe books, 1986.
- Sakhno Irina. “Kazimir Malevich’s Negative Theology and Mystical Suprematism”. Special Issue East-Slavic Religions and Religiosity: Mythologies, Literature and Folklore: A Reassessment. *Religions* 2021 12(7), 542: 1–16. [https://www.academia.edu/52174977/Kazimir\\_Malevichs\\_Negative\\_Theology\\_and\\_Mystical\\_Suprematism\\_Deleted\\_for\\_peer\\_review\\_Deleted\\_for\\_peer\\_review](https://www.academia.edu/52174977/Kazimir_Malevichs_Negative_Theology_and_Mystical_Suprematism_Deleted_for_peer_review_Deleted_for_peer_review)
- Sharlin Shifra. “Thirteen Ways of Looking at „Blach square“”. *Los Angeles Review of Books*. December 1, 2019. <https://lareviewofbooks.org/article/thirteen-ways-looking-black-square/>
- Shatskikh Aleksandra. *Black square: Malevich and the origin of suprematism*. Translated by Marian Schwart. New Haven and London: Yale University press, 2012.
- Tolstaya Tatyana. “The Square”. Translated, from the Russian, by Anya Migdal. *The New Yorker*. June, 12, 2015. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-square//> Толстая Татьяна. *Квадрат*. <http://dictionnaire.narod.ru/square.htm>

## REFERENCES

- Bahtin Mihail. *Predavanja iz istorije ruske književnosti*. Prevela Mirjana Grbić. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2014.
- Berlin Isaija. *Ruski mislioci*. Preveo prema drugom izdanju Ivan Radosavljević. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Blank Ksana. “Lev Tolstoy’s Suprematist Icon–Painting”. *Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics* 2/1 (1995): 67–81.
- Blank Ksana. “V poiskah ikonichnosti: L. Tolstoj i K. Malevich”, *Russkaya literatura* 1 (2004): 33–42. [https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423271&archive=1203491495&start\\_from=&ucat=%20&start\\_from=&ucat=%20enie](https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203423271&archive=1203491495&start_from=&ucat=%20&start_from=&ucat=%20enie)
- Chevalier J, Gheerbrant A. *Rječnik simbola*. Prevela Ana Buljin i dr. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.
- Gol’denvejzer Aleksandr. *Vblizi Tolstogo*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudozhestvennoj literatury, 1959.
- Ićin Kornelija. “Filozofska načela suprematizma Kazimira Maljeviča”. *Buka ruske avangarde*. Novi Sad: Matica srpska, 2022: 392–407.
- Kuper Dž. K. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, preveo Slobodan Đorđević, Prosveda — Nolit, Beograd, 1986.
- Levina Tatiana. “Defining nothingness: Kazimir Malevich and religious renaissance”. *Studies in East European Thought*. 2023: 1–15. [https://www.academia.edu/104310696/Defining\\_nothingness\\_Kazimir\\_Malevich\\_and\\_religious\\_renaissance](https://www.academia.edu/104310696/Defining_nothingness_Kazimir_Malevich_and_religious_renaissance)
- Luk’yanov Evgenij. “Suprematicheskie prozreniya L’va Tolstogo i filozofskie otkroveniya Kazimira Malevicha”. *Malevich. Klassicheskij avangard. Vitebsk-9: sbornik*. Minsk: Ekonompress, 2006: 89–129. <http://www.k-malevich.ru/library/malevich-klassicheskij-avangard-vitebsk-9-9.html>
- Malevich Kazimir Severinovich. *Chernyj kvadrat*. Sankt-Peterburg: Izdatel’stvo “Azbuka”, 2001.
- Maljević Kazimir. *Bog nije zbačen: sabrana dela*. Prevela Ana Acović i dr. Beograd: Plavi krug; Logos, 2010.
- Medenica Vladimir. *Ulazak u Boga: tri ogleđa o Kazimiru Maljeviću*. Beograd: Agnosta, 2021.
- Mijušković Slobodan. “Ka slikarstvu ‘novog lika’ ili prurušena paradigma ‘starog realizma’: povodom Maljevičevog poznog slikarstva”. *Projekat: časopis za vizuelne umetnosti Galerije savremene umetnosti* 1 (1993): 10–19.
- Nakov Andrei. *Avant-garde russe*. Translated by Jacques Gourgue and Shobha Raghuram. New York: Universe books, 1986.
- Neradovskij Petr. L. N. Tolstoj i hudozhniki: L. N. Tolstoj ob iskusstve. Pis’ma, dnevniki. Vospominaniya. I. A. Brodskij (sost.). Moskva: “Iskusstvo”, 1978: 253–260.

- Sakhno Irina. "Kazimir Malevich's Negative Theology and Mystical Suprematism". Special Issue East-Slavic Religions and Religiosity: Mythologies, Literature and Folklore: A Reassessment). *Religions* 2021 12(7), 542: 1–16. [https://www.academia.edu/52174977/Kazimir\\_Malevichs\\_Negative\\_Theology\\_and\\_Mystical\\_Suprematism\\_Deleted\\_for\\_peer\\_review\\_Deleted\\_for\\_peer\\_review](https://www.academia.edu/52174977/Kazimir_Malevichs_Negative_Theology_and_Mystical_Suprematism_Deleted_for_peer_review_Deleted_for_peer_review)
- Sharlin Shifra. "Thirteen Ways of Looking at 'Blach square'". *Los Angeles Review of Books*. December 1, 2019. <https://lareviewofbooks.org/article/thirteen-ways-looking-black-square/>
- Shatskikh Aleksandra. "Kazimir Malevich — literator i myslitel'". Malevich Kazimir Severinovich. *Chernyy kvadrat*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo "Azbuka", 2001. 7–26.
- Shatskikh Aleksandra. *Black square: Malevich and the origin of suprematism*. Translated by Marian Schwartz. New Haven and London: Yale University press, 2012.
- Tolstaya Tatyana. "The Square". Translated, from the Russian, by Anya Migdal. *The New Yorker*. June, 12, 2015. [https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-square//Tolstaya\\_Tatyana\\_Kvadrat](https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-square//Tolstaya_Tatyana_Kvadrat). <http://dictionnaire.narod.ru/square.htm>
- Tolstoj L. N. *Dnevnik, Zapisnye knizhki i odel'nye zapisi 1900–1903*. Tolstoj L. N. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 54. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Hudozhestvennaya literatura", 1935.
- Tolstoj L. N. *Vojna i mir*. Tolstoj L. N. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 10. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Hudozhestvennaya literatura", 1938.
- Tolstoĭ L. N. *Proizvedeniya 1879–1884*. Tolstoj L. N. *Polnoe sobranie sochinenij*. Tom 23. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Hudozhestvennaya literatura", 1957.
- Tolstoj Lav. "Predgovor delima Gi de Mopasana". Tolstoj Lav. *Članci o umetnosti i književnosti*. Prevela Vida Stevanović. Beograd: Prosveta — Rad, 1968: 265–291.
- Tolstoj Lav. *Dnevnici 1847–1894*. Prevela Milica Nikolić. Beograd: Prosveta — Rad, 1969a.
- Tolstoj Lav. *Dnevnici 1895–1910*. Prevela Olga Vlatković. Beograd: Prosveta — Rad, 1969b.
- Tolstoj Lav. "Odgovor na odluku Sinoda od 20–22. februara i na pisma koja sam dobio povodom tog slučaja". Tolstoj Lav. *Publicistički spisi 1855–1909*. Prevela Mitra Mitrović. Beograd: Prosveta — Rad, 1969v.
- Tolstoj Lav. *Pisma 1845–1886*. Preveo Petar Mitropan. Beograd: Prosveta — Rad, 1969g.
- Tolstoj Lav. "Zapisi umobolnog". Tolstoj Lav. *Moj život*. Izabrao i priredio Flavio Rigonat. Prevela Marija Kijametović-Stojiljković. Beograd: Lom, 2010.
- Tolstoj Lav. *Carstvo Božije je u vama: hrišćanstvo, ne kao mistično učenje nego kao novo shvaćanje života*. Prevela Nada Uzelac. Beograd: Bukefal, 2013.
- Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche*. U 2 t. Moskva: RA, 2004.
- Vakar Irina. "*Chernyy kvadrat*" Kazimira Malevicha. *Istoriya odnogo shedevra*. Moskva: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 2015.

Olivera Zizovic

#### "GOD IS NOT CAST DOWN": LEO TOLSTOY AND KAZIMIR MALEVICH

##### Summary

The paper first considers the bold claim of Ksana Blank about Leo Tolstoy as "the first supremacist in Russia", based on the way in which some characters in the *War and Peace* novel see the essence of someone else's personality, that is, of other literary heroes with whom they are in contact, in a geometric form, but based also on Tolstoy's personal experience: a visualization of "Arzamas horror" as a red square on a white background.

It is then pointed out that, unlike Tolstoy's literary works, the "suprematist" removal of everything superfluous, external, variable and material is a rule, and not an exception when it comes to his *religious reflections* and conception of God. Tolstoy "simplifies" Christian religion and theology, "cleansing" them from what he believes to be unnecessary, false deposits, from everything

external, institutional, added, everything superfluous, untrue, detrimental. After years and decades of dealing with these questions, he increasingly turns to “stripping” and “objectlessness”, only to completely reject everything that is rite, ritual, customary, to reach the very essence of Christianity.

Establishing an analogy between Tolstoy and Malevich makes it possible to perceive something important, yet insufficiently noticed or even completely neglected in the perception and understanding of Tolstoy’s religious views: their *essential modernity* and *actuality*, which are mostly overlooked. Tolstoy offers an inner, *psychological conception of God*, which *requires a highly developed consciousness*. Therefore, his religious reflections do not represent a step backwards, towards some unprofound, naive protestantism or narrow rationalism, as he was often accused of, but, on the contrary, a step forward and a hint of what, soon after his death, will find its expression, among other things, in Malevich’s suprematism.

After indicating the points where Tolstoy and Malevich’s attitudes converge the most — which are the attitude towards extra-rational truths and reaching the essence, perceiving the relationship between the multitude and the whole, the individual and the One, and the conception of God or tranquility, as well as the key topics that occupy the two artists — attention is also paid to some of their creative-biographical similarities.

Different, completely opposite interpretations and diametrically opposed evaluations of Malevich’s “Black Square”, the work that has attracted numerous projections since its first presentation in 1915, are also considered, showing it, in psychological terms, as an ideal projective canvas. The interpretation of Tatyana Tolstoy is also taken as paradigmatic, from the year of marking the centenary of Suprematism, in which the famous Russian writer and professor of literature re-establishes the “square” analogy between Kazimir Malevich and Leo Tolstoy.

*Keywords:* Leo Tolstoy, Kazimir Malevich, Suprematism, conception of God, religious attitudes.