

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI**

KATEDRA SLAVISTIKY

**PŘEKLAD AVANTGARDNÍCH MANIFESTŮ
TRANSLATION OF AVANT-GARDE MANIFESTOES**

Vypracovala: Bc. Gabriela Sejáková

Vedoucí práce: Mgr. Olga Čadajeva, Ph.D.

2024

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedené zdroje a literatury.

V Olomouci, dne 6. 5. 2024

podpis

Děkuji Mgr. Olze Čadajevě, Ph.D. za konzultace, cenné rady a připomínky, které mi během psaní diplomové práce poskytla.

podpis

OBSAH

ÚVOD	5
1. ČÁST	6
1.1 Manifest.....	6
Pojem manifest	6
Historie avantgardního manifestu	6
Umělecký manifest jako žánr	7
1.2 Kazimir Severinovič Malevič	8
Život	8
Literární dílo	11
Malířství	11
2. ČÁST	14
2.1 Překlad textu.....	14
2.2 Komentář k textu	43
2.2.1 O vybraných textech.....	43
2.2.2 Rozbor textu originálu.....	43
2.2.3 Poznámky ke stylu autora.....	46
2.3 Komentář překladových transformací.....	47
2.4 Problematická místa v překladu.....	55
ZÁVĚR.....	57
PE3IOME.....	59
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	63
Internetové zdroje, slovníky a jiné příručky	64
PŘÍLOHA	65

ÚVOD

Předmětem této diplomové práce je překlad manifestů z oblasti dějin umění. Pro překlad jsem jako první výchozí text zvolila manifest s názvem *От кубизма и футуризма к супрематизму (Od kubismu a futurismu k suprematismu)*, který byl editován ve sbírce *Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908-1917), К 100-летию русского авангарда*. Dalšími výchozími texty se jeví kapitoly ze sbírky článků, manifestů a programových prací ze sbírky *Том 1. Статьи, манифесты и другие работы 1913-1929, Собрание сочинений в пяти томах*. Vybranými texty z této publikace jsou: *Футуризм (Futurismus)*, *Путь искусства без творчества (Cesta umění bez tvorby)*, *Декларация прав художника (Umělcova deklarace práv)*, *Супрематизм. Из Каталога Десятой Государственной выставки (Suprematismus. Z katalogu Desáté Státní výstavy)*, *Супрематизм. 34 рисунка (Suprematismus. 34 kreseb)*. Tyto texty jsem vybrala tak, aby pojednávaly o stejném tématu, jako první vybraný text. Všechny výchozí texty byly napsány polsko-ukrajinským malířem a teoretikem umění Kazimírem Malevičem, který byl průkopníkem geometrického abstraktního umění a byl zakladatelem avantgardního hnutí suprematismu. Důvodem výběru těchto textů je můj zájem o výtvarné umění.

Literární dílo tohoto umělce je obsáhlé, avšak pouze malá část jeho publikací a děl je přeložena do českého jazyka. Překladem vybraných Malevičových kapitol se zabýval český rusista, překladatel z ruského jazyka a vysokoškolský pedagog Tomáš Glanc, který přeložil vybrané traktáty a eseje, které vyšly pod názvem *Suprematické zrcadlo. Texty k bezpředmětnosti* v roce 1997, a proto je mým hlavním cílem diplomové práce překlad děl, které nebyly přeloženy do českého jazyka. Tímto překladem bych chtěla rozšířit téma ruské avantgardy pro českého čtenáře.

Diplomová práce je rozdělena na dvě hlavní části. První část rozdělím na dvě hlavní kapitoly (Manifest a Kazimír Malevič). V první kapitole se zaměřím na pojem manifest, vysvětlím pojem avantgarda, stručně popíšu historii avantgardy a v poslední podkapitole se zaměřím na problematiku manifestu jako žánru. V druhé kapitole nastíním život malíře a teoretika umění Kazimíra Maleviče, autora textů, které budu překládat. Poslední podkapitola z první části bude věnována jeho literární, ale i malířské tvorbě v období, ve kterém žil a tvořil.

Druhou část diplomové práce již bude představovat samotný překlad výše zmíněných a vybraných kapitol a textů, kterou doplním komentářem překladu, kde provedu jeho analýzu a uvedu příklady překladových transformací, které se při překladu textů objevily. Závěr diplomové práce bude zahrnovat přílohu, ve které se budou nacházet originální texty z výchozího ruského jazyka. Součástí práce bude také resumé v ruském jazyce.

1. ČÁST

1.1 Manifest

Pojem manifest

Manifest je dokument, který deklaruje postoj nebo program jeho vydavatele a prosazuje také soubor myšlenek, názorů nebo stanovisek a ačkoli se manifest může týkat jakéhokoli tématu, tak se nejčastěji setkáváme s tématy politiky, umění či literatury. Manifesty jsou obvykle psány jménem skupiny, které sdílejí společný pohled, cíl nebo ideologii.

Manifesty často znamenají přijetí nové vize, programu, přístupu, nebo žánru a kritizují současný stav věcí, ale také ohlašují nástup nového hnutí nebo dokonce nové éry. Ačkoli manifesty často tvrdí, že mluví za většinu, jejich autorem je většinou nonkonformní menšina, která je často spojena s myšlenkou avantgardy a která signalizuje nebo dokonce vede cestu do budoucnosti. (Britannica, 2024)

Umělecký manifest (z fran. slova manifestation=veřejný projev) je programová formulace, která zahrnuje širokou škálu literárních a literárně teoretických projevů od estetických spisů, předmluv, statí, přes programové deklarace (futurismus, surrealismus, poetismus aj.). (Vlašín, 1984, s. 218)

Historie avantgardního manifestu

Avantgarda (z fran. slova avant-garde) je pojem, který dříve označoval vojenský předvoj. Tento výraz se poté přenesl do terminologie umělecké, kde představoval umělce či uměleckou skupinu, která byla průkopnická či objevná, a v dnešním přeneseném významu představuje avantgarda kulturní a umělecké hnutí první poloviny 20. století (přibližně 1900-1930). Hlavním rysem avantgardy je experimentování, hledání nových forem a obsahů a inspirování se mnohými věcmi, např.: vědeckými a technickými objevy, moderními dopravními prostředky (automobily, letadla) či novými formami velkoměstského života (filmem, jazzem).

Co se týče proudů, hnutí a směrů, epocha avantgardy jich s sebou přinesla několik, např.: fauvismus, expresionismus, kubismus, futurismus, dadaismus, surrealismus aj. Pro všechny tyto hnutí a směry je sjednocujícím prvkem programová teorie, která nikdy předtím nenabyla takového významu jako právě v avantgardních směrech, které v sobě nesou vzpouru a snahu narušit dosavadní způsob života v oblasti výtvarného a literárního projevu. (Čepan, 1966, s. 10-11)

Programovou teorii prezentovala pak jednotlivá umělecká seskupení právě svými manifesty, které jsou typickým projevem pro toto umělecké období a zároveň je to jasně vymezuje od předešlé epochy moderny, čímž se stávají lehce definovatelnými. (Martinová, 2007, s. 6-7)

Průkopníkem v poli avantgardních manifestů se stal *Manifest futurismu*, sepsaný italským básníkem Tommasem Filippem Marinettim, který vyšel v pařížském deníku *Le Figaro* roku 1909. Ke zveřejnění tohoto manifestu Marinettiho přiměla nespokojenost s postavením italského umění na počátku století, a proto 20. února roku 1909 (v roce vrcholícího analytického kubismu) zveřejnil v deníku *Le Figaro* manifest, a tím tak ohlásil zrod nového uměleckého směru, futurismu, ačkoli k tomuto datu neexistovalo ještě ani jediné futuristické dílo. Manifest byl velmi provokativní a vyznačoval se strhujícím nadšením pro stroje, které měly vyřešit všechny problémy, včetně problémů uměleckých. (Pelánová, 2010, s. 57)

Od roku 1912 putovali futuristé po Evropě a vyzývali jak k uměleckým, tak i ke společenským vzpourám proti tradici a s největším ohlasem se setkali v předrevolučním Rusku. Jak v Itálii, tak i v Rusku vzrůstalo u umělců přesvědčení o nutnosti změnit stávající uměleckou situaci. V Rusku se od generace členů Sdružení putovních výstav Peredvižníků ozývaly snahy vytvořit umění, které by bylo nejen plnohodnotným protějškem západoevropské moderny, ale které by dokonce stanulo v jejím čele. Marinettiho manifest tak byl přeložen do ruského jazyka a takřka vzápětí se zrodila ruská varianta nejnovějších západoevropských avantgard, kubofuturismus. (Pelánová, 2010, s. 59-61)

Marinettiho manifest byl teprve začátkem a po jeho sepsání vznikly další významné manifesty jakými jsou, např.: *Facka společenskému vkusu* (rusky *Пощечина общественному вкусу*) sepsaný ruskými básníky a umělci V. Chlebnikovem, D. Burljukem a dalšími v roce 1912 nebo *Manifest surrealismu* (francouzsky *Manifeste du surréalisme*) sepsaný francouzským básníkem a prozaikem André Bretonem v roce 1924. Tyto manifesty patří k uměleckému manifestu, ale důležitou roli sehrálo mnoho politických manifestů v dějinách sociálních hnutí a politických idejí a těmi jsou, např.: *Manifest Komunistické strany* (německy *Manifest der Kommunistischen Partei*) sepsaný německými filozofy Karlem Marxem a Friedrichem Engelsem v roce 1848 nebo *Prohlášení z Port Huronu* (anglicky *The Port Huron Statement*) sepsanými americkými studenty za demokratickou společnost v roce 1962. (Britannica, 2024)

Umělecký manifest jako žánr

Proč se takový dokument, jakým je manifest, dostal ze světa ideologické a politické literatury do světa umění? Jak v politickém manifestu v polovině 19. století, tak v literárním na počátku 20. století, dochází ke skutečné revoluci žánru, který vytváří futuristé. Manifest je znamením a symbolem předrevoluční i porevoluční doby jako celku a jeho smysl lze formulovat jednoznačně, jako změnu světa (zničení jeho předchozího obsahu, obrazu, systému). Badatelé definovali manifest jako ústřední žánr avantgardy, který vyjadřoval hlavní rysy společensko-politické modernity a ustanovení nového jazyka a estetiky. (Somigli, 2003)

Je třeba také poukázat na rozdíly mezi poetickými a politickými manifesty. Hlavním rysem, který odlišuje futuristické manifesty od programových výpovědí, které jim předcházely v modernismu, je odmítání zobecnění směřujících ke kritice současné estetické situace a formování programového textu nové formy, která se vyznačuje přímým nominačním oslovením a výrazem. (Habermas, 1985)

Myšlenka manifestu jako fenoménu a žánru byla a stále zůstává v minulém i v tomto století nedostatečně prozkoumána. Povaha uměleckého manifestu jako žánru si dnes zaslouží zvláštní pozornost odborníků, protože výzkum na toto téma je nedostatečný. (Пономарев, 2020, s. 20-22)

Oproti literárnímu textu se manifest liší svou funkčností. Zatímco zakódovaný význam v literárním textu je soběstačný, v manifestu jde význam „ven“, tj. v manifestu je důležitý apel. (Симян, 2016, s. 137)

Můžeme tedy poznamenat, že na počátku 20. století se aktualizují dvě tendence, poetizace politického manifestu a politizace avantgardních manifestů (jako příklad můžeme uvést manifesty futuristické politické strany). Avantgardní manifesty lze tedy označit za hybridní texty, které kombinují rysy avantgardních poetických a politických diskurzů a označují tento typ interdiskurzivní interakce jako „kontaminace diskurzů“. (Derrida, 2011)

Manifest, jak již bylo zmíněno výše, v sobě nese apel a proklamaci, která vyzývá k akci a předpokládá se použití emocionálně-obrazných prostředků. V důsledku toho, se manifest vyznačuje sugestivností a liší se od beletristického textu svou funkčností. V beletristickém textu je autorův pohled na skutečnost vyjádřen popisnými a vyprávěcími prostředky, jsou zde zvláštnosti formy, stylu, kompozice a také vývoj postav. Manifest je v tomto smyslu soběstačný, ze své podstaty i publicistický, jehož cílem je působit na publikum. Žánrová povaha literárního manifestu je tedy nejednoznačná, jelikož na jedné straně manifest zahrnuje utváření, propagaci a důkaz určitého literárního konceptu, který je zásadní pro určité tvůrčí myšlenky a metody (v tomto smyslu se manifest blíží vědeckému textu), na druhé straně působí na adresáta za účelem ochrany těchto myšlenek a metod (v tomto případě se manifest vyznačuje publicistickým charakterem). (Пономарев, 2020, s. 20-21) Manifest ve své podstatě obsahuje i stojí na rozhraní různých žánrů. (Симян, 2016, s. 136)

Co měly avantgardní manifesty společné, je především to, že všechny manifesty té doby měly demonstrativní charakter, měly na sebe upozornit, prokázat své přesvědčení a představovaly určitý akt, gesto. Věcný program manifestů byl založen na několika ustálených motivech, jako jsou např. inovace, oddanost umění, vyhlášení národní umělecké nezávislosti, kdy vzniklo mnoho nových asociací a předpokládala se přítomnost formulovaného kreativního programu. Mnohé manifesty porevolučního období (po roce 1917) přitahují pozornost pracovním, až laboratorním charakterem, který je zaměřený na ryze odborné, technické problémy, např. obchodní zápisky L. Popovy. Literární činnost představitelů avantgardy se tedy neomezovala pouze na manifestační gesta, ale i na vývoj vědeckého výzkumu, reprezentovaná jmény jako V. Kandinskij, K. Malevič, P. Filonov a jejich manifesty byly chápány jako ucelený filozofický koncept. (Карасик, 2008, s. 130-137)

1.2 Kazimir Severinovič Malevič

Život

Kazimir Severinovič Malevič (polsky Kazimierz Malewicz) se narodil 23. února (dle gregoriánského kalendáře) / 11. února (dle juliánského kalendáře) roku 1879 v Kyjevě. Malevič byl polsko-ukrajinský malíř, teoretik umění, průkopník teoretického abstraktního umění a zakladatel avantgardního hnutí suprematismu.

Vyrůstal v Černihovské oblasti na severozápadě dnešní Ukrajiny, ve vesnicích Avdějevka a Korjukovka. Doma se hovořilo polsky, jelikož jeho rodiče měli polské kořeny, ale výuka ve škole, kterou Malevič navštěvoval probíhala v ruštině. Přestože Malevič doma hovořil polsky, mělo na něj vliv i prostředí ve kterém vyrůstal – hovořil i ukrajinsky, o čemž svědčí i jeho dopisy napsány ukrajinským jazykem. Jeho otec Seweryn Malewicz pracoval jako agronom, byl najímán zemědělskými společnostmi jako odborník na pěstování cukrové řepy. Malevič pocházel z početné rodiny, která se často stěhovala, potýkala se s chudobou, takže jako nejstarší syn musel přispívat do rodinného rozpočtu a od svých sedmnácti let každý den pracovat. S otcem každý rok navštěvoval kyjevský veletrh, kde se setkával s uměním (pravděpodobně se tehdy jednalo o sériově vyráběné vývěsní štíty a informační tabule). Tyto štíty a tabule tehdy patřily ke koloritu velkých měst ruské říše a ve společnosti, která byla z velké části negramotná, představovaly důležitý komunikační prostředek. Toto sehrálo roli při formování mnoha avantgardních umělců, protože se často jednalo o první světská malovaná vyobrazení. První obraz, který Malevič namaloval, pojmenoval *Měsíční noc* a podařilo se mu ho prodat za pět

rublů. V roce 1895 pravděpodobně zahájil studium na výtvarné škole v Kyjevě, ale písemný důkaz o jeho vzdělávání však neexistuje. (Scheijen, 2023, s. 37-40)

V roce 1896 se Malevičova rodina přestěhovala do města Kursk, kde Kazimir pracoval jako technický kreslič u dráhy a mezi lety 1900-1905 došlo u Maleviče k velkému zlomu, jelikož se seznámil s Polkou německého původu Kazimirou Zgleits. Měli spolu dva syny, z toho jeden zemřel ihned po porodu. Malevič se poté snažil dostat na Moskevskou školu malířství, sochařství a architektury, ale nepodařilo se mu to, a proto od roku 1905 do roku 1910 navštěvoval kurzy u výtvarníka Fjodora Ivanoviče Rerberga, který tíhl k impresionismu a vedl k němu i své žáky. Zde se seznámil s ruským malířem a teoretikem umění Ivanem Kljunem. (Lynton, 1981, s. 106)

Moskva se v těchto letech stala centrem současného umění a v roce 1908 a 1910 zde probíhaly výstavy ze série „Zolotoje runo“ (společná expozice děl nejnovější ruské a francouzské malby), kde vystavovali umělci jako: Henri Matisse, André Derain, Vincent van Gogh, Georges Braque a mnoho dalších. Ruský obchodník, sběratel umění Sergej Ščukin v roce 1909 pozval umělce i další zájemce, aby předvedl svou kolekci nejmodernějšího umění. Jeho sbírka obsahovala díla fauvistů a postimpresionistů i nejnovější díla Henriho Matisse, Pabla Picassa a patřila v té době k jedněm z nejvýznamnějších na světě. Rerbergovi žáci k ní měli přístup už v roce 1908, kde na Maleviče udělala tato sbírka velký dojem a vliv této sbírky pak byl patrný i v Malevičově tvorbě. Kazimir Malevič se také sblížil s mnohými předními představiteli nastupující avantgardy, kdy obzvláště významný byl pro něj vztah s ruským avantgardním malířem Michaiilem Larionovem. V roce 1910 se seznámil se Sofjou Michajlovnou Rafaelovičovou, která byla velmi vzdělaná, měla intelektuální záliby, pocházela z vyšších vrstev a celá její rodina tíhla k umění. (Scheijen, 2023, s. 37-50)

Malevič se také v roce 1910 zúčastnil prvního výstavního projektu skupiny ruských primitivistů a následovníků Paula Cézanna, kteří si říkali Kárový spodek¹. (Ruhrberg, 2004, s. 766)

V roce 1911 započalo jeho neoprimitivistické období, kdy se inspiroval ikonopisectvím (tvorba ikon) i středověkou stylistikou lubku (staršího ruského lidového tisku doplněného kresbou či rytinou na papíře, dřevě či textilu) a v následujícím roce v rámci umělecké skupiny Oslí ocas (založena ruskou avantgardní malířkou Nataljou Gončarovou a ruským avantgardním malířem Michaiilem Larionovem) vystavuje svá díla. V roce 1913 napsal spolu s ruským avantgardním malířem Michaiilem Maťušinem, ruským spisovatelem Alexejem Kručjonychem futuristický manifest. Společně s ruským básníkem i malířem Davidem Burljukem a ruským básníkem i dramatikem Velimirem Chlebnikovem napsal futuristické opery *Vítězství nad sluncem*, která měla téhož roku premiéru v Petrohradě. Ve vzpomínkách samotného umělce je uvedeno, že právě při práci na opeře přišel s nápadem vytvořit *Černý čtverec*. (Lynton, 1981, s. 106)

V roce 1914 poprvé vystavoval v zahraničí a ihned po vypuknutí první světové války realizoval cyklus vlasteneckých propagandistických listů (s texty V. V. Majakovského) pro nakladatelství „*Sovremennyj lubok*“, kde se podílel na dílech tohoto cyklu. V roce 1915 napsal a vydal manifest „*Od kubismu a futurismu k suprematismu. Nový malířský realismus.*“ (Орлова, 2014, s. 20)

¹ Pozn. v knize od Ruhrberga přeložen název spolku jako „Kárový kluk“. Řídím jsem ale se překladem „Kárový spodek“ od Tomáše Glance z knihy: GLANC, Tomáš, Jana KLEŇHOVÁ. *Lexikon ruských avantgard 20. století*. Praha: Libri, 2005, s. 188.

Na poslední futuristické výstavě 0.10 v roce 1915 se formulovaly principy suprematismu (pořadatel Jean Pougny, ruský avantgardní a francouzský umělec, si nepřál uvedení tohoto termínu a muselo se užívat označení „*nový malířský realismus*“), kde Malevič prezentoval svůj *Černý čtverec* na místě v rohu místnosti, kam se podle pravoslavné církve umisťuje ikona. Význam obrazu zaznamenal předák umělecké skupiny Mir iskusstva Alexandr Benois a nazval jej ikonou budoucnosti. Poté roku 1916 založil Malevič skupinu „*Supremus*“, kde byli jejími členy avantgardní umělci, jako např. Ivan Kljun, Olga Rozanova či Ljubov Popova. Podílel se také na výzdobě Moskvy při příležitosti prvního výročí revoluce v roce 1918, v roce 1919 pak přednášel ve Vitebsku, kde soutěžil se svým předchůdcem Marcem Chagallem. (Glanc, 2005, s. 188-189)

Na umělecké škole ve Vitebsku toužil aktualizovat systém uměleckého vzdělávání, vštípit nový systém založený na technikách suprematismu a založil zde avantgardní uměleckou skupinu UNOVIS (rusky *Утвердители нового искусства*). V této době byl Malevič tak zapálený pro teoretickou a filozofickou práci, že na tvorbu nových obrazů nezbýval čas, a proto během těchto let dokončil téměř všechna svá filozofická díla, kdy vytvořil také několik verzí svého základního díla „*Suprematické zrcadlo. Texty k bezpředmětnosti*“. (Орлова, 2014, s. 28)

Roku 1922 se dočasně přestěhoval do Petrohradu, kde rozpracoval ideje suprematismu v architektonickém provedení, později se stal ředitelem Národního institutu umělecké kultury (rusky Государственный институт художественной культуры) a během 20. let se věnoval i architektonickým projektům. Návrhy staveb, které byly většinou pravoúhlých geometrických tvarů, nazýval architektony. V roce 1927 uskutečnil svou první a poslední zahraniční cestu do Varšavy a Berlína, kde se konaly jeho výstavy a ponechal tam řadu svých obrazů a spisů. Ty se našly až po druhé světové válce, kdy je zakoupilo v letech 1956-1958 Stedelijk Museum v Amsterdamu, které se také zasloužilo o výstavy Malevičových děl v době, kdy se v SSSR nezveřejňovalo. (Glanc, 2005, s. 188-189)

Nová ekonomická politika Lenina po říjnové revoluci v roce 1917 ovlivnila umělce i jejich tvorbu, protože byli podporováni umělci, kteří následovali režim. Po Leninově smrti v roce 1924 se situace zhoršila a politika tehdejší vlády ignorovala debatu v rámci tvorby nových uměleckých směrů, kdy se stále více objevovala nedůvěra k tehdejší ideologii, a proto mnozí umělci odjeli na Západ (jako např. ruský avantgardní malíř Marc Chagall). Objevila se v tomto období cenzura, kontrola kulturní činnosti a kultura tak ve 20. letech sloužila jako prostředek k politické propagandě. Po roce 1925 za období Stalina byly podporovány pouze staronové tradicionalistické tendence, z jejichž konceptu pak vycházelo socialistické umění. V roce 1930 byl dokonce Malevič uvězněn, protože byl podezírán ze šíření protirežimních názorů a v tomto období se vrací opět k figurativnímu umění. (De Micheli, 1964, s. 240-242)

V roce 1932 se přemístil z Moskvy do Petrohradu, kde se natrvalo usadil, protože zde získal místo vedoucího výzkumné laboratoře v Ruském muzeu a ve stejném roce byla jeho díla prezentována na putovní výstavě 15 let sovětského umění. V roce 1934 pak onemocněl rakovinou a na základě této skutečnosti přestal se svou veškerou uměleckou tvorbou. Malevičův pohřeb v roce 1935 uhradilo město Petrohrad a malíř byl pohřben poblíž svého venkovského sídla u Moskvy. (Huyghe, 1974, s. 315)

Literární dílo

Kazimira Maleviče mnozí znají jen jako malíře, ale věnoval se i literatuře a napsal několik manifestů, programových statí, teoretických prací, traktátů, esejí atd. Mezi jeho přední díla patří např.: *Suprematistické zrcadlo* (1916-1928), *Bůh není svržen. Umění, církev, fabrika* (1922) a mnoho dalších.

Jeho manifesty *Od kubismu k suprematismu* (1915) a *Od kubismu a futurismu k suprematismu* (1916) byly otištěny v deníku *Anarchie* (rusky *Анархия*). Na rozdíl od prvního manifestu, v němž Malevič především zdůrazňuje svůj odchod od kubismu a futurismu, druhý manifest zahrnuje odmítnutí předmětného zobrazování a vystoupení z kruhu, který svírá umělce i přírodu a vede ho k záhubě. (Kšicová, 2007, s. 31-33)

Co se týče stručné analýzy Malevičových literárních děl, v jeho textech se můžeme setkat s filozofickými vlivy, které působily na umělce. I přestože Malevič tvrdil, že nebyl vystaven filozofickým pramenům, ruský literární vědec a teoretik kultury Bachtin ho charakterizoval jako sečtělého, znalého člověka a uvedl, že Malevič byl dobře obeznámen s díly německých filozofů Hegela a Marxe. Můžeme tedy říci, že Malevičův zájem o vědu měl obecný charakter a z filozofických teorií čerpal pouze informace potřebné k etablování suprematismu v dějinách umění. (Горячева, 2020, s. 176)

Malevič ve svém díle používá četné výrazové a rétorické prostředky (např. ironii, sarkasmus, slogan, nadávky a vykřičníky, řečnické otázky) a jeho texty se vyznačují nečekanou různorodostí stylu, kdy používá např. věcnou argumentaci, odborný jazyk s doprovodnými termíny a pojmy. (Шатских, 2004, s. 16) Malevič se také často vyhýbá přímému vyjádření svých myšlenek, setkáváme se s velkým množstvím metafor a jeho texty se vyznačují mnohonásobným opakováním, které vede k nestrukturovanosti, a to vše velmi ztěžuje vnímání textu. (Вакар, 2004, s. 367)

Vydavatelé a editoři Malevičových textů se při sestavování sbírek jeho děl potýkali s četnými obtížemi, jelikož Malevič psal s gramatickými a lexikálními chybami a často nedodržel pravidla interpunkce, kdy nahradil místo otazníku tečku, v textech chybí čárky, dvojtečky nebo pomlčky. Mnoho editorů poznamenalo, že se jeho nejčastější chyby vyskytovaly v: příponách a koncovech u sloves: *-ет и -иэ, -тся и -ться*; často píše slova podle znělosti: *вырешить* (*вырешиить*) atd; v řadě slov je pravopis spojen s prolínáním ruštiny s ukrajinštinou a polštinou: *ескиэ, естетика*; v názvech měsíců ponechává velká písmena; používá zastaralý pravopis: *разсмотреть, безпредметность, старого* atd. Autorův styl se vyznačuje zvláštností psaní, v němž jsou jednotlivá slova libovolně přerušována: *на встречу — навстречу, в месте — вместе, гин сов — гинсов* a jiná stejně libovolně spojována: *в первый раз*. Často se v jeho textech neobjevuje adekvátní výstavba textu, kdy se snaží vyjádřit myšlenku, a tak často bloudí ve svých úvahách. (Григар, 2000, s. 227)

Malířství

Obrazy, které byly namalovány na začátku Malevičovy tvůrčí kariéry, jsou velmi odlišné od obrazů, které se spojují s jeho jménem. V tomto raném období začal Malevič studovat soudobé trendy evropského umění, kdy se zajímal o francouzský impresionismus a na jaře roku 1904 vytvořil sérii impresionistických obrazů. Umělci se často obracejí k autoportrétům, ani Malevič nebyl výjimkou, jelikož ho v tu chvíli zajímal především problém hledání nových výrazových prostředků v malbě – jeho autoportrét z roku 1907 byl namalován ve stylu blízkému fauvismu.

Jsou zde použity jasné barvy, hlavně červeno-zrzavá paleta umožňuje umělci zprostředkovat expresivní náladu obrazu a přitáhnout k němu pozornost. Zajímavé je i pozadí autoportrétu, kde je vyobrazen les a v něm postavy světců, před nimiž stojí sám umělec. V díle Maleviče si můžeme povšimnout směsi uměleckých technik, které můžeme přiřadit k různým směrům, jako jsou impresionismus, expresionismus a fauvismus. (Орлова, 2014, s. 10-12)

V roce 1907 navštívil Malevič nezávislou výstavu symbolistických umělců. Vliv zakladatele symbolistické skupiny *Modrá růže* je patrný i v Malevičově díle v tzv. „*Žluté sérii*“, studiih fresky, který byly poprvé vystaveny v roce 1908 a přestože v této sérii jde o archetypálně symbolistická díla, chybí v nich skrytý erotismus, který se objevoval u symbolistických děl tehdejší doby. V této sérii se objevuje panteismus, který byl charakteristický pro díla symbolistické skupiny *Modrá růže*, kde jsou vyobrazeny nahé postavy, které nejsou v kontaktu s okolní krajinou, ale jsou přírodou přímo pohlceny. Tyto postavy v Malevičových obrazech vyznačují spíše nevinnou spiritualitu, již se vyznačují mnohé anonymní venkovské ruské ikony, příkladem je obraz pojmenovaný *Triumf nebes*. (Golding, 2001, s. 48)

V roce 1910 vytvořil Malevič nový autoportrét, který demonstruje zvláštní styl jeho práce, kdy na plátně má jeho postava siluetu a je namalována světlými barevnými skvrnami. Odhaluje také barevnou paletu, např. zelenou, která se vyskytuje na umělcově tváři, vyjadřující patrný zájem umělce o modernu a symboliku. (Орлова, 2014, s. 13-14)

Na svých prvních kubistických plátnech z let 1911 a 1912 ztvárňoval reálné objekty (například venkovany, žence a jiné) a podobně jako francouzský výtvarník Fernand Léger je redukoval na prostupující se válce a kužele. Malevičovy obrazy mají svou logiku a expresivitu, jsou postaveny na kombinacích odstínů a kontrastů a vyznačují se složitou kompozicí, kde můžeme spatřit Cézannův styl, ale Malevič je obohatil o živý, typicky ruský kolorit. (Pijoan, 1986, s. 222)

Na první výstavě umělecké skupiny *Oslí ocas*, která se konala v březnu roku 1912, vystavil Malevič soubor svých kvašů z pracovního prostředí, včetně *Pedikéra v lázni*, na kterých je patrný právě Cézannův styl a Malevičovy kvaše tak zůstaly nanejvýš individuální. (Golding, 2001, s. 49-53)

Brzy nato si osvojil metodu analytického kubismu a v době kolem roku 1913 tak učinil první krok směrem k syntetickému kubismu, který se projevil v technice koláže. (Pijoan, 1986, s. 222)

Na poslední futuristické výstavě v roce 1915, vystavil Malevič 39 výtvorů pod obecným názvem „nový malířský realismus“. Zde představil světu svůj nejslavnější ze svých obrazů, *Černý čtverec na bílém pozadí*, který byl dle umělce plánu doplněn o *Černý kruh* a *Černý kříž*. Byla to tehdy záhada a šok pro tehdejší umělecký svět a zazněla zde i hodně ostrá kritika umělce. (Hloušková, 2018, s. 160-162)

Zároveň však pracoval i na kubistických dílech téměř futuristického ražení, což znamená, že na nich rozebíral a rozkládal v prvky jak tvary předmětů, tak i pohyb. *Černý čtverec na bílém pozadí* stojí na počátku řady velkolepých děl suprematistického směru, který se okázale vymaňuje z nadvlády předmětů a vyznačuje se výlučným užíváním strohého geometrického jazyka. Živě zbarvené geometrické tvary (nejčastěji pravoúhelníky) se odrážejí od bílého pozadí, vyvolávají představu „světa bez předmětů“, světa osvobozeného od gravitační síly a od pozemských podmínek. Tvary, ne předměty, působí, jako kdyby pozbyly hmotnosti a vznášely

se volně v prostoru, jako kdyby směřovaly přes rám obrazu dále do nekonečna, po němž Malevič dychtil veškerou silou své duše. Suprematismus se zrodil z kubismu, ale byl projevem vůle překonat předmětnost. (Pijoan, 1986, s. 222)

Do roku 1918 vytvořil Malevič obraz *Sportovci*, kde jsou jasné barvy a geometrické tvary, které k jeho stylu neodmyslitelně patří a navzdory tomu, že sportovci na plátně postrádají jakoukoli individualitu, je obraz obdařen jasným charakterem a výrazem. (Орлова, 2014, s. 24)

Jeho další obraz *Bílá na bílé (Bílý čtverec)* je mnohými považován za vrchol suprematismu. Jak jeho obrazy obsahovaly rostoucí počet geometrických kompozic na bezedném bílém pozadí, bylo jasné, že se Malevič pokusil prozkoumat nový druh bílého prostoru jakožto kosmickou prázdnotu, nežli umístit své formy do obrazové roviny nebo do tradiční bodové perspektivy. Barevné tvary plovoucí v bílé prázdnotě nenapodobují žádný existující objekt a představovaly tak uměleckou autonomii. Byla to „čistá tvorba“, která nesouvisela s žádným segmentem vizuální tradice. (Forgács, 2022, s. 19)

Po vystavení obrazu *Bílá na bílé* dospěl umělec k přesvědčení, že toto umění již nemá kam směřovat a vyhlásil tak konec abstrakce všech abstrakcí. (Hloušková, 2018, s. 162)

Historici umění označují další období v Malevičově díle za konec období suprematismu. Patří sem obrazy z druhého cyklu, kde i jako v prvním cyklu ztvárňoval reálné objekty (venkovany, žence atd.). Jedním z důvodů jeho vzniku byla ztráta umělcových raných rolnických děl, která po vystavení v roce 1927 zůstala na výstavách ve Varšavě a Berlíně. Druhý cyklus s sebou ale nese změny, které opět vidíme v nepřítomnosti individualizace, ale zároveň jsou zde jasné barvy a jednoduché geometrické tvary. (Орлова, 2014, s. 29)

Na počátku 30. let 20. století reflektoval Malevič umění renesance, vnímal jej jako syntézu formálních a figurativních úkolů. Na jeho obraze *Dívka s červenou holí* kombinuje dvě techniky realistické malby a suprematismu, kdy na obraze vidíme postavu v podivném kostýmu s prvky charakteristickými pro renesanční módu a neživá bělost dívčiny tváře, krku a rukou vytváří ostrý kontrast s rysy portrétu. Mezi jeho poslední namalované obrazy patří autoportréty, např. *Autoportrét umělce* z roku 1933 nese v sobě filozofický patos a reprezentativnost renesančního umělce. Na jeho autoportrétu je zajímavá koloristická, světelná a stínová interpretace umělcovy tváře, která vyplouvá ze tmy a je uchválena světlem, jako na portrétech od starých mistrů (obraz je postaven na hře kontrastu černé a bílé a barevnost je obohacena o impresionistické prvky). Malevič se tedy ve 30. letech odklonil od objektivitu a přiklonil se k tradiční malbě. (Орлова, 2014, s. 36)

2. ČÁST

2.1 Překlad textu

Kazimir Malevič

Od kubismu a futurismu k suprematismu

Nový malířský realismus

Když přestaneme vidět v obrazech zákoutí přírody Madony a nestydaté Venuše, pouze tehdy uvidíme čistě obrazové umělecké dílo.

Přetvořil jsem se v nule forem a vynořil se z víru hnusu Akademického Umění.

Zničil jsem kruh horizontu a vystoupil z prstence věcí, z kola horizontu, v němž je uvězněn umělec a formy přírody. Tento zatracený kruh, který otevírá stále nové a nové, svádí umělce od jeho cíle k záhubě. A pouze zbabělé vědomí a nedostatek tvůrčích sil v umělci podléhají klamu a vytváří své umění na základě forem přírody, na kterém divoch a akademie založili své umění.

Reprodukovat oblíbené předměty a zákoutí přírody je jako když je zloděj uchvácen svými spoutanými nohama.

Pouze tupí a bezmocní umělci zakrývají své umění upřímností.

Umění potřebuje pravdu, ale ne upřímnost.

Věci zmizely jako dým kvůli nové kultuře umění a umění směřuje k cíli samu o sobě, tvorbě, k nadvládě nad formami přírody.

Divošské umění a jeho principy

Divoch je první, kdo položil základ naturalismu, kdy se pomocí bodů a pěti svislých čar pokusil vyjádřit svou vlastní podobu. Tímto prvním pokusem byl položen základ k vytvoření napodobeniny přírodních forem. Odtud pramení snaha přiblížit se co nejvíce tváři přírody. Veškeré umělcovo úsilí směřovalo ke zprostředkování jeho tvůrčích forem.

První primitivní divochovo zobrazení se stalo počátkem souhrnného umění nebo umění opakování. Souhrnného proto, protože se nepodařilo znázornit reálného člověka se všemi svými jemnostmi citu, psychologií a anatomii. Divoch neviděl svou vnější podobu, ani svůj duševní stav. Jeho vědomí mohlo pouze uvidět schéma člověka, zvířete atp. A jak se jeho vědomí rozvíjelo, schéma zobrazování přírody bylo stále složitější. Čím více jeho vědomí zachycovalo přírodu, tím byla jeho práce složitější a tím více zkušeností nabýval. Vědomí se rozvíjelo pouze jedním směrem, a to směrem tvorby přírody, ale ne směrem k novým formám umění. Proto jeho primitivní vyobrazení nelze považovat za kreativní tvorbu. Ohavnost přírodních forem v jeho vyobrazení je důsledkem slabé techniky. Technika i vědomí se teprve vyvíjely. Divochovy obrazy proto nelze považovat za umění. Neboť neschopnost není umění. Pouze jim byla nastíněna cesta k umění.

Jeho původní schéma bylo tedy kostrou, na níž generace nabalovaly všechny nové objevy, které v přírodě našly. Toto schéma se stávalo stále složitější a dosáhlo svého rozkvětu v antickém a renesančním umění. Mistři těchto dvou epoch zobrazovali člověka v jeho plné kráse, vnější i vnitřní. Důraz se kladl na člověka i na stav jeho mysli. Ale nehledě na jejich obrovskou zručnost, stále nedotvořili divochovu představu, a to zrcadlení přírody na plátně. Je mylné se domnívat, že toto období bylo největším rozkvětem v umění a že mladší generace musí za každou cenu o tento ideál usilovat. Odvádí mladé síly od moderního života a tím je znetvořuje. Zatímco si jejich těla létají aeroplánem, jejich umění a životy zahaluje Nerův a Tizianův hábit. A proto si nevšimnou nové krásy v našem současném životě, neboť stále žijí estetikou minulosti.

A právě proto byli realisté, impresionisté, Kubisté, Futuristé a Suprematisté nepochopeni.

Tito poslední umělci se zbavili starých hábitů, vyšli vstříc modernímu životu a našli novou krásu. Já tvrdím: *žádné umění mučírny se neubrání přicházející době. Formy se mění a vznikají a my stále objevujeme nové a nové. A co objevíme, to již nelze skrýt. A je nesmyslné vměstnat naši dobu do forem té minulé.*

Skulina minulosti nemůže pojmout gigantické stavby a běh našich životů. Stejně jako v našem životě techniky. Jak se nemůžeme plavit na lodích, na kterých se plavili Saraceni, tak i v umění musíme hledat formy, které odpovídají současnému životu.

Technická stránka naší doby jde stále více dopředu, ale umění se stále snaží držet zpátky. Proto jsou hodnotnější a na výši ti lidé, kteří jdou s dobou. Realismus 19. století má vyšší postavení, než ideální formy estetického prožitku obou epoch renesance a Řecka.

Mistři z Říma a Řecka, kteří dosáhli znalostí anatomie člověka a kteří do jisté míry vyobrazovali realisticky, byli potlačeni estetismem a realismus byl zakryt a zamaskován. Odtud se berou

ideální linie a krásné barvy. Estetický vkus je odtrhl od světa realismu a dostali se tak do slepé uličky Idealismu. Malířství mají jako prostředek ke zdobením obrazů. Jejich znalosti se z přírody přenesly do uzavřených dílen, kde se obrazy vyráběly po mnohá staletí, a proto jejich umění přestalo existovat. Zavřeli za sebou dveře a zničili své spojení s přírodou.

Právě tu chvíli, kdy u nich převládla idealizace formy, je třeba pokládat za pád realistického umění. Neboť umění by nemělo směřovat k zestručnění nebo zjednodušení, ale mělo by vést ke komplexnosti. Venuše Mélská je očividným příkladem úpadku. Není to skutečná žena, ale parodie.

Michelangelův David je ošklivý a jeho hlava a trup vypadají, jako by byly slepené ze dvou protikladných forem. Fantastická hlava a reálný trup.

Všichni renesanční mistři dosáhli skvělých výsledků v anatomii, ale nedosáhli skutečného dojmu těla. Jejich malby nezachycují tělo, jejich krajiny nezachycují skutečné světlo, i přestože vyobrazení lidé mají prosvítající namodralé žíly.

Umění naturalismu je ideou divocha. Je to snaha o zprostředkování toho, co viděli, ale není to snaha o vytvoření nové formy. Divochova představa už byla vyvinutější, což bylo příčinou reprodukce reality.

Nemůžeme předpokládat, že tento dar tvůrčí vůle byl rozvinut i u klasických malířů. V jejich obrazech vidíme pouze opakování skutečných forem života v bohatších podmínkách než u divocha-zakladatele.

Ani kompozici nelze považovat za tvůrčí, neboť ve většině případů rozmístění postav závisí na tématu, např. průvod krále, soudní proces atp. Král a soudce určují místa na plátně pro osoby druhořadého významu. Navíc tato kompozice spočívá v estetickém základu, takže rozmístění nábytku po místnosti ještě nepředstavuje umělecký proces.

Opakováním nebo vytvářením kopií přírodních forem jsme zformovali své myšlení ke špatnému chápání umění. Primitivní dílo bylo pokládáno za umění. Díla klasiků jsou ale taky považována za umění. Postavit dvacetkrát jednu a tu samou sklenici je také umění. Schopnost přenést viditelné na plátno byla považována za umělecké dílo. Opravdu je umístění samovaru² na stůl umělecké dílo? Domnívám se, že právě naopak. Přenesení reálných věcí na plátno je uměním dovednosti, a to je vše. Je velký rozdíl mezi tvořivým uměním a uměním opakování.

² Pozn. překladatele: ruské tradiční zařízení, které se používá k přípravě čaje.

Tvořit znamená žít a stále vytvářet nové a nové. Bez ohledu na to, kolik nábytku rozmístíme po místnosti, nezvětšíme jej ani mu nedáme novou podobu. A nezáleží ani na tom, kolik měsíčních krajín, pasoucích se krav nebo západů slunce malíř namaluje, protože stále to budou ty samé krávy a ty samé západy slunce jen v mnohem horší podobě. Právě od počtu krav se také odvíjí genialita umělce.

Umělec může být tvůrcem pouze tehdy, pokud jeho formy obrazu nemají nic společného s přírodou. Umění je dovednost vytvořit konstrukci, která nevyplývá ze společného vztahu a není založena na estetickém vkusu kompozice, *nýbrž vyplývá z významu formy, rychlosti a směru pohybu*. Je nutné dát formám život a samostatně existovat.

Příroda je živý obraz, který můžeme obdivovat. My jsme živým srdcem přírody a jsme nejcennější konstrukcí tohoto obrovského živého obrazu. Jsme jejím živým mozkiem, který obohacuje její život. Opakovat přírodu je krádež a ten, který ji opakuje, je zloděj. Nula, která nemůže dát, ale miluje brát a falšovat.

Umělec je vázán slibem být přirozeným tvůrcem, a ne svobodným lupičem. Byl obdarován, aby oživil svou část tvorby a rozproudil svižný život. Pouze v absolutní tvorbě nalezne své právo.

To je možné tehdy, zbavíme-li veškeré naše umění měšťanského uvažování a naučíme mysl vidět vše v přírodě nikoli jako skutečné věci a formy, ale jako materiál, z jehož hmoty musíme vytvářet formy, které nemají s přírodou nic společného.

Tehdy zmizí zvyk vídat na obrazech Madony a Venuše s koketním, obézním amorkem.

Důležitá je v malířství barva a způsob provedení. To je podstatou malířství, kterou však vždy přebil motiv. Kdyby renesanční mistři našli malířskou rovinu, byla by na výši a byla by cennější než nějaká Madona a Mona Lisa. Jakýkoli vytesaný pětiúhelník nebo šestiúhelník by byl větším sochařským dílem než Venuše Mélská nebo David.

Divochův princip spočívá ve vytváření umění, aniž by kopírovalo reálné formy přírody. Aby zprostředkovali život formy, přenesli na obraz neživé. Živé se proměnilo v nehybný mrtvý stav. Vše živé, třesoucí se vzali a přilepili na plátno, jako když připichnete hmyz do sbírky.

Ale z hlediska umění to byla doba babylonského chaosu. Když bylo třeba tvořit, opakovalo se. Když bylo třeba zbavit se formy, smyslu a obsahu, tak se naopak zatěžovalo tímto břemenem.

Tu tíhu bylo třeba shodit, a oni ji uvázali tvůrčí snaze na krk. Malířské, slovesné a sochařské umění bylo jako velbloud naloženo různými hroznými odaliskami, Salomami, princí a princeznami. Malířství bylo kravatou na pánské naškrobené košili a růžovým korzetem, který jim stahoval břicho. Obrazy představovaly estetickou stránku věci, nikdy však nevycházely z vlastní tvorby.

Malíři byli jako úředníci, kteří vedli soupis přírodního majetku, byli milovníci sbírek zoologie, botaniky a archeologie. Později začali vytvářet pornografii a z malířství udělali chlípný brak. Neobjevila se žádná snaha o čistě umělecké úlohy zbavené veškerých atributů skutečného života. Neexistoval ucelený realismus obrazové formy a neexistovala ani žádná tvořivost.

Akademičtí realisté jsou posledními potomky divocha. Jsou to ti, kteří chodí v obnošených hábitech starých časů. A opět, stejně jako kdysi, někteří odhodili tyto špinavé hábity a dali facku vetešníkově-akademii, když vyhlásili futurismus. Začali zatloukat hřebíky do vědomí, jako do kamenné stěny, aby vás vytáhli z katakomb do moderny. Ujišťuji vás, že ti, kteří se nevydali cestou futurismu jako vyobrazení moderního života, jsou předurčení k tomu, aby se navěky plazili po starých hrobech a pojídali zbytky starých časů.

Futurismus odkryl „novou“ stránku současného života, a to krásu rychlosti. Díky rychlosti se pohybujeme rychleji. My, včerejší futuristé, jsme skrze rychlost dosáhli nových forem a nových vztahů k přírodě a věcem. Dospěli jsme k Suprematismu a Futurismus jsme nechali za sebou jako skulinu, kterou se budou protahovat opozdilci. Odhodili jsme Futurismus a nejvíce odvážní si *odplivli na oltář jeho umění*.

Mohou-li zbabělci plivat na své idoly? Mohou, jako my včera! Novou krásu a pravdu nespátříte do té doby, dokud si netroufnete plivnout.

Všechna předchozí umění jsou jako staré svetry, které se mění stejně tak, jako vaše hedvábné sukně. A jakmile zahodíte staré, získáváte nové. Proč si neoblékáte babiččiny kostýmky, když se kocháte jejich napudrovanými obrazy? To vše potvrzuje, že vaše tělo žije v současnosti, zatímco duše má na sobě babiččinu starou podprsenku. Proto jsou vám sympatičtí Somové, Kustodijevodé a různí vetešníci.

Ale já takové vetešníky nesnáším. Včera jsme Futurismus hrdě hájili se zvednutou hlavou, a dnes na něj hrdě pliveme. Myslím si, že to, na co pliveme, je akceptovatelné. Odplivněte si také na staré umění a oblékněte umění do nového.

Že jsme se zřekli Futurismu, neznamená, že byl odstraněn a přišel jeho konec. Ne. Objevená krásu rychlosti je věčná a mnohým se ještě ukáže to nové. Jelikož se pomocí rychlosti Futurismu

řítíme k cíli, myšlenky se pohybují rychleji a ti, kteří jsou ve Futurismu, jsou blíže cíli a vzdalují se od minulosti.

A vaše neporozumění je naprosto přirozené. Copak může člověk, který vždy jezdí v taratajce³ pochopit, jaké zážitky a dojmy má někdo, kdo cestuje expresem nebo létá ve vzduchu?

Akademie je plesnivý sklep, ve kterém se umění samo bičuje. Obrovské války, velké vynálezy, vítězství nad vzduchem, rychlost přesunu, telefony, telegrafy, dreadnoughty jsou královstvím elektřiny. Zatímco naše umělecká mládež maluje Nera a polonahé římské vojáky.

Čest Futuristům, kteří zakázali malovat ženská stehna, portréty a kytary za měsíčního světla. Udělali ohromný krok, kdy se vzdali masa a oslavovali stroj. *Ale maso i stroje jsou svaly života.* Obojí jsou tělesa, která hýbou životem.

Potkaly se zde dva světy, svět masa a svět železa. Obě formy jsou prostředkem utilitárního rozumu. A je třeba vyjasnit si, jaký je vztah umělce k formám věcí života. Umělec až doposud následoval věc. Nový Futurismus tedy následuje stroj současného běhu. Tato dvě umění, staré a nové (Futurismus) jsou pozadu za běžícími formami. Vystává zde otázka, zda bude tato úloha ve výtvarném umění odpovídat své vlastní existenci? Nebude! Protože když budeme následovat tvary letadel a automobilů, budeme vždy čekat na nové vyřazené formy technického života. No a za druhé, když sledujeme formu věcí, nemůžeme dosáhnout malířského cíle bezprostřední tvořivosti. Malířství bude sdělovacím prostředkem, který zachytí stav forem života.

Futuristé však zakázali malovat nahotu nikoli ve jménu osvobození malířství nebo jen pro zákaz samotný, ale kvůli změně technické stránky života. Nový železný, mechanický řev automobilů, záře elektrických světél a vrčení vrtulí probudily duši, která se dusila v katakombách starého rozumu a vynořila se na křižovatce cest nebe a země. Kdyby všichni umělci uviděli křižovatky těchto nebeských cest, kdyby pochopili spletení našich těl s mraky na obloze, pak by nemalovali chryzantémy.

Dynamika přivedla na svět myšlenku předložit dynamiku obrazové plasticity. Ale snahy futuristů předat čistou obrazovou plasticitu jako takovou nebyly úspěšné. Nebyli schopni se vypořádat s předmětností, která by jim pomohla tento úkol ulehčit. Když napůl vyhnali rozum z oblasti malířství, ze zvyku vidět vše jako přirozené, dokázali si vybudovat obraz nového života věcí, ale to bylo vše.

³ Pozn. překladatele: ruská dvoukolka bez střechy, tažená koňmi.

Při zprostředkování pohybu se vytratila celistvost věcí, takže se jejich mihotavé části schovávaly mezi druhými běžajícími tělesy. Při konstrukci části věcí, mihotajících se kolem, se snažili zachytit pouze dojem pohybu. A abyste mohli zachytit pohyb moderního života, musíte pracovat s jeho formami. Právě to ztěžovalo malířství dosáhnout svého cíle.

V každém případě, vědomě či nevědomě, ať už kvůli pohybu nebo zprostředkování dojmu, celistvost věcí byla narušena. A v tomto zlomu a narušení celistvosti spočíval skrytý význam, který byl zastíněn naturalistickým.

V hlubinách tohoto narušení nebyla jako hlavní věc zprostředkování pohybu věcí, ale jejich narušení v zájmu čistě obrazové podstaty, tj. kvůli východisku k bezpředmětné tvořivosti.

Rychlá změna věcí zasáhla nové naturalisty-futuristy a ti začali hledat jiné prostředky k jejímu přenosu. A proto vznikla konstrukce futuristických obrazů z bodů na rovině, kde se nachází poloha skutečných předmětů při svém prasknutí nebo setkávání při nejvyšší rychlosti. Tyto body lze nalézt nezávisle na fyzikálním zákonu přirozenosti a perspektivy. Proto se na futuristických obrazech objevují mraky, koně, kola a další různé předměty na místech, která neodpovídají přírodě. Stav předmětů se stal důležitějším než jejich podstata a význam.

Vidíme neobyčejný obraz. Rozum se musel otřásat tímto novým uspořádáním předmětů. Dav vyl a plival a kritika se vrhla na umělce jako podvraťák. Hanba jim. Futuristé ukázali obrovskou sílu vůle, kdy porušili zvyk starého myšlení, sedřeli hrubou slupku akademismu a plivli do tváře starému zdravému rozumu.

Futuristé, odmítající rozum, hlásali intuici jako podvědomí. Své obrazy ale nevytvářeli z podprahových forem intuice, ale používali formy utilitárního rozumu. A proto bude na intuitivním vnímání jen to, aby odhalilo rozdíl mezi dvěma životy starého a nového umění. V samotné konstrukci obrazu nevidíme žádné podvědomí. Vidíme spíše vědomé vypočítání konstrukce. Ve futuristických obrazech se nachází spousta objektů, které jsou rozptýleny na ploše v nepřirozeném řádu života. Kumulace předmětů není získána intuicí, ale z čistě vizuálního dojmu. Konstrukce, návrh obrazu byl vytvořen se záměrem dosažení tohoto dojmu. Pocit podvědomí se vytrácí. Na obraze tedy není nic, co by bylo čistě intuitivní. Stejně je to i s krásou, protože pokud se objeví, vychází z estetického vkusu.

Myslím si, že intuice musí vyjít na světlo tam, kde jsou formy nevědomé a nezodpovězené. Domnívám se, že intuice v umění měla být použita za účelem smyslu hledání předmětů. Čistě vědomě, nepochybně si razila cestu k umělci. (Je to jako kdyby mezi sebou bojovala dvě umění.) Ale vědomí, které je zvyklé na výchovu utilitárního rozumu, nemohlo souhlasit s pocitem, který vedl ke zničení předmětnosti. Umělec nerozuměl tomuto úkolu, naslouchal svým pocitům, zradil rozum a znetvořil formu. Kreativita utilitárního rozumu má přesný účel. Intuitivní kreativita nemá žádný utilitární účel. Dosud jsme v umění neměli toto zjevení Intuice. Všechny obrazy v umění vycházejí z pozadí tvůrčích forem utilitárního řádu. Všechny obrazy

naturalistů mají stejnou formu jako v přírodě. Intuitivní forma musí vzniknout z ničeho. Stejně tak Rozum, který vytváří věci všedního života, přináší věci z ničeho a vylepšuje je.

Proto jsou formy utilitárního rozumu vyšší než jakékoli vyobrazení na obrazech. Vyšší jsou proto, protože jsou živé a vznikly z hmoty, jež dostala novou podobu pro nový život. Zde je Božstvo, které přikazuje krystalům, aby se přerodily do jiné formy existence. Zde je zázrak. Zázrak musí být i v tvořivosti umění.

Tím že realisté přenášejí živé věci na plátno, zbavují život pohybu. Naše akademie nejsou malebné a nezobrazují živé ale mrtvé. Dosud bylo intuitivně předepsáno, že se k nám z nějakých bezedných propastí vlečou nové a nové formy. V umění o tom není žádný důkaz, ale měl by být. Mám pocit, že důkaz je tady v reálné podobě a je zcela vědomý.

Umělec už musí vědět, co a proč se na jeho obrazech odehrává. Dříve žil jen podle nějaké nálady. Čekal na východ měsíce, na stmívání, dal na lampy zelená stínidla a tohle všechno ladilo jako housle. Ale když se ho zeptáte, proč má nerovnou nebo zelenou tvář, nemůže vám dát přesnou odpověď. „Já to tak chci, mně se to tak líbí.“ Toto přání bylo nakonec připsáno intuitivní vůli. Proto intuitivní pocit nebyl jasný. A pokud ano, tak to bylo nejen v polovědomém stavu, ale zcela nevědomě. Na obrazech došlo k záměně těchto pojmů. Obraz byl napůl skutečný a napůl ošklivý.

Jako malíř musím vysvětlit, proč se tváře lidí na obrazech malovaly zeleně a červeně. Malířství s odstíny a barvami je zakotveno uvnitř v našem těle. Tyto záblesky jsou velké a náročné. Moje nervová soustava je jimi zabarvená. Mozek je v plamenech z jejich barvy. Barva však byla utlačována zdravým rozumem, byla jím ztročena. A duch barvy slábl a pohasínal. Ale když porazil zdravý rozum, pak barvy tekly přes nenáviděnou podobu skutečných věcí. Barvy dozrály, ale jejich forma v mysli nedozrála. Proto byly tváře a těla červené, zelené a tmavomodré. Ale byla to předzvěst, která vedla ke vzniku obrazových forem. Nyní je potřeba tělo zformovat a dodat mu živý vzhled v reálném životě.

A to bude tehdy, až se formy vynoří z uměleckých mas a vzniknou tak, jako vznikly utilitární formy. Takové formy nebudou kopírováním živých věcí, ale budou samy živými věcmi. Malovaná rovina je živou skutečnou formou. Intuitivní pocit teď přechází do vědomí a už více není podvědomý, dokonce spíše naopak. Pocit byl vždy vědomý, jen umělec nedokázal pochopit jeho požadavek.

Formy Suprematismu (nového malířského realismu) jsou už ale důkazem konstrukce forem z ničeho, nalezeny Intuitivním Rozumem. Pokus o znetvoření reálné formy a rozbití věcí v kubismu mají samy za úkol přivést tvůrčí vůli do nezávislého života vytvořených forem.

Malířství ve futurismu

Vezmeme-li jakýkoli bod ve futuristickém obraze, najdeme v něm mizející nebo přicházející věc nebo uzavřený prostor. Nenajdeme však samostatnou, individuální obrazovou rovinu. Malba zde není nic jiného než svrchní oděv věcí. A každá podoba věci byla natolik malebná, nakolik byla její forma potřebná pro svou existenci, nikoli naopak.

Futuristé vyzdvihují jako hlavní věc dynamiku obrazové plasticity, ale aniž by zničili předmětnost, dosáhli pouze dynamiky věcí. Proto můžeme futuristické obrazy a všechny obrazy minulých umělců zredukovat z 20 barev na jednu, aniž by ztratily svůj dojem. Repinův obraz *Ivan Hrozný* by mohl být zbaven několika barev a vyvolat v nás stejný dojem hrůzy jako v barvách. Námět vždy zabije barvu a my si toho ani nevšimneme, kdežto tváře namalované v zelené a červené barvě do jisté míry zabíjejí děj a barva je nápadnější. A barva je to, čím malíř žije, a to je to hlavní.

A tak jsem dospěl k čistě barevným formám. Suprematismus je čistě malířské umění barev, jehož nezávislost se nedá redukovat na jednu. Běh koně lze vyjádřit monochromatickou tužkou. Ale pohyb červených, zelených a modrých hmot je nemožné zachytit tužkou. *Malíři se musí vzdát námětu a věcí, pokud chtějí být ryzími malíři.*

Potřeba dosáhnout dynamiky obrazové plasticity naznačuje touhu, aby se obrazové hmoty vynořovaly z věcí na konec samotné malby a aby čistě samoučelné malířské formy převládaly nad obsahem a věcmi. To znamená posun k bezpředmětnému suprematismu, k novému malířskému realismu, k absolutní tvořivosti. Futurismus prostřednictvím akademických forem přechází k dynamice malby. A obě snahy ve své podstatě usilují o Suprematismus malířství.

Pokud vezmeme v úvahu umění kubismu, vyvstává otázka, jakou energií věcí byl intuitivní pocit podněcován k činnosti. Pak se ukáže, že tato obrazová energie byla druhořadá. Samotný předmět, jeho podstata, účel, smysl či úplnost jeho představ (jak si mysleli kubisté), byl rovněž zbytečný. Až dosud se zdálo, že krása věcí se zachovává, když se věci přenesou v celku na obraz, a jejich podstata byla spatřována v hrubosti či zjednodušení linií. Ukázalo se však, že ve věcech je ještě jedna okolnost, která nám odhaluje novou krásu. A to intuitivní pocit, který ve věcech našel energii disonance vyplývající ze setkání dvou protikladných forem. Věci mají v sobě mnoho časových momentů. Jejich vzhled je odlišný a tím je odlišná i jejich malba. Důležitost všech těchto druhů času věcí a anatomie (vrstva dřeva) přebila jejich podstatu a význam. A tyto nové pozice zaujali kubisté jako prostředek k vytvoření obrazu. Navíc tyto prostředky byly navrženy tak, aby neočekávanost setkání obou forem vyvolala disonanci největšího napětí. A měřítko každé formy je svévolné. Tím je zdůvodněn vzhled částí skutečných předmětů na místech, která neodpovídají přírodě. Při dosahování této nové krásy nebo jednoduše energie, jsme ztratili dojem celistvosti věcí. Mlýnský kámen se začíná lámat na krku tvořivosti.

Předmět namalovaný podle kubistického principu lze považovat za hotový tehdy, kdy jsou vyčerpány jeho disonance. Všechny opakující se formy by měly být vynechány umělcem jako opakující se. Pokud však umělec shledá v obraze málo napětí, může je převzít z jiného předmětu. Proto v kubismu princip přenášení věcí mizí. Vzniká obraz, ale není přenášen žádný předmět.

Závěr je tedy následující: pokud se v minulých tisíciletích umělec snažil co nejvíce přiblížit k zobrazení věci, předat její podstatu a význam, pak v naší éře kubismu umělec ničil věci s jejich významem, podstatou a účelem. Z jejich ruin vyrostl nový obraz. Věci zmizely jako dým kvůli nové kultuře umění.

Kubismus, stejně jako futurismus a Peredvižnici⁴, se liší svými úkoly, ale v malířském smyslu jsou téměř stejné. Kubismus staví své obrazy z forem linií a z rozdílu obrazových textur, a zahrnuje slovo a písmeno jako srovnání rozdílnosti forem v obraze. Důležitá je zde deskriptivní geometrie. Tím vším se dosahuje disonance. A dokazuje, že malířský úkol je nejméně ovlivněn. Vzhledem k tomu, že struktura takových forem je založena spíše na samotném překrytí než na jeho barevnosti, lze jí dosáhnout pouze černou nebo bílou barvou či nákresem. Shrnutí: každá obrazová rovina se proměňuje ve vypouklý malířský reliéf, je zde umělá barevná socha, a každý reliéf přeměněný na rovinu je malířství.

Důkaz v obrazovém umění intuitivní tvořivosti byl falešný, protože ošklivost je důsledkem vnitřního boje intuice ve formě reálného. Intuice je nová mysl vědomě tvořící formy. Ale umělec, zotročený utilitární myslí, vede nevědomý boj, kdy si věci podmaní, jindy je znetvoří.

Při útěku před kulturou k divochům našel Gauguin v primitivismu více svobody než v akademickém prostředí a nechal se vést intuitivní myslí. Hledal něco prostého, křivého, drsného. Bylo to hledání tvůrčí vůle. Snaha nemalovat tak, jak vidí jeho oko zdravého rozumu. Našel barvy, ale nenašel formu a nenašel ji proto, že mu zdravý rozum dokazoval hloupost malovat cokoli jiného než přírodu. A tak pověsil velkou sílu na vyhublou kostru člověka, na níž i vyschla. Pověsilo ji mnoho bojovníků a nositelů velkého daru, jako prádlo na ploty.

A to vše z lásky k jednomu koutu přírody. A ať nám autority nebrání varovat generaci před věšáky, které si tak oblíbily a které jim dodávají takové teplo.

Snaha uměleckých autorit nasměřovat umění cestou zdravého rozumu přinesla nulovou kreativitu. A mezi nejsilnějšími subjekty je skutečná forma ošklivosti. Ti silnější dotáhli ošklivost až k mizivé šanci, ale nulu nikdy nepřekročili. Ale já jsem se v nulové formě proměnil a překročil nulu, která vedla k tvořivosti, tedy k Suprematismu, k novému obrazovému realismu

⁴ Pozn. překladatele: členové Sdružení putovních výstav.

(bezpředmětné tvořivosti). Suprematismus je počátkem nové kultury, divoch je poražen jako opice. Už není láska k zákoutím, už není láska, kvůli níž by se změnila pravda umění. Čtverec není podvědomou formou. Je to výtvar intuitivní myslí. Tvář nového umění! Čtverec je živé, královské nemluvně. První krok čisté kreativity v umění. Před ním byly naivní ošklivosti a kopie přírody.

Náš svět umění se stal novým, bezpředmětným a čistým. Všechno zmizelo a zůstala jen hromada materiálu, ze které se bude budovat nová forma. V suprematistickém umění budou formy žít dál stejně tak, jako všechny živé formy přírody. Tyto formy říkají, že člověk dospěl k rovnováze, a to od stavu jednoho myšlení ke stavu dvojího myšlení. (Mysl je utilitární a intuitivní) Nový malířský realismus, tedy obrazový, postrádá realističnost hor, oblohy, vody... Dosud se jednalo o realismus věcí, ale ne o obrazové, barevné jednotky, které jsou konstruovány tak, aby nezávisely na formě, na barvě ani vzájemné poloze. Každá forma je svobodná a individuální. Každá forma je svět. Každá obrazová rovina je živější než jakákoli tvář, kde trčí pár očí a úsměv. Namalovaná tvář na obraze je ubohou parodií života a tato narážka je jen připomínkou živého. Naproti tomu rovina je živá, narodila se. Rakev nám připomíná mrtvé, obraz živé. Nebo naopak živá tvář, krajina v přírodě připomíná obraz, tedy mrtvé. Proto je zvláštní dívat se na červenou nebo černě natřenou rovinu. Proto se člověk na výstavách nových směrů chichotá a plive. Umění a jeho nové zadání bylo vždy místem na odplivnutí. Ale kočky si zvyknou, ale je těžké je něčemu novému naučit. Ty umění vůbec nepotřebují. Pouze kdyby byla namalovaná jejich babička a oblíbená zákoutí šeříkových hájů.

Všechno spěje z minulosti do budoucnosti, ale všechno musí žít v přítomnosti, protože v budoucnosti jabloně odkvetou. Stopa přítomnosti vymazává zítřek a vy nestíháte tempo života. Bahno minulosti vás jako mlýnský kámen táhne dolů do víru. Proto nenávidím ty, jež vám poslouží s náhrobky. Akademie a kritika jsou mlýnským kamenem na vašem krku. Starý realismus, proud spěchající k přenosu živé přírody. V něm jednájí tak, jako v dobách Velké inkvizice.

Úkol je směšný, protože chtějí za každou cenu přinutit žít na plátně to, co si vezmou v přírodě. V době, kdy všechno dýchá a běží, jsou v jejich obrazech strnulé pózy. A tohle týrání je horší než lámání kolem. Oduševnělé sochy, tedy živé, stojí na mrtvém bodě v běžecké póze. Není to mučení? Vložit duši do mramoru a pak se vysmívat živým. Ale vaše pýcha spočívá v tom, že to je umělec, který umí mučit. I ptáky zavíráte do klecí pro potěšení a zvířata chováte pro poznání v zoologických zahradách. Jsem šťastný, že jsem unikl z inkvizičního mučení akademismu. Dostal jsem se na rovinu a mohu přistoupit k měření živého těla. Ale použiji rozměr, z něhož vytvořím nový.

Vypustil jsem všechny ptáky z vašich klecí a otevřel jsem brány zvířatům v zoologických zahradách. Ať sezobou a sežerou zbytky vašeho umění. A osvobozený medvěd ať se koupe v ledu chladného severu a ať netrpí v akváriu s převařenou vodou akademické zahrady.

Obdivujete kompozici obrazu, ale kompozice je rozsudkem postavy, která umělec odsuzuje k věčné póze. Tento rozsudek potvrzuje vaše nadšení. *Skupina Suprematistů: K. Malevič, J. Pougny, M. Menikov, I. Kljun, K. Boguslavskaja a O. Rozanova – vedla boj za osvobození věci od povinnosti umění. A vyzývá akademii, aby upustila od inkvizice přírody.* Idealismus je nástrojem mučení, požadavkem na estetické citění. Idealizace lidské podoby představuje umrtvení mnoha živých linií svalstva. Estetismus odmítá intuitivní citění. Každý chce vidět kus živé přírody pověšené na své zdi na háčku. Stejně tak Nero obdivoval roztrhaná těla lidí a zvířata v zoologické zahradě.

Všem říkám: vzdejte se lásky, vzdejte se estetismu, odhod'te kufry moudrosti, protože v nové kultuře je vaše moudrost směšná a bezvýznamná. Rozvázal jsem uzly moudrosti a osvobodil vědomí barvy. Rychle ze sebe sloupněte hrubé slupky staletí, abyste nás snáze dohnali. Propasti jsem zdolal svým dechem. Jste na hladině jako ryby v síti! My, suprematisté, vám prohazujeme cestu. Pospěšte si! - Neboť zítra nás nepoznáte.

K. Malevič

1915, Moskva

Vytiskl: Malevič K. Od kubismu a futurismu k suprematismu. M., 1916. Vyd. 3.

Futurismus

Futurismus vedl vzpouru proti přehradní hrázi, která za staletí nahromadila nepotřebné harampádí.

Přehrada se stala prahem bránícím odplynutí dnů zastaralých forem.

Ohavná nedomyšlenost staré moudrosti zaplavila zárodky mladého vědomí.

A ohyby vln Nového, zvednuté smršti povstání, smetly zacpanou přehradu.

Zrcadlo vytvořilo oku novou skořápku pro tělo dne.

Železo-ocelovo-betonové krajiny žánru odklonily ramena bystřin.

Válka, sport, dreadnoughty, hlavně vztyčených zbraní, ústa smrti, auta, tramvaje, koleje, letadla, dráty, běžící slova, zvuky, motory, výtahy, rychlé změny míst, protínání drah nebe a země se střetlo dole.

Telefony a svaly masa byly nahrazeny železným proudem.

Železobetonová konstrukce se skrze vzdechy hustého benzínu žene gravitací.

Zde je nová skořápka, nový pancíř, do kterého se naše tělo obrnilo a stalo se mozkiem oceli.

Teprve nyní můžeme říci, že jsme u kormidla vesmíru, na hřebeni i na dně hlubokých oceánů.

Jsme ve víru živelné bouře a přibližujeme se jejich nadvládě.

Futurismus obrátil tvář umělce k novému pancíři obratného běhu, k nalezené moderní rychlosti a hodnotě dne. Předpovídaje sílu ukazuje jak na úsvit betonu, železa a proudu v budoucím běhu.

Běh popohání kroky okamžiků a...neexistuje chvíle odpočinku.

To je slogan futurismu.

Futurismus odhalil nové krajiny tvůrčího žánru a před novou scenerií je viděn starý den masa a kostí jako mrtvola.

Futurismus zachytil na plátnech novou krajinu rychlosti běhu.

Futurismus bojoval proti starému a amatérskému akademismu a obnovil nový akademismus.

My jsme však nechali na pokoji krásný rychlý běh světa se všemi jeho nestvůrnými železnými zvířaty a zůstali jsme diváky.

Reprodukcí nového železného světa necháváme amatérům.

I zakladatelé se vzdali myšlenky akademismu.

To, co bylo pro umění nezbytné jako známý proces dosažení teploty, abychom získali výsledek, přijali amatéři jako určitou nezbytnost neúnavného kopírování.

Potřebovali jsme kubismus, futurismus, abychom zničili světový přelud amatérství, vrstev nahromaděného kalu-akademismus, kal, hnízdo diletantů.

Ale mnozí mohou pochopit, že novou hodnotu futurismu a rychlosti je třeba objasňovat bez konce.

Kubismus a futurismus jsou prapory revoluce v umění.

Pro muzea jsou stejně cenné jako relikvie sociální revoluce. Relikvie, kterým je nutné postavit pomník na náměstích.

Navrhuji vybudovat na náměstí kubistické a futuristické pomníky jako nástrojům, jež porazily staré umění opakování a které nás přivedly k bezprostřední tvořivosti.

(-Barvomalíři, oproštění od věcí.)

Pro akademické myšlení je nemožné, aby umění existovalo bez osobního, rodinného a společenského shonu, a není možné, aby se obešlo bez kousků přírody.

Na jedné straně toto umění slouží jako prostředek některým místním obyvatelům, splňuje požadavek a vyhovuje jejich vkusu. Druzí tvoří propagandu prostřednictvím forem přírody a života. Třetí jako amatéři hledají krásu. Je to celá řada, proud zamračených dnů, táhnoucích se bez probuzení po mnoho staletí, je to věčný kruh opakování, je to vír.

O těchto řemeslných principech nejlépe vypovídají spolky a cechy malířů, které vznikly v souvislosti s Velkou ruskou revolucí. Je to forma klasifikace lidí do uměleckých cechů. V umění je ale něco, co nepodléhá žádné klasifikaci, ani žádnému cechu. Toto něco přichází, co se děje v prvních krocích idey, v prvních nalezených formách. Odchází pak v momentě, kdy zpracování, následná analýza jejich rozvoje přestávají plnit svou funkci.

Jsou ponechány k pilování, zpracování a ozdobení, aby vznikly pro většinu běžné věci každodenního života.

Veškerou práci odvádí umělecké cechy amatérů.

Tuto charakteristickou vlastnost uměleckých cechů si ponechaly všechny malířské školy, akademie.

Vystavený diplom akademického umělce svědčí zákazníkovi o jeho schopnostech, o schopnosti provést ten či onen malířský úkol.

Současný moment velkých zlomů, prahů, hranic a nové výstavby ve společenském životě je spojen s revolucí jednotlivých částí umění, bouřících se proti vzniklým uměleckým cechům.

Vzbouřila se také umění kubismu, futurismu a suprematismu.

Toto nejnovější hnutí pokládá nový stavební kámen v umění.

Svět je zastaralý stejně jako jeho umění, je stejně mrtvý jako zborcený trůn panovníků od prvního doteku živé ruky.

Všem se zdálo, že oltář a služebník monarchismu byl právě včera večer silný, urostlý a mocný. Národy se třásly, protože zákony života a smrti byly vedeny pevnou rukou.

A ráno se ukázalo, že tam už mnoho let seděla mrtvola.

Stejná mrtvola a umění akademismu se nyní sdružuje do uměleckých cechů, které tvoří celé pluky řemeslníků.

Suprematistická výstava barevných obrazů se nepodobá žádné předchozí výstavě.

Ani život již není jako dřív.

Život i umění se ještě více jeví jako aspekt nového dne.

Byly nalezeny nové vztahy k barvám, nový zákon, nové konstrukce samoučelného barevného umění, klíček mladého umění nové doby se stane zárodkem nové výtvarné kultury umění suprematistické laboratoře.

Anarchie, č. 57

Cesta umění bez tvorby

Vizuální umění má svůj původ v dávných prehistorických dobách. Náš primitivní umělec, kterého moderní kultura nazývá divochem, položil základy výtvarného umění.

Tato doba dala vzniknout touze sdělit to, co vidí, a podnítila živého ducha, aby se vydal na cestu tvorby.

Jelikož divoch zatím neměl jasnou představu o abstraktních formách a jeho tvůrčí duch byl v prvopočátcích, začal primitivní umělec své „já“ zakládat ve formách přírody.

Pokoušel se zprostředkovat a zachytit jeden z momentů předmětu, zvířete a člověka. Jeho kresby vyryté na kostech a stěnách jeskyní byly primitivní, tj. zobrazoval je nejjednodušším způsobem, schematicky, takže zobrazení člověka bylo zpočátku omezeno na tečku a pět spojených čar. Tečka znázorňovala hlavu a čáry představovaly trup, ruce a nohy.

A tato jednoduchá operace byla již evolucí, pokračováním mnoha předchozích, ještě jednodušších ztvárnění. Zprvu se nemohl vymanit z jednotlivých forem člověka, kterého zobrazoval jako poleno s lehce rozvinutou hlavou jako zesílení.

Vyobrazením člověka s tečkou a pěti čarami položil divoch základ k napodobování přírody či zaznamenávání všeho, co bude objeveno a nalezeno u člověka, věci a výtvorů přírody.

Po této cestě se základ divocha začal během mnoha staletí komplikovat, protože umělec čím dál víc nanášel a viděl v člověku stále více forem a aplikoval na kostru schéma podobné člověku.

Schéma se nakonec obohatilo, z tečky a pěti čar se stala složitá, svalstvem pokrytá forma.

Při rozvíjení a popisování svého schématu si divoch zvykl na zobrazování přírody, postupně v sobě začal rozvíjet pocit toho, čemu se říká krása. Od jednoduchého zkoumání začal krásu vyhledávat a své jeskynní obydlí a nářadí začal zdobit ornamenty, tedy řadou opakování jedné a téže formy zjednodušené podstaty kvítku, lístku atd.

Takto imitoval přírodu, zamiloval si její tvořivost a připoutal se k ní láskou. A jeho myšlenku si generace interpretuje až dodnes.

Divoch myslel jen na přírodu a odkrýval v ní stále nové a nové formy. Tak pozdvihl své vědomí směrem k přírodě, jako by ji uznával jako dokonalou v kráse a umění, a dal jí funkci ozdoby života a obydlí.

Ale formy života od něj vyžadovaly vážnější apel na vnitřní stránku a nutily ho hledat v sobě to, co v přírodě nenašel.

Od té chvíle se rozdělil na dvě části: ve výtvarném umění napodoboval přírodu, avšak v životě, jeho technické stránce, směřoval k tvorbě.

I když byla v obou případech zdrojem příroda, technika v mnoha ohledech využila pouhé náhody. Kámen kutálející se z hory podnítil myšlenku na výrobu kola, možná plovoucí list podnítil myšlenku na výrobu lodi a prohlubeň v zemi (díra, která byla naplněná vodou) podnítila myšlenku na výrobu hrnce.

Ale formy, které vznikly, např. kolo, nemají nic společného s formou, konstrukcí či materiálem. Tvar džbánu má daleko k tvaru díry.

Na jeho stěnách se ale objevil list, jehož obrys sloužil jako jeho ozdoba.

Ve výtvarném umění žádné zdobné formy neexistovaly, převzaly se z přírody.

Technická tvořivost primitivního člověka vzala materiály z přírody a vytvořila nové.

Pokud by divoch maloval strom a pokoušel se vytvořit jeho dokonalou kopii, pak by jej technicky zdatný člověk pokácel a tvořil z něj židli, lavičku nebo stavěl dům.

Ve výtvarném umění bylo nutné postupovat jako on, abychom se tak vyhnuli napodobování. Nebylo by umění napodobování, ale umění tvořivé.

Anarchie, č. 72

Obraz byl jediným prostředkem lidského poznání světa. Pak se tento prostředek rozdělil do různých věd a člověk poznával svět mimo obrazy.

Obrazové umění zůstalo až doposud, mění svou podobu, ale v některých případech ponechává princip úkolu poznání světa a prostého kopírování.

Lidstvo si tedy zvyklo nahlížet na umění z jeho přirozené stránky a vyžaduje od umělce pouze přírodu, o které mu povídal ještě divoch. Chce, aby ho viděl tak, jak ho to naučil jeho praotec divoch.

Neklade si však takový požadavek na kreativitu techniky a mechaniky a vytvořené auto přijímá bez kritiky. Vidí, ale nechápe to, ani pochopení nepředstírá a nenadává autorovi jako umělec, který viděl svět jinak, tj. našel ve světě něco nového, pro mnohé dosud nevídaného.

V naší době stále ještě považujeme jak primitivy divochů, tak moderní umění našich umělců za kreativitu.

Ale to je chyba.

Primitivní obraz divocha nelze považovat za tvorbu a umění, protože to není dokonalá kresba. Nejde o umění ztvárnění ale o nešikovnost, která uměním být nemůže.

Dílo primitivního umění je pouze naznačenou cestou k umění.

A když si umělec dokonale osvojí formu toho, co zobrazuje, může to považovat za umění.

Taková dokonalost v umění přišla během éry rozvoje starověkého řeckého umění a během renesance, kdy Raffael, Rubens, Tizian a další oživil mrtvé Řeky.

Z divocha se stal mistr.

Primitivní kostra byla obohacena a obdržela svaly živých. Pět čar a tečka se proměnily ve složité tělo.

Navzdory obrovské dovednosti, dokonalému ztvárnění přírody, dosáhli poloviny myšlenky, kterou divoch předložil: vidět obraz jako zrcadlo přírody.

Renesanční mistři dosáhli velké zručnosti v konstrukci těla, ale neuspěli, nedosáhli světla a vzduchu, čehož dokonale dosáhli mistři 19. století.

Bylo by chybou se domnívat, že všichni staří mistři jsou tak dokonalí, že by je mladší generace měla následovat, klanět se před jejich dovednostmi a pracovat podle jejich návodu nebo je považovat za ideál a směřovat svou veškerou energii na jejich piedestal.

Uznat je a uznat minulost, znamená připravit se o život s moderním bohatstvím, připoutat se k mrtvému bodu a opustit náš současný život.

Nemůžeme nyní postavit to, co postavili Cheops nebo Ramses, egyptští faraoni žijící dva nebo tři tisíce let před Kristem.

Máme svou vlastní dobu, nové zákony a nové formy. Náš život není ani jeden den podobný tomu minulému, s výjimkou válek a zabíjení.

Mnoho řek již vyschlo, moře zmizela v moři, ale řeky krve nevysychají. V tom jsme věrní a také vylepšujeme Kainův kyj, jež jsme změnili na stroj zabíjení.

Anarchie, č. 73

Naši mistři 19. století dotvořili myšlenku divocha, dosáhli na vzduch, kterým byla vyobrazení na obrazech ovanuta, což je přiblížilo i z této strany k přírodě. Staří mistři tuto myšlenku neměli a jejich obrazy byly malovány barvami, které byly krásné v kombinaci, ale ne vzdušným, čirým světlem.

Umělcům 19. století se podařilo přenést myšlenku divocha do tváře přírody z labyrintů ideálních stylů, v nichž umění renesančního malíře našlo svou smrt.

Obrazy umělců 19. století jsou v podstatě zrcadly, která odráží živou přírodu, o níž divoch snil.

Mistři renesance od Raffaela po Velázquezze, jímž renesance končí, si neujasnili kontury cest, které mají v budoucnosti před sebou.

Zavřeli za sebou dveře do přírody, vyhnali nebo odstranili tělo z živého vzduchu a ve svých dílnách ho zdokonalili.

Jejich dílny byly přirovnány k lékařským chirurgickým stolům, na kterých studenti studovali svaly a kosti.

K dokonalosti studovali člověka, ale ten nebyl zobrazován realisticky. Jeho tělo bylo natřeno barvou, ale nebylo pokryto živým vzduchem.

Umělci 19. století to pochopili, otevřeli dveře svých ateliérů, vyšli do přírody se svým vybavením, porozuměli světlu a dosáhli dokonalosti. Vidíme to v uměleckých sbírkách, galeriích a muzeích, jaký je rozdíl mezi díly starých a nových umělců 19. století.

Podíváme-li se na obrazy Levitana, Polenova nebo Vereščagina, pak v jejich obrazech uvidíme mnoho skutečné pravdy. Slunce a vzduch jsou na prvním místě a takové slunce u starších nenajdeme. Totéž platí i pro portrét.

Ještě silnější dojem bychom však získali z děl impresionistických malířů, zejména pointilistů, u kterých je světlo hlavním úkolem úspěchu, jehož bylo dosaženo i jiným způsobem. Jestliže první malíři Polenov a Levitan míchali barvy a volili je blíže přírodě, to poslední malíři-pointilisté uspořádali barvy tak, aby se při vzdalování mísily v našem oku jako sluneční spektrum.

Těmi můžeme ukončit celou epochu napodobování přírody, neboť jejich obrazy dosahovaly iluzí poměrně silně, a protože byly v zobrazení mrtvé, nemohly se přít s živou přírodou. V každém případě však byly tyto imitace velké.

Autority a kritici však nadále vychovávají generaci na ideálech Raffaela a vychovávají je tím, že je staví jako primární zdroj mocného umění.

Raffaelové zemřeli a umění padlo, říkají.

Dav se nedívá na současnost, křičí na novátory, nadává jim, jinak to nejde. Vždyť po celá staletí měl krk svázaný na jednu stranu, zatímco život šel dál a přinášel nové formy, nové obrazy.

Ale autority a slavní umělci a historici se snaží odstrčit mladé vědomí od moderny a ukazují na hrobky starých, přežitých forem minulosti jako na zdroj, odkud je možné pro mladou generaci čerpat život.

Generace slepě věří, jde a čerpá z minulosti.

Zatím je každý obraz muzea a galerie posledním okamžikem minulosti. Je to známka času.

Proto by mladý umělec neměl nikdy napodobovat a brát to, co je muzejní, a oblékat to do roucha jako moderní.

Muzejní sbírky se skládají z obrazu času a není nutné z nich vytvářet šablonu, neboť samy šablonou nejsou a nelze s nimi měřit čas.

Muzeum představuje stopy umělcovy cesty, do nichž uzavřel svůj čas. Ale není to odborné učiliště.

Díky některým nadaným subjektům se však snaží pochopit jejich formě a skrze ni zprostředkovat současnost.

Tito jedinci se vrhají přímo do života kolem sebe a snaží se v něm najít něco, co jejich předchozí kolega nenašel.

Proto se v malbě objevují nové formy, které na rozdíl od muzejních autorit nejsou rozpoznány davem, vyvolávají smích a křik.

Kdysi dávno žil ve Francii malíř Cézanne, který našel v přírodě mnoho nového. Jeho obrazy byly jednoduché v linii a formě, stejné v barvě. Vyzýval, aby se příroda malovala nebo aby se její formy redukovaly na geometrii, tj. na nejjednodušší formy krychle, kužele, úhlu atd. a za to byl pronásledován.

V Rusku můžeme jeho díla vidět v soukromé sbírce S. I. Ščukina ve Vozdvižence⁵. Ve státních muzeích pro něj nebylo místo. Přestože jeho díla po jeho smrti uznával celý svět a dosáhla obrovské umělecké hodnoty.

V Rusku vznikla celá společnost umělců jeho školy „Kárový spodek“. Byla vystavena strašlivému pronásledování jak ze strany kritiky, tak ze strany inteligence.

Proletář ho vůbec neznal, neboť časné ráno ho vyháněl do páchnoucích továren a v noci ho hnal do brlohu na kavalce.

Anarchie, č. 74

Spolek umělců „Kárový spodek“, který byl pronásledován, zvítězil o několik let později. Obrazy se začaly dostávat do soukromých rukou a některé členy spolku získala Tret'jakovská galerie. V galerii nyní visí obrazy Ilji Maškova a Pjotra Končalovského. Pravda, museli trochu sejít z revoluční cesty, dokonce zbagatelizovali myšlenku svého učitele Cézanna, který trpěl pronásledování.

Představitelé „Kárového spodku“ šli dál po Cézannově zamýšlené cestě, oslabili bouří a usnuli na vavřínech včerejších výtvarníků.

Ve Francii však byly nalezeny nové síly, které na praporech svých duší dovedly Cézannovu myšlenku k jejímu vrcholu, tedy ke kubismu.

Do skupiny umělců, která vytvořila kubismus ve Francii, patří: Braque, Pablo Picasso, Léger, Metzinger a další.

(O kubismu a jeho principech jako o uměleckém směru budu hovořit ve správnou chvíli).

Jejich díla jsou široké veřejnosti neznámá a jejich podstatu málo chápe i inteligence, která se namísto studia na ně vrhla s pěnou u úst pod vedením kritiků různých novin. (Mimochodem, nyní se v tisku zmiňuje, že futurismus a kubismus jsou buržoazní umění, alespoň tak si to vykládají v proletkultech, ale očividně rozumí „buržoaznímu“ kubismu asi jako kohout zrnku perly⁶).

Kubismus ani futurismus si stát neosvojil, a mimochodem tato stránka umění jako moderní interpretace doby našeho světa je jako etapy v našem úsilí o tvorbu nezbytná, a proletář musí vyžadovat zřízení muzeí, kde by byly zastoupeny všechny umělecké proudy. Neboť mladá generace, která chodí do galerií, se dívá na dávno vychladlé postele minulé doby, zadržuje plamen svého ducha a začíná rozdmýchávat vyhaslé uhlíky. Plamene však nedosáhne a svět v jejich duši pohasíná.

Mladá generace musí žít s těmi umělci, kteří žijí během jejich života, kteří nejsou pověstní, a důvěřovat tomu, kdo nespočívá na matracích dřívějších učitelů.

Jak můžeme žít tím, čím žili naši otcové? Oni měli jedno, my máme druhé. Náš život probíhá uprostřed vzdušného víru. Je silnější než vulkanismus, protože nevytéká ze sopky, neboť vír je svitkem továren.

⁵ Pozn. překladatele: toponymum; zde se jedná o ulici v Moskvě.

⁶ Pozn. překladatele: odkazuje na bajku Kohout a perla od I. A. Krylova.

Žijeme v době rychlíků, automobilů, dreadnoughtů, železnic, vzducholodí, letadel, děl, elektrického osvětlení, výtahů, strojů, motorů, výškových budov, mrakodrapů, telefonů, radiotelegrafů, drátů, řevu klaksonů, zvonků, píšťal.

Je to nový, zcela nový svět, nová krajina moderního života, nepřetržitý šum a běh.

Je možné všechnen ten rychlý běh poměřovat šablonami doby, kdy se těžce skřípající vozíky⁷ plazily? Je možné přizpůsobit náš pohyb době Petra Velikého? Ne.

Ani duši mladého moderního umělce nelze přizpůsobit Raffaelovu ideálu.

Avšak inteligence se spolu s kritikou dívá na moderní futuristicko-kubistické umění z pohledu Raffaela nebo pozdějších umělců – Repina, Makovského a dalších, a pošlapává nový běh inovativního umělce.

A bylo by žádoucí, aby nyní vzkříšený národ nešel cestou inteligence a nehledal génie ze skupiny Repinů, Puškinů či starých mistrů.

Autority umění říkají, že život může běžet, ale umění musí stát na místě minulých mistrů.

Naše doba je nová ve formě, jsme jiní, a tudíž i umění je jiné. Nedávní Peredvižnici působí jako shnilý pařez. Svaz ruských umělců, Moskevské sdružení a další výstavy jsou také vzdálené písňe, které zpívali současníci té doby.

Nyní je to však fňukání staré babičky a mladí lidé dělají to samé, snaží se zpívat tak, jak zpívali jejich předkové, a jejich písňe jsou přirovnávány ke stejné babičce.

Anarchie, č. 75

Uvědomili jsme si novou pravdu uprostřed našeho současného života. Kubismus a futurismus předcházejí suprematismu, novému obrazovému realismu barev, nikoli však oblohy, hor, ptáků a všech věcí.

Bez ohledu nakolik se autority snaží tuto novou pravdu potlačovat, neuspějí, protože pravdu utlačit nelze.

Když jsme si to uvědomili, navždy jsme se rozloučili se stopami minulosti, které pohřbil nejen čas, ale i formy.

Dutina minulosti nemůže pojmout náš gigantický život. Formy minulosti jsou slabé, nemohou odolat proudu bouřlivosti našeho života.

Naše moře neunesou saracénské lodě na hřebenech vln, naše moře je zvyklé na železná záda dreadnoughtů.

Ani my nemůžeme zadržet staré základy a stavět svou kreativitu na jejich zchátralosti.

Technická stránka naší doby jde stále dál a dál, zatímco umění se snaží posouvat zpět.

Zpět k Raffaelům, k primitivům, ke starým Peršanům, Indům, impresionistům, mulláhové z věží jsou povoláni k akademismu.

⁷ Pozn. překladatele: vozíky zvané telega.

Ale jejich maják již vyšel z módy, základy se zhroutily a oheň Raffaelů uhasl.

Umění muselo vyjít z mrtvého majáku, a tak se umělci 19. století vynořili na vzduch se svými plátny a začali ho studovat. Chopili se toho, co Raffaelové opustili a na co zemřeli.

Tak se myšlenka divocha prostřednictvím umělců 19. století oživila a vydala se ke své dokonalosti. Ale v této snaze šlo o jedno: dosáhnout pravdy v obraze nebo v přírodě.

Tato snaha však přinesla vtipné výsledky: zaprvé, namalované slunce v obraze zhaslo, jakmile slunce přírody zakrylo jeho tvář. Tím, že v obraze dosahujeme totožnosti s přírodou, zmenšujeme svou tvořivost, smysl pro tvorbu slábne dál úměrně přiblížení se přírodě, neboť se přibližujeme k hotové formě, kopírujeme ji, a naše hoření, které by mohlo být pečetí pro vypálení nových forem tvůrčí síly, na kopiích mizí.

Živý duch však po celou dobu bojoval a protestoval proti přírodě a svůj boj poznamenal tím, že ji znetvořil v obrazech. (O ošklivosti v umění budu hovořit v samostatném článku.) A kousek po kousku vyhasla myšlenka divocha na kládách přírody.

Umělcovým ideálem kdysi byla příroda: lesy, obloha, slunce, měsíční noci. Každá reprodukce byla autoritami-kněžími povýšena na něco velkého, sami umělci byli považováni za génie, snažili se vmáchnout malovanou dýni do duše jako perlu a generace se honila za dýní a lámala se v dosažení její krásy.

Příroda byla zavedenou předlohou, akademie byla postavena na kouzelnických tricích, kde se malované věci předváděly jako živé, všichni se divili žonglérovi v cirkuse.

Hlavní věc je, že malovaná dýně už byla vydávána za novou hodnotu. Nechyběli ani žánroví malíři: na svých plátnech interpretovali obyčejný život, drby a povyšovali to na něco nedosažitelného, vznešeného. A vyzývali mladé lidi k umění klevet.

Když se objevil futurismus a kubismus, všichni mistři se rozplakali. Tugendholdové (kritici z novin) křičeli a vyvalily se proudy posměchu a nadávek. Prohlašovali, že umění skončilo, přišla krize.

Opravdu přišla krize. Drby začaly ustupovat do pozadí, futurismus ohlásil nové umění, které se zabývá rychlostí, svižností. Rychlost života je jeho vzorem.

Umění se obrátilo k vlastnímu jazyku a drby o aféře Praskovji Ivanovny zůstaly pro amatéry.

Básníci měli pouze slova a umělci vylíčili osudy Praskovji Ivanovny. Básníci a umělci uměli drsnost odposlechnutých klepů vyjádřit pružnější formou, takže Praskovja Ivanovna byla vyparáděna, do červena nalíčena a vylíčena za zvuku houslí (v šeru).

Nad tím se zapotí všichni umělci, divadelní jeviště se ohýbá, nejdopornější a nejnestydatější aféry ze dvorů se kladou na jeviště a pod pseudonymy jsou vystaveny generaci pod mušelínem umění.

Takové umění se blíží ke konci a všechny naše zásobárny drbů se musí udusit astmatem Praskovji Ivanovny a Pusikova.

Umělecký duch byl spoután každodenním životem, vulgárností umění, které ovládalo a potlačovalo tvořivost. A v tomto utlačování své ruce přizpůsobily i známé osobnosti jako Kuprinové, Gorkije, Juškevičové a mnoho, mnoho dalších.

A teprve kubismus dokázal tento hrnec plný odpadků rozbít, odhodit polštáře a matrace lásky, matrace a nahradit je betonovo-železnými klenbami a koly rychlosti.

Kubismus a futurismus shodily drby z piedestalu majestátnosti na stojan civilního výprodeje Merežkovských, Benoisů, Speranských, Koganových.

Anarchie, č. 76

Umělcova deklarace práv

Život umělce

- 1) Život a smrt mu náleží jako neodcizitelný majetek. Nikdo a žádné zákony, ani v době, kdy smrt ohrožuje stát, vlast, národnost, by neměly utlačovat život a řídit jej bez jeho zvláštního souhlasu.
- 2) Nedotknutelnost mého obydlí a dílny.

Ekonomické postavení umělce v kapitalistickém státě

- 1) Jelikož žije v kapitalistickém státě, musí svá díla směňovat za státní měnu. Svá díla považuje za určitou vzácnost, jejíž hodnota se mění, a proto je třeba prodané dílo považovat za hodnotný podíl, který generuje příjem.
Při vkládání děl do soukromých sbírek vkládám podíl jeho hodnoty a, vynese-li příjem z prodeje, využívám smluvního úroku.
Za jakým účelem: a) žádné transakce, ať už ze strany státu nebo soukromých osob, by neměly být prováděny bez vědomí autora, v opačném případě budou stíhány státním právem;
b) prodej musí probíhat dle stanovených zákonů kapitalistického státu jako každá movitá i nemovitá věc.
- 2) Stát je jeho prvním kupcem, nakupuje díla pro národní galerie a muzea, zatímco ostatní věci může volně prodávat, kam se mu zlíbí, ale stát musí vědět o všem, co vychází z jeho dílny nebo výstavy. Umělec musí své dílo ohlásit výboru pro registraci děl. Stát musí převzít veškerou exploataci publikací, které se nejživěji distribuují a musí zamezit všem druhům loupeží.
- 3) Stát se zavazuje, že začne neprodleně organizovat muzea ve všech guberniích, okresech a velkých městech a každému jednotlivci představí co nejvíce znaků uměleckého hnutí ve všech existujících směrech. Za tím účelem by měly být výstavy pořádané jak spolky, tak jednotlivci navštěvovány státními komisemi.
- 4) V kapitalistickém státě nevyužívám darovaných dílen či bytů, a nepořádám výstavy, pokud nejsou součástí osvěty státu.

Anarchie, č. 92

Suprematismus. Z katalogu Desáté Státní výstavy

Plocha, jež tvořila čtverec, položila základ suprematismu, nového malířského realismu jako bezpředmětné tvorby (viz brožura 1., 2., 3. vydání „Kubismus, Futurismus, Suprematismus“, vydání z roku 1915 a 1916).

Suprematismus vznikl v roce 1913 v Moskvě a první díla byla na výstavě obrazů v Petrohradě, což vyvolalo pohoršení mezi „tehdejšími váženými Novinami“ a kritiky a také mezi profesionály, mistry malby.

Když už jsem zmínil bezpředmětnost, chtěl jsem pouze jasně poukázat na to, že suprematismus nezachází s věcmi, předměty atd. Bezpředmětnost s tím nemá vůbec nic společného. Suprematismus je určitý systém, podle něhož se barva pohybovala napříč dlouhou cestou své kultury.

Malířství vzniklo z namíchaných různorodých barev, při přeměně barvy v chaotickou směs na rozkvětu estetického tepla a věci samotné sloužily jako malířské kostry pro velké umělce. Zjistil jsem, že čím více se člověk přibližuje kultuře malby, tím více kostry (věci) ztrácejí svůj systém a rozpadají se, nastolují jiný řád, legitimizovaný malbou.

Bylo mi jasné, že by měly vzniknout nové kostry čisté barevné malby, které byly konstruovány na základě požadavků barvy, a za druhé, že by se barva měla vynořit z obrazové směsi v samostatný celek-v konstrukci jako jednotlivce kolektivního systému a individuální nezávislosti.

Systém je konstruován v čase a prostoru nezávisle na žádných estetických krásách, prožitcích, náladách, ale je spíše filozofickým barevným systémem pro realizaci nových dosažení mých myšlenek jako poznání.

V tuto chvíli vede cesta člověka prostorem; suprematismus je semaforem barev v jeho nekonečné propasti.

Modrá barva oblohy je poražena suprematistickým systémem, prolomena vstoupila do bílé jako skutečné znázornění nekonečna, a proto je osvobozena od barevného pozadí oblohy.

Systém je pevný, chladný a bez úsměvu je uváděn do pohybu filozofickým myšlením nebo se jeho skutečná síla v systému již pohybuje.

Všechny barvy utilitárních záměrů jsou bezvýznamné, mají málo prostoru, mají čistě užitý dokonaný moment toho, co bylo nalezeno poznáním, a jsou závěrem filozofického myšlení, v horizontu našich zákoutí, která slouží civilnímu vkusu nebo vytváří nový.

Suprematismus je v jedné fázi čistě filozofický skrze barevné poznávací hnutí a ve druhé fázi je jako forma, jež může být užitá a která tvoří nový styl suprematistické dekorace.

Může se však objevit na věcech jako proměna či vyjádření prostoru v nich, čímž se z vědomí vylučuje celistvost věci.

Prostřednictvím suprematistického filozofického barevného myšlení se ukázalo, že vůle pak může projevit tvůrčí systém, když věc jako obrazový rámec, jako prostředek, je v umělci anulována, a zatímco věci jsou rámcem a prostředkem, jeho vůle bude rotovat mezi kompozičním okruhem hmotných forem.

Všechno, co vidíme, vzniklo z barevné hmoty přeměněné v rovinu a objem. Každé auto, dům, člověk, stůl jsou obrazové objemové systémy, které jsou určeny pro konkrétní účely.

Umělec musí také přetvářet obrazové hmoty a vytvářet tvůrčí systém, ale nesmí malovat obrazy voňavých růží, neboť by to vše bylo mrtvé.

A i kdyby byl konstruovaný a bezpředmětný, ale založený na barevných vztazích, jeho vůle bude místo filozofického pronikání uzamčena mezi stěnami estetických rovin.

Jsem svobodný teprve tehdy, kdy moje vůle může na základě kritického a filozofického uvažování z existujícího vyvodit zdůvodnění nových jevů.

Prolomil jsem modré stínítko barevných omezení a vstoupil do bílé, následujte mě, přátelé letci, plujte do propasti, vytvořil jsem semaforem suprematismu.

Porazil jsem podšívku barevného nebe, odtrhl jsem ji a do vzniklého pytle jsem vložil barvy a zavázal na uzel. Plujte! Bílá volná propast, nekonečno před vámi.

K. Malevič

Z katalogu Desáté Státní výstavy. Bezpředmětná tvorba a suprematismus. M., 1919

Přátelé se rozhodli, že vydají knihu mých suprematistických děl. Přestože se snažili ji vydat co nejlépe a nejúplněji, podařilo se jim splnit jen malou část plánu. Vyšla v šedé a černé barvě s malým množstvím konstrukcí. Finanční prostředky je neumožnily vydat v takové podobě, v jaké jsou. Suprematismus se dělí na tři stupně podle počtu čtverců: černý, červený a bílý, černé období, barevné a bílé. Poslední z nich namalované bílé formy v bílé barvě. Všechna tři vývojová období trvala od roku 1913 do roku 1918. Období byla konstruována v čistě rovinném vývoji. Základem jejich konstrukce byl hlavní ekonomický princip jedné roviny, která měla předat sílu statiky nebo zdánlivý dynamický klid.

Jestliže až dosud všechny formy čehokoli vyjadřovaly tyto pocity hmatu pouze prostřednictvím množství různých vzájemných vztahů mezi spojenými formami, které tvoří organismus, pak v suprematismu bylo dosaženo ekonomického geometrismu v jedné rovině nebo prostorového objemu. Pokud je každá forma výrazem čistě utilitární dokonalosti, pak i suprematistická forma není ničím jiným než známkou uznávané síly jednání utilitární dokonalosti nadcházejícího konkrétního světa. Forma jasně naznačuje dynamiku stavu a je jako kdyby dalším ukazatelem cesty letadla v prostoru, nikoli prostřednictvím motorů a překonáváním prostoru rušivým způsobem neohrabaného stroje čistě katastrofické konstrukce, ale jako plánované zahrnutí formy do přirozeného chodu. Jakési magnetické vztahy jedné formy, která se možná bude skládat ze všech elementů přirozených sil vzájemných vztahů, a proto nebude potřebovat motory, křídla, kola a benzín. Její tělo nebude složeno z různých organismů tvořících celek.

Suprematistický aparát, lze-li tak říci, bude jednodílný, bez jakéhokoli spojování. Hranol je spojen se všemi prvky jako zeměkoule, která v sobě nese život dokonalosti, takže každé vystavěné suprematistické těleso bude zahrnuto do přirozené organizace a vytvoří novou družici. Pouze je potřeba najít vztah mezi oběma tělesy běžícími v prostoru. Mezi Zemí a Měsícem může být postavena nová suprematistická družice, která bude vybavena všemi elementy, bude se pohybovat po oběžné dráze a bude si vytvářet svou novou dráhu. Při zkoumání suprematistické formy v pohybu dojdeme k závěru, že přímočarý pohyb k jakékoli planetě nelze zdolat jinak než prstencovým pohybem dočasných suprematistických satelitů, které tvoří přímou linii prstenců od jedné družice k druhé. Při práci na suprematismu jsem zjistil, že jeho formy nemají nic společného s technikou zemského povrchu. Všechny technické organismy také nejsou nic jiného než malé družice: celý živý svět je připraven vylétnout do vesmíru a zaujmout zvláštní místo. Neboť ve skutečnosti je taková družice vybavena inteligencí a je připravena žít svým vlastním životem. V obrovském elementárním měřítku planetárních systémů došlo také k rozptýlení, oddělení některých stavů, které vytvořily individuální život, vytvořily celý systém budování světa, komunikovaly v přátelství, aby si zabezpečily život a odvrátily katastrofu. Suprematistické formy se jako abstrakce staly utilitární dokonalostí. Netýkají se už Země, ale lze je považovat a studovat jako každou planetu nebo celý systém. Já tvrdím, že se nedotýkají Země ve smyslu, že ji odtrhávají, že ji nechávají opuštěnou, ale poukazují pouze na konstrukci prototypů technických organismů budoucího suprematistického světa, které jsou zapříčiněny čistě utilitární nutností a tato nutnost zůstává jejich pojátkem. Smysl každého organismu utilitární techniky má stejný cíl a záměr a hledá možnost proniknout do oblasti, kterou vidíme na suprematistickém plátně. Co je ve skutečnosti takové plátno, co je na něm vyobrazeno? Když posuzujeme plátno, vidíme v něm především okno, které nám ukazuje život. Suprematistické plátno zobrazuje bílý prostor a ne modrý. Důvod je jasný: modrá barva nezobrazuje skutečné nekonečno. Paprsky vidění dopadají jakoby do kopule

a nemohou proniknout do nekonečna. Suprematistická nekonečná bílá barva umožňuje paprsku vidění jít, aniž by dosáhla svého limitu. Vidíme však pohybující se tělesa, co je jejich pohybem a co mají odhalit. Po vynalezení tohoto systému jsem začal zkoumat pomíjivé formy, které by měly odhalit a nalézt celou jejich podstatu, a jejich soulad s celým světem. Odhalení vyžaduje hodně práce. Konstrukce suprematistických forem barevného řádu není v žádném případě spojena s estetickou nutností barvy, formy nebo útvaru, to samé platí v černém a bílém období. V suprematismu jsou nejdůležitější dva principy, energie černé a bílé, které slouží k odhalení formy působení a dojmu. Mám na mysli pouze čistě utilitární nutnost ekonomické redukce, a proto barevnost mizí. Barevnost nebo tónové vyjádření v dílech nezávisí na estetickém jevu, ale na samotném rodovém původu materiálu a na kompozitu prvků, které tvoří shluk nebo formu energie. Pokud je tedy každá forma nebo každý rodový materiál energií, která zbarvuje svůj pohyb, pak v důsledku nekonečné tvorby dochází ke změně materiálů a vytváření nových energických kompozic, a proto každá řada pohybů modifikuje formu kvůli ekonomickým úvahám a zbarvení se také vzhledově mění. Město jako forma energické kompozice materiálů ztratilo svou barevnost a stalo se tónovým, kde převládá černá a bílá.

(Ale zabývat se otázkou pohybu barvy jako energie by vyžadovalo zopakování mého výzkumu barvy v roce 1917.)

Zmínil jsem se, že černé a bílé v suprematismu slouží jako energie, které odhalují formu, to se týká pouze okamžiků konstrukce objektů objemového suprematismu na plátně, ale v reálném dění nehrají markantní roli, neboť odhalení formy je přenecháno světlu, ale ve formách již reálného suprematismu zůstává pouze černé a bílé a od nich se odvíjí celá gradace energie materiálu, tj. nastane epocha nových materiálů zbavených barvy a tónu. (Bílé a černé považují za odvozené od barvy a barevné škály.) Suprematismus měl ve svém historickém vývoji tři fáze: černou, barevnou a bílou. Všechna období probíhala podle smluvených znaků rovin, jako kdyby vyjadřovala plány budoucích objemových těles, a skutečně v tuto chvíli roste suprematismus v objemovém čase nové architektonické konstrukce. Suprematismus tak navazuje spojení se Zemí, ale na základě svých ekonomických konstrukcí mění celou architekturu věcí na Zemi a ve světském smyslu slova se spojuje s prostorem pohybujících se jednolitých mas planetární soustavy.

Během svého výzkumu jsem zjistil, že v suprematismu spočívá myšlenka nového stroje, tedy nového bezkolového bezparního ústrojí.

(K tomu je nutné napsat mnoho opodstatnění.)

Jedním ze základů suprematismu je přirozenost jako zkušenost a způsob, jak možno eliminovat knižní svět a nahradit jej zkušeností a působením, skrze něž se vše začleňuje do veškeré tvořivosti.

Postoj suprematismu k materiálům je opakem v současnosti sílící agitace ve prospěch materiální kultury (apel na estetiku) a zacházení s povrchy materiálu je psychózou současných umělců. Namísto přivedení obrazu na svět skrze utilitární dokonalost ekonomické nutnosti a věnování se jeho zpracování v těch místech, kde je technická, a ne estetická potřeba. Je to starost o krásu peří organismu.

Suprematistické tři čtverce jsou ustanovením určitého stvoření světa. Bílý čtverec je kromě čistě ekonomického pohybu formy celého nového bílého stvoření světa také podnětem pro opodstatnění stvoření světa jako „čistý dojem“, jako sebepoznání v čistě utilitární dokonalosti

všečlověka. V soužití získal ještě další význam: černá jako znak ekonomie, červená jako signál revoluce a bílá jako čistý dojem.

Bílý čtverec, který jsem namaloval, mi dal příležitost k jeho studiu a k vytvoření brožury o „čistém dojmu“.

Černý čtverec definoval ekonomii, kterou jsem zavedl jako páté nařízení umění.

Ekonomická otázka se stala mým hlavním pilířem, z něhož si prohlížím všechny výtvořiny světa, což představuje mou hlavní práci. Ukázalo se totiž, že štětcem nelze dosáhnout toho, co perem. Štětce je rozčuchaný a nedosáhne do mozkových závitů tak, jako pero, které je ostřejší.

Zvláštní je, že tři čtverce ukazují cestu a bílý čtverec přináší bílý svět, čímž potvrzuje znamení čistoty lidského tvůrčího života. Jak důležitou roli hrají barvy jako signály, které ukazují cestu.

O barvách a o bílé a černé vznikne ještě mnoho řečí, které budou korunovány cestou červené v bílé dokonalosti.

(Když zmiňuji bílou, nemluvíme o politickém pojmu, který se nyní o ní ustálil.)

V čistě barevném hnutí tři čtverce stále poukazují na pohasínání barvy, kdežto v bílé mizí.

V suprematismu nemůže být o malbě ani řeč, malba je již dávno zastaralá a umělec je sám předsudkem minulosti.

Odůvodnění těchto otázek jsem vyjádřil v knížečce, kterou jsem nazval: „My jako utilitární dokonalost“.

Na těchto stranách nelze vyjádřit vše, jak a co se dělalo a jaké výsledky výzkum přinesl. Po stanovení určitých plánů suprematistického systému svěřuji další vývoj architektonického suprematismu mladým architektům v širokém slova smyslu, neboť pouze v něm vidím epochu nového systému architektury.

Sám jsem se stáhl do pro mě nové oblasti mysli a o tom, co uvidím v nekonečném prostoru lidské lebky, budu pojednávat, jak nejlépe dovedu.

Ať žije jednotný systém světové architektury Země.

Ať žije Unovis, který tvoří a schvaluje nové věci ve světě.

K. Malevič,

Vitebsk, 15. prosince 1920

2.2 Komentář k textu

2.2.1 O vybraných textech

Již v úvodu jsem zmínila, z jakých knih byly vybrány texty, které jsem překládala. První text byl vybrán ze sbírky *Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908-1917), К 100-летию русского авангарда*, kterou publikovalo v roce 2008 v Petrohradě nakladatelství *Композитор*, jejímž editorem je И. С. Воробьев. Sbíрка obsahuje nejdůležitější manifesty rané ruské avantgardy. Poprvé jsou zde představeny klíčové estetické výroky a technicko-teoretické deklarace básníků, výtvarníků a skladatelů, např.: V. Chlebnikova, K. Maleviče nebo V. Majakovského. Sbíрка obsahuje také články představující divadelní inovace nebo článek o I. Stranivském.

Druhé výchozí texty byly vybrány ze sbírky *Казимир Северинович Малевич, Том 1. Статьи, манифесты и другие работы 1913-1929, Собрание сочинений в пяти томах #1*, publikované v roce 1995 v Moskvě nakladatelstvím Гилея, jejichž editorkou byla А. С. Шатских. Tato sbírka obsahuje Malevičovy články, manifesty, teoretické spisy a další díla z let 1913-1929.

2.2.2 Rozbor textu originálu

V této podkapitole se budu věnovat rozboru textu originálu. Jak již bylo zmíněno v první části, manifest stojí na rozhraní různých žánrů, a proto zde popíšu žánry, které se v něm vyskytují a dále uvedu konkrétní příklady z originálního textu.

Styl rétorický

Je především styl veřejných projevů, kdy hlavní funkce spočívá v přesvědčení auditoria pomocí zvolených jazykových prostředků a argumentů. Rétorický styl pak zahrnuje všechny slohové postupy, ale žádný z nich není převládající. Jeho hlavními funkcemi jsou: informativnost, sdělnost textu (podává informaci) a přesvědčivost, persvaze (tvůrce projevu hodlá svým vystoupením ovlivnit). Důležitý je zde spisovný jazyk a běžná je u tohoto stylu také intertextovost, kdy se jedná o propojení s jinými texty formou citací nebo parafrází. V tomto stylu se často objevují aluze, tedy narážky. Rozlišují se zde řeči politické, soudní, duchovní, odborné nebo i dokonce útvary písemné jako jsou traktáty či manifesty. (Čechová, 2008, s. 286-292)

Styl publicistický

Je jeden z mnoha funkčních stylů jazyka, který se především vyznačuje svými funkcemi jako jsou: sdělení, informativnost, komunikativnost. Vedle těchto funkcí k nim lze ještě zařadit funkci ovlivňovací, přesvědčovací a získávací. Tento styl je vzhledem ke svému velkému žánrovému pojetí velmi jazykově bohatý. „Celkový charakter projevů publicistického stylu je podmíněn jejich širokým společenským posláním-úkollem rychle, výstižně a co nejúčinněji informovat adresáta nejrůznějšího sociálního zařazení, věku a vzdělání, zprostředkovávat myšlenky s maximální srozumitelností a sémantickou jednoznačností, bezprostředností a přesvědčivostí, získávat čtenáře nebo posluchače pro přístup k problémům v duchu názorů, které publicistický orgán reprezentuje.“ (Čechová, 1997, s. 177) V textech se objevují takové termíny, které jsou všeobecně srozumitelné. V citátech se také mohou objevovat hovorová slova i hovorové fráze. Metafory nebývají složité a autor se jimi snaží zapůsobit na emoce čtenáře.

V politických článcích se objevují i eufemismy, knižní slova a neologismy, a dochází v textech také k užití frazeologických a idiomatických jednotek. (Knittlová, 2000, s. 187)

Styl umělecký

Styl umělecké literatury má hlavní funkci a ta se vymezuje jako funkce esteticky sdělná. Účelem této funkce je, aby podněcovala představy a působila tak na citovou stránku čtenáře. Autorovým cílem je, aby si sám čtenář vytvořil svůj vlastní závěr a aby tento styl nepodával fakta ani důkazy, ale pouze navrhoval možnou interpretaci situace. V tomto stylu se používají slova, která mají dvojitý význam. Jednotliví autoři většinou volí jazykové prostředky tak, aby souvisely s jeho vlastním postojem nebo pohledem na danou věc. Každý autor se liší svou vlastní volbou jazykových prostředků, a to napomáhá k jejich vlastnímu osobitému stylu. Autoři takových textů mohou využívat jakýchkoli jazykových prostředků, např.: využití hovorových, expresivních či nespisovných výrazů, využití poetismů, frázi atd. Umělecký styl je tedy velmi individuální a tato individualita je nejvíce patrná ve stylu poezie. (Čechová, 2008, s. 296-329)

Originální text tedy odpovídá specifikům různých funkčních stylů. Text není jednotně ucelený, obsahuje vertikální členění a vyskytuje se v něm jak spisovný jazyk, tak expresivní výrazy (např. *дрянь, ожиревший, хлам* atd.). Text působí úsečně a má spíše nominální charakter.

Text také obsahuje **termíny** z oblasti umění. Příklady:

- Эстетизм, кубизм, футуризм, супрематизм, Возрождение.

Autor využívá **internacionalismy**:

- Новая железная, машинная жизнь, рев автомобилей, блеск электрических огней, ворчание **пропеллеров** — разбудили душу, которая задыхалась в катакомбах старого разума и вышла на сплетение дорог неба и земли.

Objevuje se zde velké množství polovětných konstrukcí, tedy **přechodníků a přičestí**:

- Боясь, изображая, отвечающих, достигая, писанный, достигнувшие, повторяя, вытекающую, убежавший, нашедший.

Text obsahuje velké množství **interpunkčních znamének** (pomlčky, vykřičníky):

- **Pomlčky**: И тот момент, когда идеализация формы захватила **их** — **надо** считать падением реального искусства. Ибо искусство не должно идти к сокращению или упрощению, а должно идти к сложности. **Венера Милосская** — **наглядный образец упадка** — **это** не реальная женщина, а пародия. **Давид** — **Микеланджело** — **уродливость**: Его голова и торс как бы слеплены из двух противоположных форм. Фантастическая голова и реальный торс.

Вykřičníky: Как мы вчера !!!; Вы в сетях горизонта, как рыбы! Мы, супрематисты, — бросаем вам дорогу.; Спешите!

Автор в тексте также использует **velká písmena** на začátku slov, kde být nemají. Používá to pouze u určitých výrazů, které se několikrát v textu opakují:

- Эстетический вкус увел их в сторону от реализма земли, и они пришли в тупик **Идеальности**.
- Здесь **Божество**, повелевающее выйти кристаллам в другую форму существования.
- Так же, как и **Разум**, творящий вещи для обихода жизни, выводит из ничего и совершенствует.
- Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т.е. к **Супрематизму**, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству.

Je zde použit i **autorský plurál**:

- **Если мы возьмем** в картине футуристов любую точку, то найдем в ней уходящую или приходящую вещь или заключенное пространство.

V textu se také vyskytuje velké množství **spojek**:

- **Следовательно**, первоначальная схема его явилась остовом, на который поколения навешивали все новые и новые открытия, найденные ими в природе.
- **Ибо** не уметь — не есть искусство.
- Задача смешна, **потому что** хотят во что бы то ни стало на холсте заставить жить то, что берут в натуре.

Автор использует i **obmykání**:

- Следовательно, первоначальная схема его явилась остовом, на который поколения навешивали все новые и новые открытия, **найденные ими в природе**.
- Поэтому конструкция **видимых вами футуристических картин** возникла от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных предметов при своем разрыве или встрече дали бы время наибольшей скорости.
- **Возникшие в связи с российской великой революцией союзы**, цехи живописцев, как нельзя лучше говорят о тех ремесленных принципах.

Text obsahuje i **kompozity**, tedy spřažená pojmenování:

- **Реалисты-академисты** есть последние потомки дикаря.
- Воспроизводить же новый железный мир мы оставляем для **дилетантов-любителей**.

Автор использует i **ustálené výrazy**:

- Несмотря на, в расцвете, в связи с.

2.2.3 Poznámky ke stylu autora

Jak už jsem zmiňovala v první části v popisu Malevičova života, Kazimir Malevič se sice narodil v Kyjevě, ale jeho rodiče měli kořeny v Polsku a v domácnosti se proto mluvilo polsky. Je možné, že se kvůli tomu v textu vyskytlo slovo, které by se dalo přiřadit k polonismu. Níže uvedu příklad:

O: Таким образом, супрематизм устанавливает связи с Землею, но в силу экономических своих построений изменяет всю архитектуру вещей Земли, в мирском смысле слова соединяясь с пространством движущихся **однолитных** масс планетной системы.

P: Suprematismus tak navazuje spojení se Zemí, ale na základě svých ekonomických konstrukcí mění celou architekturu věcí na Zemi a ve světském smyslu slova se spojuje s prostorem pohybujících se **jednolitých** mas planetární soustavy.

V českém jazyce slovu jednolité odpovídá ruský ekvivalent slova монолитный, nikoli slovo однолитный. V polském jazyce má toto slovo znění jednolity. Domnívám se tedy, že se může jednat o interferenci.

V knize od nizozemského slavisty a historika umění se uvádí následující: „Jedna z největších světových znalkyň Malevičova života i díla, Irina Vakarová, poznamenává, že se Malevič nikdy nestal člověkem „knižní vzdělanosti“ a vyjadřování jeho myšlenek bylo vzdálené literárním normám, tedy v souladu s obecně uznávanými stylistickými požadavky. Tato relativní ngramotnost je skutečně zarážející a odráží se v kvalitě jeho písemné tvorby. Malevičův styl je neohrabaný a toporný, ale díky tomu také originální a nápaditý. Za vše mluví jeho kostrbatá ruština. Raději se prohřešoval proti gramatice než proti posvátnému požadavku originality.“ (Scheijen, 2023, s. 38)

2.3 Komentář překladových transformací

Součástí mé diplomové práce je také zahrnutí překladových transformací, které se objevily při překladu vybraných textů. V této kapitole tedy okomentuji jednotlivé překladové transformace, které se při překladu objevily, a doplním je vždy vybranými příklady z originálního textu (ty budu označovat písmenem O) a jejich překladem (ty budu označovat písmenem P). Kromě transformací se zde také objeví i další poznámky k překladu.

Budu se zde řídit metodikou z knihy *Введение в теорию перевода для русистов* od Zdeňky Vychodilové. Rozdělím tedy klasifikaci překladatelských transformací tak, jak vznikla na základě modifikací a analýz tří ruských a západoevropských teoretiků translatologie (V. N. Komissarova, L. S. Barchudarova a J. I. Reckera). Ty lze následně rozlišit mezi transformace formální a lexikálně-sémantické. (Vychodilová, 2013)

2.3.1 Formální transformace gramatické

Změna gramatické kategorie čísla

Zde se jednalo o změnu záměny plurálu singulárem. Tuto variantu jsem zvolila z toho důvodu, že mi zněl lépe singulár v českém jazyku než plurál.

1) O: **куски** живой натуры

P: **kus** živé přírody

Zde se jednalo o změnu záměny singuláru plurálem. Uvedu příklad:

2) O: Не можем же мы теперь строить то, что строили Хеопс или Рамзес, **царь египетский**, живший за две или три тысячи лет до Рождества Христова.

P: Nemůžeme nyní postavit to, co postavili Cheops nebo Ramses, **egyptští faraoni** žijící dva nebo tři tisíce let před Kristem.

Rozdělení rozsáhlého souvětí na dvě a více vět

Původní dlouhé souvětí jsem vždy přeložila na dvě a více vět. Přispívá to k lepší orientaci v textu.

1) O: Потребность достижения динамики живописной пластики указывает на желание выхода живописных масс из вещи к самоцели краски, к господству чисто самодельных живописных форм над содержанием и вещами, к беспредметному Супрематизму — к новому живописному реализму, абсолютному творчеству.

P: Potřeba dosáhnout dynamiky obrazové plasticity naznačuje touhu, aby se obrazové hmoty vynořovaly z věcí na konec samotné malby a aby čistě samoúčelné malířské formy převládaly nad obsahem a věcmi. To znamená posun k bezpředmětnému suprematismu, k novému malířskému realismu, k absolutní tvořivosti.

- 2) O: Развивая и описывая свою схему, дикарь-художник привыкал к природоизображению, мало-помалу стал развивать в себе чувство, что называется красотой, а от простого исследования стал искать красоты и стал украшать свое пещерное жилище и утварь орнаментами, т. е. рядом повторений одной и той же формы упрощенной природы цветка, листика и т. д.

P: Při rozvíjení a popisování svého schématu si divoch zvykl na zobrazování přírody, postupně v sobě začal rozvíjet pocit toho, čemu se říká krása. Od jednoduchého zkoumání začal krásu vyhledávat a své jeskynní obydlí a nářadí začal zdobit ornamenty, tedy řadou opakování jedné a téže formy zjednodušené podstaty kvítku, lístku atd.

- 3) O: Это нечто бывает в первых шагах идеи, в первых найденных формах, и кончается там, где разработка, дальнейший анализ их развития прекращают свою работу.

P: Toto něco přichází, co se děje v prvních krocích idey, v prvních nalezených formách. Odchází pak v momentě, kdy propracování, následná analýza jejich rozvoje přestávají plnit svou funkci.

Změna slovosledu

Slovosled je jak v ruském, tak v českém jazyce volný, a proto mohou větné členy ve větě měnit své postavení. Při překladu se ale můžeme setkat s tím, že budeme potřebovat změnit slovosled, aby nedocházelo k interferenci. Níže uvedu příklady:

- 1) O: Но то было время вавилонского столпотворения в понятиях искусства.

P: Ale z hlediska umění to byla doba babylonského chaosu.

- 2) O: Я говорю вам, что не увидите до той поры новых красот и правды, пока не решитесь плюнуть.

P: Novou krásu a pravdu nespátříte do té doby, dokud si netroufnete plivnout.

Překlad polovětných konstrukcí

A) Participia

Ruský jazyk se vyznačuje syntaktickou kompresí či kondenzací a často se zde uplatňují polovětné vazby s přechodníky. Participia se ve většině příkladů překládají vztažnými zájmeny „který“ či „jenž“.

V prvním případě jsem ale přeložila participium předložkovou vazbou a ve zbylých příkladech vztažnými zájmeny:

- 1) O: Гоген, **убежавший** от культуры к дикарям и нашедший в примитивах больше свободы, чем в академизме, находился в подчинении интуитивного разума.

P: **Při útěku** před kulturou k divochům našel Gauguin v primitivismu více svobody než v akademickém prostředí a nechal se vést intuitivní myslí.

- 2) O: Футуризм повел восстание против оплота плотины, **накопившей** за собой вековой инвентарь ненужной в наши дни рухляди.

P: Futurismus vedl vzpouru proti přehradní hrázi, **která** za staletí **nahromadila** nepotřebné harampádí.

- 3) O: Я предлагаю создать на площадях памятники кубизму и футуризму как орудиям, **победившим** старое искусство повторения и **приведшим** нас к непосредственному творчеству.

P: Navrhuji vybudovat na náměstí kubistické a futuristické pomníky jako nástrojům, **jež porazily** staré umění opakování a **které** nás **přivedly** k bezprostřední tvořivosti.

B) Přechodníky

Přechodníky můžeme přeložit několika způsoby. Prvním je odpovídající přechodník v cílovém jazyce, ale v českém jazyce jsou přechodníky pokládány za zastaralé, a proto jsou v českých textech méně častější. Druhým a třetím způsobem je překlad pomocí souvětí souřadného či podřadného. Posledním způsobem se jeví překlad pomocí předložkové vazby.

Zde jsem přeložila přechodníky předložkovou vazbou:

- 1) O: **Достигая** этой новой красоты или просто энергии, мы лишились впечатления цельности вещи.

P: **Při dosahování** této nové krásy nebo jednoduše energie, jsme ztratili dojem celistvosti věci.

- 2) O: Живопись возникла из смешанных цветов, **превратив** цвет в хаотическую смесь на расцветах эстетического тепла, и сами вещи у больших художников послужили остовами живописными.

P: Malířství vzniklo z namíchaných různorodých barev, **při přeměně** barvy v chaotickou směs na rozkvětu estetického тепла a věci samotné sloužily jako malířské kostry pro velké umělce.

- 3) O: **Исследуя** супрематическую форму в движении, приходим к решению, что движение по прямой к какой-либо планете не может быть побеждено иначе, как через кольцеобразное движение промежуточных супрематических спутников, которые образуют прямую линию колец из спутника в спутник.

P: **При zkoumání** suprematistické formy v pohybu dojdeme k závěru, že přímočarý pohyb k jakékoli planetě nelze zdolat jinak než prstencovým pohybem dočasných suprematistických satelitů, které tvoří přímou linii prstenců od jedné družice k druhé.

Záměna přívlastků shodných a neshodných

V ruském jazyce se více vyskytují přívlastky neshodné, kdežto v českém jazyce se více vyskytují přívlastky shodné.

- 1) O: мастера Возрождения

P: renesanční mistři

- 2) O: картина Репина

P: Repinův obraz

Překlad vět s pomlčkou

V ruských textech se daleko častěji setkáváme s pomlčkami než v českých textech, a proto jsem je v mnoha případech v překladu nahradila čárkou.

- 1) O: Когда ими был наполовину изгнан с поля картины разум, как старая мозоль привычки видеть все **естественным**, — **им** удалось построить картину новой жизни вещей, но и только.

P: Když napůl vyhnali rozum z oblasti malířství, ze zvyku vidět vše jako **přirozené**, **dokázali si** vybudovat obraz nového života věcí, ale to bylo vše.

- 2) O: И тот момент, когда идеализация формы захватила **их** — **надо** считать падением реального искусства.

P: Právě tu chvíli, kdy u nich převládla idealizace **formy**, **je třeba** pokládat za pád realistického umění.

- 3) O: Сознание развивалось только в одну **сторону** — **сторону** творчества природы, а не в сторону новых форм искусства.

P: Vědomí se rozvíjelo pouze jedním **směrem**, **a to směrem** tvorby přírody, ale ne směrem k novým formám umění.

2.3.2 Formální transformace lexikální

Univerbizace a multiverbizace

V ruském jazyce se častěji setkáváme s multiverbálními pojmenováními než v českém jazyce. Většinou tam, kde má ruština univerbizaci, v češtině bude protikladem multiverbizace a naopak. Uvedu příklady:

1) O: А это хуже **колесования**.

P: A tohle týrání je horší než **lámání kolem**.

2) O: хищнические операции

P: loupeží

3) O: миростроение

P: stvoření světa

Transliterace a transkripce

Při překládání ruských jmen do českého jazyka jsem používala transliteraci. Co se týče jmen z francouzského, italského, španělského jazyka a jiných (i když byla tato jména transkribována do cyrilice), využívala jsem jejich původní podoby ve výchozím jazyce.

1) O: Гоген

P: Gauguin

2) O: И. Пуни

P: J. Rougny

3) O: И. Ключ

P: I. Kljun

4) O: К. Богуславская

P: K. Boguslavskaja

5) O: О. Розанова

P: O. Rozanova

2.3.3 Specifické okruhy

Překlad názvů

Překlady názvů, které se ve výchozím textu vyskytovaly, patřily uměleckým spolkům. První název uměleckého spolku jsem vyhledala v publikacích českého rusisty a překladatele z ruštiny Tomáše Glance a řídila se tedy již existujícím překladem názvu tohoto spolku. Ve zbylých dvou případech jsem názvy skupin přeložila.

1) O: Бубновый Валет

P: Kárový spodek

2) O: Союз русских художников

P: Svaz ruských umělců

3) O: Московское товарищество

P: Moskevské sdružení

Překlad reálií

Při překladu reálií jsem používala exotizaci, kdy jsem zanechala původní název, použila transliteraci a využila v překladu výše poznámky pod čarou, kde jsem danou reálii objasnila.

1) O: Разве может понять человек, который ездит всегда в **таратайке**, переживания и впечатления едущего экспрессом или летящего в воздухе.

P: Сопак může člověk, který vždy jezdí v **taratajce** pochopit, jaké zážitky a dojmy má někdo, kdo cestuje expresem nebo létá ve vzduchu?

2) O: Кубизм, как и футуризм и **передвижничество**, разны по своим заданиям, но равны почти в живописном смысле.

P: Kubismus, stejně jako futurismus a **Peredvižnici**, se liší svými úkoly, ale v malířském smyslu jsou téměř stejné.

3) O: Неужели поставить на стол **самовар** тоже творчество?

P: Opravdu je umístění **samovaru** na stůl umělecké dílo?

Překlad zkratek

Zkratky jsem nahrazovala českými ekvivalenty, např:

- 1) O: Его сознание могло только увидеть схему человека, зверя **и т.п**

P: Jeho vědomí mohlo pouze uvidět schéma člověka, zvířete **atp.**

- 2) O: В глубине этого разрушения лежало как главное не передача движения вещей, а их разрушение, ради чистой живописной сущности, **т.е.** к выходу к беспредметному творчеству.

P: V hlubinách tohoto narušení nebyla jako hlavní věc zprostředkování pohybu věcí, ale jejich narušení v zájmu čistě obrazové podstaty, **tj.** kvůli východisku k bezpředmětné tvořivosti.

- 3) O: Он звал, чтобы природу писали или приводили ее формы к геометрии, **т. е.** к самым простым формам куба, конуса, угла **и т. д.**, за что был гоним.

P: Vyzýval, aby se příroda malovala nebo aby se její formy redukovaly na geometrii, **tj.** na nejjednodušší formy krychle, kužele, úhlu **atd.** a za to byl pronásledován.

Překlad nové terminologie Maleviče

Poetický jazyk byl již v archaických kulturách chápán nejen jako lingvistický, ale také jako estetický objekt. V literatuře ruští futuristé trvali na neomezené slovní tvořivosti a slovní inovaci, a to mělo za následek odrážet moderní vnímání změněné reality, kdy nová mentalita musela odpovídat novému lingvistickému pojmu. Futuristé aktivně zaváděli do uměleckých prostředků nové lexikální vrstvy, jakými byly např: dialekty, neologismy, dětská řeč a ve snaze šokovat běžného člověka se také používala vulgární slovní zásoba. Estetickým úkolem nebyla hrubost, pouze síla jazyka. Zvláštním odvětvím tvorby slov byl také poetický zaumný jazyk (básnický jazyk), který se vytvářel pomocí bizarních kombinací hlásek a slabik přirozeného jazyka. (Зайцева, 2008, s. 74)

Při překladu jsem se setkala s Malevičovými neologismy, které jsem přeložila v podstatě doslovně. Níže uvedu příklady:

- 1) O: „всечеловек“

P: „všečlověk“

- 2) O: -Цветописцами

P: -Barvomalíři

Překlad frazeologismů a frazémů

Překlad frazeologismů je jednou z problematických oblastí, kdy se frazeologismus substituuje tak, aby odpovídal adekvátně v cílovém jazyce v podobném smyslu. Uvedu příklady:

- 1) O: Возникшие в связи с российской великой революцией союзы, цехи живописцев, **как нельзя лучше** говорят о тех ремесленных принципах.

P: O těchto řemeslných principech **nejlépe** vypovídají spolky a cechy malířů, které vznikly v souvislosti s Velkou ruskou revolucí.

- 2) O: Представители «Бубнового Валета» пошли дальше по намеченному пути Сезанна, они ослабили бурю и **почили на лаврах** вчерашних завоеваний.

P: Představitelé „Kárového spodku“ šli dál po Cézannově zamýšlené cestě, oslabili bouři a **usnuli na vavřínech** včerejších výdobytků.

Překlad aluzí

Aluze nebo intertextualita označuje jakýkoli vztah textu k jinému textu. Překlad aluzí patří mezi problematické oblasti překladu, kdy problém spočívá hned v první fázi, a tou je identifikace aluze ve výchozím textu, protože hrozí, že zůstane nepovšimnuta. Při překladu jsem se setkala hned se dvěma aluzemi.

Tato aluze odkazuje na kubistický/futuristický rozměr v umění. Níže uvedu tento příklad:

- 1) O: Черный квадрат определил экономию, которую я ввел как **пятую меру** искусства.

P: Černý čtverec definoval ekonomii, kterou jsem zavedl jako **páté nařízení** umění.

Zde Malevič odkazuje na bajku od I. A. Krylova. Význam zde bude takový, že v proletkultech tomuto umění vůbec nerozumí. Příklad:

- 2) O: Между прочим, проскальзывает сейчас в печати, что футуризм и кубизм есть буржуазное искусство, так по крайней мере толкуют в пролеткультах, но очевидно они столько же понимают в «буржуазном» кубизме, сколько **петух в жемчужном зерне**.

P: Mimochodem, nyní se v tisku zmiňuje, že futurismus a kubismus jsou buržoazní umění, alespoň tak si to vykládají v proletkultech, ale očividně rozumí „buržoaznímu“ kubismu asi tak, jako **kohout zrnku perly**.

2.4 Problematická místa v překladu

Jak jsem již zmiňovala výše v rozboru textu, texty byly velmi úsečné, proto se obtížněji četly a byly také nasyceny velkým množstvím metaforiky, což velmi ztěžovalo překlad. Mnohdy bylo velmi obtížné pochopit, co se autor snažil svými výroky a psaním vyjádřit. Snažila jsem se vždy metaforiku, úsečnost a také expresivnost zanechat, abych se svým překladem co nejvíce přiblížila výchozím textům. Níže tedy uvedu pár problematických míst v překladu a uvedu i svá překladatelská řešení.

V těchto dvou případech jsem se snažila co nejvíce zanechat slovosled a metaforiku:

1) O: Плоти́на стала поро́гом меша́ющих спла́ву дне́й отжи́вших фо́рм.

P: Přehrada se stala prahem bránícím odplynutí dnů zastaralých forem.

2) O: Зеркало глаза́ сказа́ло новую́ скорлупу́ тела́ дня́.

P: Zrcadlo vytvořilo oku novou skořápku pro tělo dne.

V některých případech jsem se rozhodla pro rozdělení souvětí a uspořádání větných členů ve větě tak, aby došlo k lepší orientaci v textu:

3) O: В сторону́ нового́ панци́ря гибкого́ бега́, к оты́сканной совре́менной ско́рости – ценно́сти дня́ футури́зм поверну́л ли́цо худо́жника и, предвосхища́я си́лу, указы́вает, как на рассвет бето́на, желе́за и то́ка в буду́щем бе́ге.

P: Futurismus obrátil tvář umělce k novému pancíři obratného běhu, k nalezené moderní rychlosti a hodnotě dne. Předpovídaje sílu ukazuje jak na úsvit betonu, železa a proudu v budoucím běhu.

4) O: Вме́сто того́, что́бы выводи́ть обра́з чере́з утили́тарное соверше́нство эконо́мическо́й необхо́димости́, оста́вляя при́родоестественно́е преобраще́ние, и каса́ться его́ обра́ботки в тех ме́стах, где явля́ется техни́ческая необхо́димость, но не эсте́тическая – забота́ о красо́те перье́в органи́зма.

P: Namísto přivedení obrazu na svět skrze utilitární dokonalost ekonomické nutnosti a věnování se jeho zpracování v těch místech, kde je technická, a ne estetická potřeba. Je to starost o krásu peří organismu.

5) O: Мир ста́рый, как и его́ иску́ство, тако́й же тру́п, как развали́вшийся трон мона́рхов от первого́ прикоснове́ния живо́й ру́ки.

P: Svět je zastaralý stejně jako jeho umění, je stejně mrtvý jako zborcený trůn panovníků od prvního doteku živé ruky.

Výchozí texty jsem překládala z výše zmiňovaných sbírek, které prošly editací, a proto mám uspořádaní odstavců podle editovaných, a ne podle originálních textů. Hlavním cílem mé diplomové práce bylo adekvátně přeložit ruské texty, které nebyly přeloženy do českého jazyka a obohatit tak tuto problematiku. Jednalo se ale o nejobtížnější část celé práce, jelikož byl text napsán úsečně a obsahoval mnoho metaforiky a mnoho expresivních výrazů, ale i neologismů. Domnívám se, že jsem tento cíl splnila a moje diplomová práce bude sloužit všem čtenářům, kteří se o avantgardní problematiku zajímají.

ZÁVĚR

Předmětem této diplomové práce byl překlad manifestů z oblasti avantgardního umění.

Diplomová práce byla rozdělena do dvou hlavních částí a jejich podkapitol. V první části jsem se zabývala manifestem v avantgardním období a rozebrala jsem život a dílo umělce Kazimira Maleviče. Druhá část obsahovala samotný překlad vybraných textů a následný komentář k výchozím textům a komentář překladových transformací.

První část měla za cíl objasnit pojem manifest a přiblížit život a dílo autora textů Kazimira Maleviče.

V podkapitole Pojem manifest jsem vysvětlila tento pojem jak z obecného hlediska, tak z hlediska uměleckého.

V Historii avantgardního manifestu jsem vyložila pojem avantgarda, uvedla jsem směry, které s sebou avantgarda přinesla, a objasnila jsem, že sjednocujícím prvkem pro hnutí a směry byla programová teorie. Dále jsem uvedla prvotní avantgardní manifest, který sepsal básník Filippo Tommaso Marinetti a ohlásil tak zrod nového uměleckého směru, futurismu.

V další podkapitole Umělecký manifest jako žánr jsem se věnovala této problematice, jelikož se uvádí, že manifest jako literární žánr je velmi sporný a je nedostatečně prozkoumán. Zjistila jsem, že manifest ve své podstatě obsahuje a stojí na rozhraní různých žánrů.

V druhé kapitole jsem popsala život a dílo Kazimira Maleviče, kde se v podkapitole Kazimir Severinovič Malevič a jeho život jsem se věnovala hlavně dráze jeho života, studiu, práci, tvorbě. Podkapitolu Kazimir Severinovič Malevič a jeho dílo jsem rozdělila na dva celky. Ten první obsahuje Literární dílo Maleviče, kde jsem stručně shrnula, jaká nejznámější literární díla napsal, a dále jsem popsala styl jeho psaní, který zanalyzovali mnozí editoři, když si přečetli a poté udělali editaci Malevičových textů. Druhý celek nese název Malířství, kde jsem popsala Malevičovu tvorbu v oblasti malířství a charakterizovala jeho styly kresby, které se měnily po celý jeho život. Také jsem zmínila události, které se na určitých obrazech odehrávají.

Cílem druhé části bylo vytvořit překlad vybraných textů z oblasti umění a sestavit k danému překladu komentář. Při vypracovávání této části jsem vycházela z originálních textů, vlastního překladu a z knih pro překladatele, které napsali, např. Jiří Levý nebo Zdeňka Vychodilová. Pro vytvoření překladu byly užívány slovníky.

Po překladu vybraných textů následovala část, která si kladla za cíl vytvořit komentář k přeloženým textům. Nejdříve jsem se věnovala rozboru těchto textů a následně jsem okomentovala styl autora textů. V další části diplomové práce jsem se věnovala překladatelským transformacím, které byly v procesu překladu použity. Jednalo se například o změnu gramatické kategorie, změnu slovosledu, překlad polovětných konstrukcí nebo o univerbizaci a multiverbizaci. Z tohoto lze usoudit, že zde více převažovaly překladové transformace formální než lexikální.

Po této podkapitole následovala část, která měla za cíl okomentovat specifické okruhy překladu. Při překládání jsem narazila například na překlady frazeologismů a frazémů, překlad aluzí nebo překlad Malevičových neologismů. Po specifických okruzích následovala část, která se věnovala problematičtým jevům, které se při překladatelském procesu vyskytly. Nejvíce

problematickou částí při překladu byla metaforika textů, která se hojně v textech vyskytovala. Tato část demonstruje překladatelská řešení, jak jsem dané věty přeložila.

Z diplomové práce, a především z její druhé hlavní části lze vyvodit, že výchozí texty opravdu patřily k různým žánrům (odpovídaly stylu rétorickému, publicistickému i uměleckému). Předpokládám, že jsem všechny cíle mé diplomové práce splnila, kdy jsem ve své diplomové práci v první části objasnila pojem manifest a popsala život a dílo Kazimira Maleviče. Ve druhé části jsem přeložila mnou vybrané texty, provedla analýzu výchozích textů a okomentovala překladové transformace, které se v procesu překladu objevily.

Zjistila jsem také, že autor mimo jiné prokázal orientaci jak v zájmu o umění, tak v osvojení si různých žánrových celků a jejich naplnění. Díky jeho zájmu o různé žánry přináší různorodou skupinu textů, která čtenáře díla nenudí, i když autor používá stejné slovní obraty. Překlad je určený jak pro laiky, tak pro širokou veřejnost. Domnívám se, že tyto texty mohou pomoci k hlubšímu pochopení Malevičova díla, protože se jedná o postoj autora, který umění nejen tvořil, ale také komentoval. Umožňuje to obsáhlý náhled do veškerého jeho díla i komentáře, kteří jiní autoři neumožňují.

РЕЗЮМЕ

Предметом данной дипломной работы является перевод манифестов в области истории искусства. Для перевода я выбрала в качестве первого исходного текста манифест «От кубизма и футуризма к супрематизму», опубликованный в книге «Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908-1917). К 100-летию русского авангарда». Другими исходными текстами являются главы из сборника статей, манифестов и программных произведений из книги «Том 1. Статьи, манифесты и другие произведения 1913-1929, Собрание сочинений в пяти томах», а также избранные тексты из данного издания: «Футуризм», «Путь искусства без творчества», «Декларация прав художника», «Супрематизм. Из каталога Десятой государственной выставки», «Супрематизм. 34 рисунка». Эти начальные тексты были написаны польско-украинским художником и теоретиком искусства Казимиром Малевичем, который был новатором геометрического абстрактного искусства и основоположником авангардного движения супрематизма.

Дипломная работа состоит из двух основных частей. Первая часть разделена на две основные главы («Манифест» и «Казимир Малевич»), которые в свою очередь разделяются на другие подразделы. Первая глава дает описание на понятии манифеста, объясняется понятие авангарда и история авангарда, а в последней разбирается вопрос манифеста как жанра. В следующих двух главах пишется о жизни художника и теоретика искусства Казимира Малевича, поскольку он является автором текстов, которые я перевожу, и поскольку его жизнь отражена в его творчестве. Последняя глава первой части посвящена его литературному, а также живописному творчеству в тот период, когда он жил и работал.

Вторая часть дипломной работы представляет собой собственно перевод вышеупомянутых и избранных глав и текстов, который я завершу комментарием к переводу, где анализирую его и провожу примеры переводческих трансформаций, имевших место при переводе текстов. В заключении дипломной работы находится приложение, которое содержит оригинальные тексты на исходном русском языке.

В подразделе Понятие манифеста объясняется это понятие как с общей точки зрения, так и с художественной. В разделе «История авангардного манифеста» описывается понятие авангарда, какие тенденции авангард принес с собой, и объясняется, что объединяющим элементом для движений и тенденций была программная теория. Далее манифест раннего авангарда, написанный поэтом Томмазо Филиппо Маринетти, который объявил о рождении нового художественного движения, футуризма. В следующем подразделе, «Художественный манифест как жанр», объясняется этот вопрос, поскольку утверждается, что манифест как литературный жанр весьма спорен и недостаточно изучен. Однако манифест по своей сути находится на стыке различных жанров.

Во второй главе рассматривается жизнь и творчество Казимира Малевича, где в подразделе «Казимир Северинович Малевич и его жизнь» обсуждается его биография, где он учился, где работал, где творил. Подраздел «Казимир Северинович Малевич и его творчество» разделен на две части. Первая озаглавлена «Литературные произведения Малевича», где рассказывается о самых известных его произведениях, а также описывается его стиль письма, который многие редакторы анализировали, когда читали и затем редактировали тексты Малевича. Второй блок называется «Живопись», где

рассматриваются работы Малевича в области живописи и здесь освещаются его стили творчества, которые менялись на протяжении всей его жизни, а также упоминается, что происходит на некоторых картинах.

Вторая часть данной дипломной работы состоит, прежде всего, из собственно перевода исходных текстов.

Непосредственно за переводом текстов следует комментарий к ним. Здесь рассказывается о выбранных текстах и находится их общее описание. В следующем подразделе в трех абзацах упоминается о стилях, которые встречаются в манифесте. Следующий подраздел этой второй главы – «Заметки об авторском стиле», упомянет о языковых интерференциях, встречающихся в тексте, а также здесь находится цитата из книги, которая описывает стиль литературного творчества Малевича.

Таким образом, оригинальный текст соответствует специфике различных функциональных стилей. Текст не является однородно связным, содержит вертикальные подразделения и содержит как литературную речь, так и экспрессивные средства речи. Текст иногда лаконичный и носит скорее номинативный характер. Анализ:

- 1) В тексте также встречаются термины из области искусства (*эстетизм, кубизм, футуризм, супрематизм, Возрождение*).
- 2) Автор использует интернационализмы (*визг пропеллеров*).
- 3) Здесь появляется множество деепричастий и причастий (*боясь, изображая, отвечающих, достигая, писанный, достигнувшие, повторяя, вытекающую, убежавший, нашедший*).
- 4) В тексте присутствует большое количество авторских знаков препинания (*тире, восклицательные знаки*).
- 5) Далее здесь присутствует большое количество союзов (*следовательно, ибо, потому что*).
- 6) В тексте также находятся композиты (*реалисты-академики, дилетантам-любителям*).
- 7) Автор также использует устойчивые выражения (*несмотря на, в расцвете, в связи с*).

В следующем разделе описаны переводческие трансформации, которые были использованы в ходе перевода. Многие трансформации, а также адаптации были основаны на морфологических и синтаксических различиях между чешским и русским языками. Ниже перечисляются переводческие трансформации и другие комментарии к тексту:

- 1) Разделение большого предложения на два и более предложений – я всегда переводила длинные предложения в два или более предложений. Это помогает сделать текст более понятным.

О: Потребность достижения динамики живописной пластики указывает на желание выхода живописных масс из вещи к самоцели краски, к господству чисто самодельных живописных форм над содержанием и вещами, к беспредметному Супрематизму — к новому живописному реализму, абсолютному творчеству.

П: Potřeba dosáhnout dynamiky obrazové plasticity naznačuje touhu, aby se obrazové hmoty vynořovaly z věci na konec samotné malby a aby čistě samoúčelné malířské formy převládaly nad obsahem a věcmi. To znamená posun k bezpředmětnému suprematismu, k novému malířskému realismu, k absolutní tvořivosti.

2) Изменение порядка слов – как в русском, так и в чешском языках порядок слов свободный, поэтому члены предложения могут менять свое положение в предложении. Однако при переводе мы можем столкнуться с необходимостью изменить порядок глаголов, чтобы избежать интерференции.

О: Но то было время вавилонского столпотворения в понятиях искусства.

П: Ale z hlediska umění to byla doba babylonského chaosu.

3) Перевод причастий и деепричастий – Большое количество причастий переведено в виде придаточных предложений или деевбатов. Деепричастия можно перевести несколькими способами. Первый - это соответствующий переход на язык перевода, но деепричастия считаются устаревшими в чешском языке и поэтому реже встречаются в чешских текстах. Второй и третий способ - перевод с помощью предложения сложноподчинённого или с помощью предложения сложносочинённого. Последний способ - перевод с помощью предложной конструкции.

О: Достигая этой новой красоты или просто энергии, мы лишились впечатления цельности вещи.

П: Při dosahování této nové krásy nebo jednoduše energie, jsme ztratili dojem celistvosti věci.

4) Перевод реалий – при переводе реалий используется экзотизация, где оставлено оригинальное название, использовал транслитерацию и использовал сноски выше в переводе для объяснения реалий.

О: Разве может понять человек, который ездит всегда в таратайке, переживания и впечатления едущего экспрессом или летящего в воздухе.

П: Copak může člověk, který vždy jezdí v taratajce pochopit, jaké zážitky a dojmy má někdo, kdo cestuje expresem nebo létá ve vzduchu?

5) Перевод фразеологизмов – одна из проблемных областей, где фразеологизм заменяется для адекватного соответствия в языке перевода в аналогичном значении.

О: Представители «Бубнового Валета» пошли дальше по намеченному пути Сезанна, они ослабили бурю и почил на лаврах вчерашних завоеваний.

П: Představitelé „Kárového spodku“ šli dál po Cézannově zamýšlené cestě, oslabili bouři a usnuli na vavřínech včerejších výdobytků.

6) Перевод аллюзий – аллюзия или интертекстуальность – это любое отношение текста к другому тексту. Перевод аллюзий - одна из проблемных областей перевода, где проблема заключается в самом первом этапе, а именно в выявлении аллюзии в исходном тексте, поскольку она рискует остаться незамеченной. Аллюзии появляются в исходном тексте

О: Между прочим, проскальзывает сейчас в печати, что футуризм и кубизм есть буржуазное искусство, так по крайней мере толкуют в пролеткультах, но очевидно они столько же понимают в « буржуазном» кубизме, сколько петух в жемчужном зерне.

П: Mimochodem, nyní se v tisku zmiňuje, že futurismus a kubismus jsou buržoazní umění, alespoň tak si to vykládají v proletkultech, ale očividně rozumí „buržoaznímu“ kubismu asi tak, jako kohout zrnku perly.

Последняя часть моей дипломной работы-это проблемные места в переводе.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ČECHOVÁ, Marie. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997.
- ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ, Eva MINÁŘOVÁ. *Současná stylistika*. Praha: NLN, 2008.
- ČEPAN, Oskár a kol. *O literárnej avantgarde*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1966.
- DE MICHELI, Mario. *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.
- DERRIDA, Jacques. *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl's Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- FORGÁCS, Éva. *Malevich and interwar modernism*. London: Bloomsbury Publishing, 2022.
- GLANC, Tomáš, Jana KLEŇHOVÁ. *Lexikon ruských avantgard 20. století*. Praha: Libri, 2005.
- GOLDING, John. *Paths to the absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- HABERMAS, Jürgen. *The philosophical discourse of modernity*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- HLOUŠKOVÁ, Kateřina. *F. T. M. = Futurismus: malý „bedekr“ futuristické avantgardy*. Brno: B&P Publishing, 2018.
- HUYGHE, René a kol. *Umění nové doby*. Praha: Odeon, 1974.
- KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- KŠICOVÁ, Danuše. *Od moderny k avantgardě: rusko-české paralely*. Brno: Masarykova univerzita, 2007.
- LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981.
- MARTINOVÁ, Sylvie, Uta GROSENICKOVÁ. *Futurismus*. Praha: Sloart, 2007.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1986.
- PELÁNOVÁ, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. století*. Praha: Karolinum, 2010.
- RUHRBERG, Karl, Manfred SCHNECKENBURGER, Christiane FRICKE, Klaus HONNEF. *Umění 20. století, II díl*. Praha: Sloart, 2004.
- SCHEIJEN, Sjeng. *Avantgardisté: ruská revoluce v umění 1917-1935*. Brno: Host, 2023.
- SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- VYCHODILOVÁ, Zdeňka. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

ЗАЙЦЕВА, Марина. *Вестник МГУКИ*. 2008, 74-76 с.

КАРАСИК, Ирина. *Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. Москва: Языки русской культуры, 2000, 129-139 с.

ОРЛОВА, Елизавета. *Казимир Северинович Малевич*. Москва: РИПОЛ классик, 2014.

ПОНОМАРЕВ, Павел. *Альманах Акценты*. 2020, 19-24 с.

СИМЯН, Тигран. *Критика и семиотика*. 2013, 130-148 с.

Internetové zdroje, slovníky a jiné příručky

BRITANNICA (2024). [online]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/manifesto>

LINGEA SLOVNÍKY. slovníky.lingea.cz [online]. Dostupné z: <http://slovníky.lingea.cz>.

PŘEKLADAČ DEEPL. [deepl.com/translator](https://www.deepl.com/translator) [online]. Dostupné z: <https://www.deepl.com/translator>

PŘEKLADAČ GOOGLE. [Translate.google.cz](https://translate.google.cz) [online]. Dostupné z: <https://translate.google.cz/>.

SLOVNÍK SEZNAM.CZ. slovník.seznam.cz [online]. Dostupné z: <https://slovník.seznam.cz/>

YANDEX.TRANSLATE. [Translate.yandex.com](https://translate.yandex.com/) [online]. Dostupné z: <https://translate.yandex.com/>.

ПРІЛОЖА

ОТ КУБИЗМА И ФУТУРИЗМА

К СУПРЕМАТИЗМУ

Новый живописный реализм

Когда исчезнет привычка сознания видеть
в картинах изображение уголков природы,
мадонн и бесстыдных венер, тогда только
увидим чисто живописное произведение.

* * *

Я преобразился в нуле форм и выловил себя
из омота дряни Академического Искусства.

Я уничтожил кольцо горизонта
и вышел из круга вещей, с кольца горизонта,
в котором заключены художник и формы природы.
Это проклятое кольцо, открывая все новое и новое,
уводит художника от цели гибели. И только
трусливое сознание и скудность творческих сил
в художнике поддаются обману и устанавливают
свое искусство на формах природы, боясь лишиться
фундамента, на котором основал
свое искусство дикарь и академия.

* * *

Воспроизводить облюбованные предметы и
уголки природы все равно что восторгаться
вору на свои закованные ноги.

* * *

Только тупые и бессильные художники
прикрывают свое искусство искренностью.

* * *

В искусстве нужна истина, но не искренность.

Вещи исчезли как дым

для новой культуры искусства,
и искусство идет к самоцели — творчества,
к господству над формами природы.

Искусство дикаря и его принципы

Дикарь — первый положил принцип натурализма: изображая свои рисунки из точки и пяти палочек, он сделал попытку передачи себе подобного. Этой первой попыткой была положена основа в создании подражательности формам природы. Отсюда возникла цель подойти как можно ближе к лицу природы. И все усилие художника было направлено к передаче ее творческих форм.

Первым начертанием примитивного изображения дикаря было положено начало искусству собирательному, или искусству повторения. Собирательному потому, что реальный человек не был открыт со всеми его тонкостями линий чувств, психологии и анатомии. Дикарь не видел ни внешнего его образа, ни внутреннего состояния. Его сознание могло только увидеть схему человека, зверя и т. п. И по мере развития сознания усложнялась схема изображения природы. Чем больше его сознание охватывало природу, тем усложнялась его работа и увеличивался опыт умения. Сознание развивалось только в одну сторону — сторону творчества природы, а не в сторону новых форм искусства. Поэтому его примитивные изображения нельзя считать за творческое создание. Уродство реальных форм в его изображении — результат слабой технической стороны. Как техника, так и сознание находились только на пути развития своего. И его картины нельзя считать за искусство. Ибо не уметь — не есть искусство. Им только был указан путь к искусству.

Следовательно, первоначальная схема его явилась остовом, на который поколения навешивали все новые и новые открытия, найденные ими в природе. И схема все усложнялась и достигла своего расцвета в Антике и Возрождении искусства. Мастера этих двух эпох изображали человека в полной его форме, как наружной, так и внутренней. Человек был собран, и было выражено его внутреннее состояние. Но, несмотря на громадное мастерство их, — ими всетаки не была закончена идея дикаря: Отражение, как в зеркале природы на холсте. И ошибочно считать, что их время было самым ярким расцветом в искусстве и что молодому поколению нужно во что бы то ни стало стремиться к этому идеалу. Такая мысль ложная. Она уводит молодые силы от современного течения жизни, чем уродует их. Тела их летают на аэропланах, а искусство и жизнь прикрывают старыми халатами Неронов и Тицианов. Поэтому не могут заметить новую красоту в нашей современной жизни. Ибо живут краской прошлых веков.

Вот почему непонятны были реалисты, импрессионисты, Кубизм, Футуризм и Супрематизм.

Эти последние художники сбросили халаты прошлого, и вышли наружу современной жизни, и находили новые красоты. И говорю: *Что никакие застенки Академий не устоят против приходящего времени. Двигаются и рождаются формы, и мы делаем новые и новые открытия.* И то, что нами открыто, того не закрыть. И нелепо наше время вгонять в старые формы минувшего времени.

Дупло прошлого не может вместить гигантские постройки и бег нашей жизни. Как в нашей технической жизни: Мы не можем пользоваться теми кораблями, на которых ездили сарацины, — так и в искусстве мы должны искать форм, отвечающих современной жизни.

Техническая сторона нашего времени уходит все дальше вперед, а искусство стараются подвинуть все дальше назад. Вот почему выше, больше и ценнее все те люди, которые следуют своему времени. И реализм XIX века гораздо больше, чем идеальные формы эстетических переживаний эпохи Возрождения и Греции.

Мастера Рима и Греции, достигнувшие знания анатомии человека и давшие до некоторой степени реально изображение: были задавлены эстетическим вкусом, и реализм их был опомажен, опудрен вкусом эстетизма. Отсюда идеальная линия и красивость красок. Эстетический вкус увел их в сторону от реализма земли, и они пришли в тупик Идеальности. Живопись у них есть средство для украшения картины. Знания их были унесены с натуры в закрытые мастерские, где фабриковались картины многие столетия. Вот почему оборвалось их искусство. Они закрыли за собою двери и тем уничтожили связь с натурой.

И тот момент, когда идеализация формы захватила их, — надо считать падением реального искусства. Ибо искусство не должно идти к сокращению или упрощению, а должно идти к сложности. Венера Милосская — наглядный образец упадка — это не реальная женщина, а пародия.

Давид — Анжело — уродливость: Его голова и торс как бы слеплены из двух противоположных форм. Фантастическая голова и реальный торс.

Все мастера Возрождения достигли больших результатов в анатомии. Но не достигли правдивости впечатления тела. Живопись их не передает тела, и пейзажи их не передают света живого, несмотря на то что в телах их людей сквозят синеватые вены.

Искусство натурализма есть идея дикаря — стремление к передаче видимого, но не создание новой формы. Творческая воля у него была в зародыше, впечатление же у него было более развито, что и было причиной воспроизведения — реального.

Также нельзя считать, что дар воли творческой был развит и у классиков. Так как мы видим в их картинах только повторение реальных форм жизни в более богатой обстановке, чем у родоначальника дикаря.

Композицию тоже нельзя считать за творчество, ибо распределение фигур в большинстве случаев зависит от сюжета: шествие короля, суд и т. п. Король и судья уже определяют на холсте места лицам второстепенного значения. Еще композиция покоится на чисто эстетическом основании красоты распределения. Так что распределение мебели по комнате еще не есть процесс творческий.

Повторяя, или калькируя, формы природы, мы воспитали наше сознание в ложном понимании искусства. Примитивы понимались за творчество. Классика — тоже творчество. Двадцать раз поставить один и тот же стакан — тоже творчество. Искусство как умение передать видимое на холст считалось за творчество. Неужели поставить на стол самовар тоже творчество? Я думаю совсем иначе. Передача реальных вещей на холст есть искусство умелого воспроизведения и только. И между искусством творить и искусством повторить — большая разница.

Творить значить жить, вечно создавать новое и новое. И сколько бы ни распределяли мебель по комнатам, мы не увеличим и не создадим их новой формы. И сколько бы ни писал художник лунных пейзажей или пасущихся коров и закатыков — будут все те же коровки и те же закатики. Только в гораздо худшем виде. А ведь от количества написанных коров определяется гениальность художника.

Художник может быть творцом тогда, когда формы его картины не имеют ничего общего с натурой. А искусство — это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, — а на основании веса, скорости и направления движения. Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существование.

Природа есть живая картина, и можно ею любоваться. Мы живое сердце природы. Мы самая ценная конструкция этой гигантской, живой картины. Мы ее живой мозг, который увеличивает ее жизнь. Повторять ее есть воровство, и повторяющий ее есть ворующий; ничтожество, которое не может дать, а любит взять и выдать за свое (фальсификаты).

На художнике лежит обет быть свободным творцом, но не свободным грабителем. Художнику дан дар для того, чтобы дать в жизнь свою долю творчества и увеличить бег гибкой жизни. Только в абсолютном творчестве он обретет право свое.

А это возможно тогда, когда мы лишим все наши искусства мещанской мысли — сюжета и приучим сознание видеть в природе все не как реальные вещи и формы, а как материал, из массы которого надо делать формы, ничего не имеющие общего с натурой.

Тогда исчезнет привычка видеть в картинах Мадонн и Венер с заигрывающим ожиревшим амуром.

Самоценное в живописном творчестве есть цвет и фактура — это живописная сущность, но эта сущность всегда убивалась сюжетом. И если бы мастера Возрождения отыскивали живописную плоскость, то она была бы гораздо выше, ценнее любой Мадонны и Джаконды. А всякий высеченный пяти-, шестиугольник был бы большим произведением скульптуры, нежели Милосская или Давид.

Принцип дикаря есть задача создать искусство в сторону повторения реальных форм природы. Собираясь передать жизнь формы — передавали в картине мертвое. Живое превратилось в неподвижно мертвое состояние. Все бралось живое, трепещущее и прикреплялось к холсту, как прикрепляют насекомых в коллекции.

Но то было время вавилонского столпотворения в понятиях искусства. Нужно было творить — повторяли, нужно было лишиться формы, смысла и содержания — обогатили их этим грузом. Груз надо свалить, а его привязали на шею творческой воли. Искусство живописи, слова, скульптуры: было каким-то верблюдом, навьюченным разным хламом одалиск, Саломеями, принцами и принцессами. Живопись была галстуком на крахмальной рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивающим живот. Живопись была эстетической стороной вещи. Но она не была никогда самособойна, самодельна.

Художники были чиновниками, ведущими опись имущества природы, любителями коллекций зоологии, ботаники, археологии. Ближе к нам молодежь занялась порнографией и превратила живопись в похотливый хлам. Не было попытки чисто живописных задач как таковых, без всяких атрибутов реальной жизни. Не было реализма самоцельной живописной формы и не было творчества.

Реалисты-академисты есть последние потомки дикаря. Это те, которые ходят в поношенных халатах старого времени. И опять, как и прежде, некоторые сбросили этот засаленный халат. И дали пощечину старьевщику — академии, объявив футуризм. Стали

мощным движением бить в сознание, как в каменную стену гвозди. Чтобы выдернуть вас из катакомб к современной скорости. Уверяю, что те, кто не пошел по пути Футуризма как выявителя современной жизни, тот обречен вечно ползать по старым гробницам и питаться объедками старого времени.

Футуризм открыл «новое» в современной жизни: красоту скорости. А через скорость мы двигаемся быстрее. И мы, еще вчера Футуристы, через скорость пришли к новым формам, к новым отношениям к натуре и к вещам. Мы пришли к Супрематизму, бросив Футуризм как лазейку, через которую отставшие будут проходить. Футуризм брошен нами, и мы, наиболее из смелых, *плюнули на алтарь его искусства.*

Но смогут ли трусливые плюнуть на своих идиологов? — Как мы вчера!!! Я говорю вам, что не увидите до той поры новых красот и правды, пока не решитесь плюнуть.

Все до нас искусства есть старые кофты, которые сменяются так же, как и ваши шелковые юбки. И сбросив их, приобретаете новые. Почему вы не надеваете костюмы ваших бабушек, когда вы млеете перед картинами их напудренных изображений? Это все подтверждает, что тело ваше живет в современном времени, а душа одета в бабушкин старый лифчик. Вот почему приятны вам Сомовы, Кустодиевы и разные старьевщики.

А мне ненавистны такие торговцы старьем. Мы вчера с гордо поднятым челом защищали футуризм. — Теперь с гордостью плюем на него. И говорю, что оплеванное нами — приемлется. Плюйте и вы на старые платья и оденьте искусство в новое.

Отречение наше от футуризма не в том, что он изжит и наступил конец его. Нет. Найденная им красота скорости вечна, и многим еще откроется новое. Так как через скорость футуризма мы бежим к цели, мысль движется скорей, и те, кто в Футуризме, ближе к задаче и дальше от прошлого.

И вполне естественно ваше непонимание. Разве может понять человек, который ездит всегда в таратайке, переживания и впечатления едущего экспрессом или летящего в воздухе.

Академия — заплесневевший погреб, в котором самобичуют искусство. Гигантские войны, великие изобретения, победа над воздухом, быстрота перемещения, телефоны, телеграфы, дредноуты — царство электричества. А наша художественная молодежь пишет Неронов и римских полуголых воинов.

Честь Футуристам, которые запретили писать женские окорока, писать портреты и гитары при лунном свете. Они сделали громадный шаг — бросили мясо и прославили машину. *Но мясо и машина есть мышцы жизни.* То и другое — тела,двигающие жизнь.

Здесь сошлись два мира: мир мяса и мир железа. Обе формы есть средства утилитарного разума. И требуется выяснить отношение художника к формам вещей жизни. До этой поры всегда художник шел вслед за вещью. Так и новый Футуризм идет за машиной современного бега. Эти оба искусства: старое и новое — Футуризм — сзади бегущих форм. И возникает вопрос: будет ли эта задача в живописном искусстве отвечать своему существованию? Нет! Потому что, идя за формой аэропланов, автомобилей, мы будем всегда в ожидании новых, выброшенных форм технической жизни... И второе. Идя за формой вещей, мы не можем выйти к самоцели живописной, к непосредственному творчеству. Живопись будет средством передать то или иное состояние форм жизни.

Но Футуристы запретили писать наготу не во имя освобождения живописи или слова к самоцели. А по причине изменения технической стороны жизни. Новая железная, машинная жизнь, рев автомобилей, блеск электрических огней, ворчание пропеллеров — разбудили душу, которая задышалась в катакомбах старого разума и вышла на сплетение дорог неба и земли. Если бы все художники увидели перекрестки этих небесных дорог, если бы они охватили этот чудовищный пробел и сплетения наших тел с тучами в небе — тогда бы не писали хризантемы.

Динамика навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики. Но усилия футуристов дать чисто живописную пластику как таковую — не увенчались успехом. Они не могли разделаться с предметностью, что облегчило бы их задачу. Когда ими был наполовину изгнан с поля картины разум, как старая мозоль привычки видеть все естественным, им удалось построить картину новой жизни, вещей, но и только.

При передаче движения цельность вещей исчезла, так как мелькающие их части скрывались между бегущими другими телами. И, конструируя части пробегающих вещей, старались передать только впечатление движения. А чтобы передать движение современной жизни, нужно оперировать с ее формами. Что и осложняло выход живописному искусству к его цели.

Но, как бы там ни было, сознательно или бессознательно, ради ли движения или ради передачи впечатления. — Цельность вещей была нарушена. И в этом разломе и нарушении цельности лежал скрытый смысл, который прикрывался натуралистической задачей.

В глубине этого разрушения лежало, как главное, не передача движения вещей, а их разрушение ради чисто живописной сущности, т е к выходу к беспредметному творчеству.

Быстрая смена вещей поразила новых натуралистовфутуристов, и они стали искать средства ее передачи. Поэтому конструкция видимых вами Футуристических картин возникла от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных предметов при своем разрыве или встрече дали бы время наибольшей скорости. Нахождение этих точек может быть сделано независимо от физического закона естественности и перспективы. Поэтому мы видим в футуристических картинах появление туч, лошадей, колес и разных других предметов в местах, не соответствующих натуре. Состояние предметов стало важнее их сути и смысла.

Мы видим картину необычайную. Новый порядок предметов заставлял содрагаться разум. Толпа выла, плевалась; критика бросалась, как собака из подворотни, на художника. (Позор им.) Футуристы проявили громадную силу воли, чтобы нарушить привычку старого мозга, содрать огрубевшую кожу академизма и плюнуть в лицо старому здравому смыслу.

Футуристы, отвергнув разум, провозгласили интуицию как подсознательное. Но создавали свои картины не из подсознательных форм интуиции, а пользовались формами утилитарного разума. Следовательно, на долю интуитивного чувства ляжет лишь нахождение разницы между двумя жизнями старого и нового искусства. В самой конструкции картины мы не видим подсознательности. Мы видим, скорее, сознательный расчет построения. На Футуристической картине есть масса предметов. Они разбросаны по плоскости в неестественном для жизни порядке. Нагромождение предметов получено не от интуитивного чувства, а от чисто зрительного впечатления, а построение, конструкция картины делалась в расчете достижения впечатления. И чувство подсознательности отпадает. Следовательно, в картине мы ничего не имеем чисто интуитивного. То же и красивость: если она встречается, исходит от эстетического вкуса.

Интуитивное, мне кажется, должно выявиться там, где формы бессознательны и без ответа. Я думаю, что интуитивное в искусстве нужно было подразумевать в цели чувства искания предметов. И оно шло чисто сознательным путем, определенно разрывало свою дорогу в художнике. (Образуеться как бы два сознания, борющихся между собой.) Но сознание, привыкшее к воспитанию утилитарного разума, не могло согласиться с чувством, которое вело к уничтожению предметности. Художник не разумел этой задачи и, подчиняясь чувству, изменял разуму и уродовал форму. Творчество разума утилитарного имеет определенное назначение. Интуитивное же творчество не имеет утилитарного назначения. До сих пор в искусстве мы не имеем этого выявления Интуиции. Все картины в искусстве идут сзади творческих форм утилитарного порядка. Картины натуралистов все имеют ту форму, что и в натуре. Интуитивная форма должна

выйти из ничего. Так же, как и Разум, творящий вещи для обихода жизни, выводит из ничего и совершенствует.

Поэтому формы разума утилитарного выше всяких изображений в картинах. Выше уже потому, что они живые и вышли из материи, которой дан новый вид, для новой жизни. Здесь Божество, повелевающее выйти кристаллам в другую форму существования. Здесь чудо... Чудо должно быть и в творчестве искусства.

Реалисты же, перенося на холст живые вещи, лишают их жизни движения. И наши академии не живописные, а мертвописные. До сих пор интуитивному чувству предписывалось, что оно из каких-то бездонных пустот тащит в наш мир все новые и новые формы. Но в искусстве этого доказательства нет, а должно быть. И я чувствую, что оно уже есть в реальном виде и вполне сознательное.

Художник должен знать теперь, что и почему происходит в его картинах. Раньше он жил каким-то настроением. Ждал восхода луны, сумерек, надевал зеленые абажуры на лампы, и это все его настраивало, как скрипку. Но когда его спросишь, почему это лицо кривое или зеленое, он не мог дать точного ответа. «Я так хочу, мне так нравится...» В конце концов это желание приписали интуитивной воле. Следовательно, интуитивное чувство не говорило ясно. А раз так, то оно находилось не только в полусознательном состоянии, но было совсем бессознательное. В картинах была путаница этих понятий. Картина была полуреальная, полууродпивая.

Будучи живописцем, я должен сказать, почему в картинах лица людей расписывались зеленым и красным. Живопись — краска, цвет, — она заложена внутри нашего организма. Ее вспышки бывают велики и требовательны. Моя нервная система окрашена ими. Мозг мой горит от их цвета. Но краска находилась в угнетении здравого смысла, была порабощена им. И дух краски слабел и угасал. Но когда он побеждал здравый смысл, тогда краски лились на ненавистную им форму реальных вещей. Краски созрели, но их форма не созрела в сознании. Вот почему лица и тела были красными, зелеными и синими. Но это было предвестником, ведущим к творчеству самодельных живописных форм. Теперь нужно оформить тело и дать ему живой вид в реальной жизни.

А это будет тогда, когда формы выйдут из живописных масс, т е возникнут так же, как возникли утилитарные формы. Такие формы не будут повторением живущих вещей в жизни, а будут сами живой вещью. Раскрашенная плоскость — есть живая реальная форма. Интуитивное чувство переходит теперь в сознание, больше оно не подсознательное. Даже, скорее, наоборот — оно было всегда сознательным, но только художник не мог разобраться в требовании его.

Формы Супрематизма, нового живописного реализма, есть доказательство уже постройки форм из ничего, найденных Интуитивным Разумом. Попытка изуродовать форму реальную и разлом вещей в кубизме имеют в себе задачу выхода творческой воли в самостоятельную жизнь созданных ею форм.

Живопись в футуризме

Если мы возьмем в картине Футуристов любую точку, то найдем в ней уходящую или приходящую вещь, или заключенное пространство. Но не найдем самостоятельную, индивидуальную живописную плоскость. Живопись здесь не что иное, как верхнее платье вещей. И каждая форма вещи была настолько живописна, насколько форма ее была нужна для своего существования, а не наоборот.

Футуристы выдвигают, как главное, динамику живописной пластики. Но, не уничтожив предметность, достигают только динамики вещей. Поэтому Футуристические картины и все картины прошлых художников могут быть сведены из 20 красок к одной, не потеряв своего впечатления. Картина Репина «Иоанн Грозный» может быть лишена краски и даст нам одинаковые впечатления ужаса, как и в красках. Сюжет всегда убьет краску, и мы ее не заметим. Тогда как расписанные лица в зеленую и красную краски убивают до некоторой степени сюжет, и краска заметна больше. А краска есть то, чем живет живописец: значит, она есть главное.

И вот я пришел к чисто красочным формам. И Супрематизм есть чисто живописное искусство красок, самостоятельность которого не может быть сведена к одной. Бег лошади можно передать однотонным карандашом. Но передать движение красных, зеленых, синих масс карандашом нельзя. *Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами.*

Потребность достижения динамики живописной пластики указывает на желание выхода живописных масс из вещи к самоцели краски, к господству чисто самодельных живописных форм над содержанием и вещами, к беспредметному Супрематизму — к новому живописному реализму, абсолютному творчеству. Футуризм через академичность форм идет к динамизму живописи. И оба усилия в своей сути стремятся к Супрематизму живописи.

Если рассматривать искусство кубизма, возникает вопрос, какой энергией вещей интуитивное чувство побуждалось к деятельности, то увидим, что живописная энергия была второстепенной. Сам же предмет, а также его сущность, назначение, смысл или полнота его представлений (как думали кубисты) тоже было ненужным. До сих пор казалось, что красота вещей сохраняется тогда, когда вещи переданы целиком в картину, причем в грубости или упрощении линий виделась сущность их. Но оказалось, что в вещах нашлось еще одно положение, которое раскрывает нам новую красоту. А именно: интуитивное чувство нашло в вещах энергию диссонансов, полученных от встречи двух

противоположных форм. Вещи имеют в себе массу моментов времени. Вид их разный, и, следовательно, живопись их разная. Все эти виды времени вещей и анатомия (слой дерева) стали важнее их сути и смысла. И эти новые положения были взяты кубистами как средства для постройки картины. Причем конструировались эти средства так, чтобы неожиданность встречи двух форм дали бы диссонанс наибольшей силы напряжения. И масштаб каждой формы произволен. Чем и оправдывается появление частей реальных предметов в местах, не соответствующих натуре. Достигая этой новой красоты или просто энергии, мы лишились впечатления цельности вещи. Жернов начинает ломаться на шее живописной.

Предмет, писанный по принципу кубизма, может считаться законченным тогда, когда исчерпаны диссонансы его. Все же повторяющиеся формы должны быть опущены художником как повторные. Но если в картине художник находит мало напряжения, то он волен взять их в другом предмете. Следовательно, в кубизме принцип передачи вещей отпадает. Делается картина, но не передается предмет.

Отсюда вывод такой: Если в прошедших тысячелетиях художник стремился подойти как можно ближе к изображению вещи, к передаче ее сути и смысла, то в нашей эре кубизма художник уничтожил вещи с их смыслом, сущностью и назначением. Из их обломков выросла новая картина. Вещи исчезли, как дым, для новой культуры искусства.

Кубизм, как и футуризм и передвижничество, разны по своим заданиям, но равны почти в живописном смысле. Кубизм строит свои картины из форм линий и из разности живописных фактур, причем слово и буква входит как сопоставление разности форм в картине. Важно ее начертательное значение. Все это для достижения диссонанса. И это доказывает, что живописная задача наименее затронута. Так как строение таких форм основано больше на самой накладке, нежели на цветности ее, его можно достигнуть одною черною или белую краской или рисунком. Обобщаю: Всякая живописная плоскость, будучи превращена в выпуклый живописный рельеф, есть искусственная красочная скульптура, а всякий рельеф, превращенный в плоскость, есть живопись.

Доказательство в живописном искусстве интуитивного творчества было ложно, так как уродство есть результаты внутренней борьбы интуиции в форме реального. Интуиция есть новый разум, сознательно творящий формы. Но художник, будучи поработан утилитарным разумом, ведет бессознательную борьбу, то подчиняясь вещи, то уродуя ее.

Гоген, убежавший от культуры к дикарям и нашедший в примитивах больше свободы, чем в академизме, находился в подчинении интуитивного разума. Он искал чего-то простого, кривого, грубого. Это было искание творческой воли. Во что бы то ни стало не написать так, как видит его глаз здравого смысла. Он нашел краски, но не нашел формы и не нашел потому, что здравый смысл доказывал ему нелепость писать что-либо, кроме

натуры. И вот большая сила творчества была им повешена на костлявом скелете человека, на котором она и высохла. Многие борцы и носители большого дара вешали его, как белье на заборах. И это все делалось из-за любви к уголку природы. И пусть авторитеты не мешают нам предостеречь поколение от вешалок, которые они так полюбили и от которых им так тепло.

Усилие художественных авторитетов направить искусство по пути здравого смысла дало нуль творчества. И у самых сильных субъектов реальная форма — уродство. Уродство было доведено у более сильных до исчезающего момента, но не выходило за рамки нуля. Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т е к Супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству. Супрематизм — начало новой культуры: дикарь побежден, как обезьяна. Нет больше любви уголков, нет больше любви, ради которой изменялась истина искусства. Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства! Квадрат живой, царственный младенец. Первый шаг чистого творчества в искусстве. До него были наивные уродства и копии натуры.

Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым. Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма. В искусстве Супрематизма формы будут жить, как и все живые формы натуры. Формы эти говорят, что человек пришел к равновесию из одноразумного состояния к двуразумному. (Разум утилитарный и интуитивный.) Новый живописный реализм, именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды... До сей поры был реализм вещей, но не живописных, красочных единиц, которые строятся так, чтобы не зависеть ни формой, ни цветом, ни положением своим от другой. Каждая форма свободна и индивидуальна. Каждая форма есть мир. Всякая живописная плоскость живет всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка. Написанное лицо в картине дает жалкую пародию на жизнь, и этот намек — лишь напоминание о живом. Плоскость же живая, она родилась. Гроб напоминает нам о мертвце, картина о живом. Или, наоборот, живое лицо, пейзаж в натуре напоминает нам о картине, т е о мертвом. Вот почему странно смотреть на красную или черную закрашенную плоскость. Вот почему хихикают и плюют на выставках новых течений. Искусство и новая задача его было всегда плевательницей. Но кошки привыкают к месту, и трудно их приучить к новому. Для тех искусство совсем не нужно. Лишь бы были написаны их бабушка и любимые уголки сиреневых рощ.

Все бежит из прошлого к будущему, но все должно жить настоящим, ибо в будущем отцветут яблони. "" След настоящего стирает завтра, а вы не поспеваеете за бегом жизни. Тина прошлого, как мельничный жернов, тянет вас в омут. Вот почему мне ненавистны те, которые обслуживают вас надгробными памятниками. Академия и критика есть этот жернов на вашей шее — старый реализм, течение, устремляющееся к передаче живой натуры. В нем поступают так же, как во времена Великой инквизиции.

Задача смешна, потому что хотят во что бы то ни стало на холсте заставить жить то, что берут в натуре. В то время, когда все дышит и бежит, в картинах их застывшие позы.

А это пытка хуже колесования. Скульптурные статуи, одухотворенные, значит, живые, стоят на мертвой точке в позе бега. Разве не пытка? Вложить душу в мрамор и потом уже над живым издеваться. Но ваша гордость — это художник, сумевший пытать. Вы сажаете и птичек в клетку тоже для удовольствия. И для знания держите животных в зоологических садах. Я счастлив, что вырвался из инквизиторского застенка академизма. Я пришел к плоскости и могу прийти к измерению живого тела. Но я буду пользоваться измерением, из которого создам новое.

Я выпустил всех птиц из вашей клетки, отворил ворота зверям зоологического сада. Пусть они расклюют и съедят остатки вашего искусства. И освобожденный медведь пусть купает тело свое между льдов холодного севера, но не томится в аквариуме кипяченой воды академического сада.

Вы восторгаетесь композицией картины, а ведь композиция есть приговор фигуре, обреченной художником к вечной позе. Ваш восторг — утверждение этого приговора. *Группа Супрематистов: К. Малевич, И. Пуни, М. Меников, И. Клюн, К. Богуславская и Розанова* — повела борьбу за освобождение вещей от обязанности искусства. И призывает академию отказаться от инквизиции природы. Идеализм есть орудие пытки, требование эстетического чувства. Идеализация формы человека есть умерщвление многих живых линий мускулатуры. Эстетизм есть отброс интуитивного чувства. Все желаете видеть куски живой природы на крючках своих стен. Так же Нерон любовался растерзанными телами людей и зверями зоологического сада.

Я говорю всем: бросьте любовь, бросьте эстетизм, бросьте чемоданы мудрости, ибо в новой культуре ваша мудрость смешна и ничтожна. Я развязал узлы мудрости и освободил сознание краски. Снимайте же скорее с себя огрубевшую кожу столетий, чтобы вам легче было догнать нас. Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием. Вы в сетях горизонта, как рыбы! Мы, супрематисты, — бросаем вам дорогу. Спешите! — Ибо завтра не узнаете нас.

К. Малевич

1915 г. Москва

Печатается по: Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916. 3-е изд

Футуризм

Футуризм повел восстание против оплота плотины, накопившей за собой вековой инвентарь ненужной в наши дни рухляди.

Плотина стала порогом мешающих сплаву дней отживших форм.

Чудовищное недомыслие старой мудрости затопляло ростки молодого сознания. И вздыбивших циклоном бура восстания горбов волн Нового смели плотину затора.

Зеркало глазу сказало новую скорлупу тела дня.

Железо-стале-бетонные пейзажи жанра мгновений переместили стрелки быстрин.

Война, спорт, дредноуты, горла вздыбившихся пушек, ртов смерти, автомобили, трамваи, рельсы, аэропланы, провода, бегущие слова, звуки, моторы, лифты, быстрая смена мест, пересечений дороги неба и земли скрестились низу.

Телефоны, мышцы мяса заменились железо-током тяги.

Железо-бетонный скелет через вздохи гущин бензина мчит тяжести.

Вот новая скорлупа, новый панцирь, в котором заковалось наше тело, превратившись в мозг стали.

Только теперь можем сказать, что мы на руле пространства, на гребне и на дне глубоких океанов.

Мы в вихре стихийной бури приближаемся управлять ими.

В сторону нового панциря гибкого бега, к отысканной современной скорости – ценности дня футуризм повернул лицо художника и, предвосхищая силу, указывает, как на рассвет бетона, железа и тока в будущем беге.

Бег мчит шаги мгновений, и – ни минуты покоя.

Вот лозунг футуризма.

Футуризм раскрыл новые пейзажи жанра изображений и перед новым пейзажем трупом видится старый день мяса и кости.

Новый пейзаж бега-скорости футуризм запечатлел на холстах.

Футуризм боролся со старым и дилетантским академизмом, восстановил новый академизм.

Но мы оставили в покое прекрасный скорый бег мира, со всеми его чудовищами железных животных, оставаясь зрителями.

Воспроизводить же новый железный мир мы оставляем для дилетантов-любителей.

Также родоначальники оставили идею академизма.

То, что было нужно для искусства, как известный процесс достижения температуры для получения результата, было принято дилетантами как нечто необходимое безустанного повторения.

Нам нужен был кубизм-футуризм для того, чтобы сломать мировое наваждение дилетантства, накопившегося пластом ила, – академизм, ил, гнездо дилетантов.

Но многие могут понять, что новую ценность футуризма – скорость – нужно трактовать без конца.

Кубизм и футуризм – знамена революции в искусстве.

Ценны для музеев, как и реликвии социальной революции. Реликвии, которым нужно поставить памятник на площадях.

Я предлагаю создать на площадях памятники кубизму и футуризму как орудиям, победившим старое искусство повторения и приведшим нас к непосредственному творчеству.

– Цветописцами, свободными от вещей.

Академическому мышлению не представляется возможным существование искусства без сутолоки личной, семейной и общественной жизни протоколов. Ему невозможно обойтись без кусков природы.

С одной стороны, это искусство есть как средство, обслуживающее часть туземцев, выполняющее заказ, удовлетворяя их вкусы; другие ведут посредством форм природы и жизни пропаганду; третьи, как дилетанты, ищут красоты. Это целая вереница, как поток пасмурных дней, тянется без просыпа многие века, это вечный круг повторений, это омут.

Возникшие в связи с российской великой революцией союзы, цехи живописцев, как нельзя лучше говорят о тех ремесленных принципах. Это – форма классифицирования людей по цехам. Но есть в искусстве нечто такое, что не подлежит никакой классификации и никакому цеху. Это нечто бывает в первых шагах идеи, в первых найденных формах, и кончается там, где разработка, дальнейший анализ их развития прекращают свою работу.

Предоставляя шлифовать, обрабатывать, прикрашивать, делая уже вещи для обихода большинства.

Всю работу выполняют цехи дилетантов, мастера.

Эту характерную черту цехов мастерства сохранили все училища живописные, академии.

Выданный диплом мастера академии свидетельствует перед заказчиком о его способности, об умении исполнять ту или иную задачу живописца.

Настоящий момент великих переломов, порогов, граней, нового строительства в социальной жизни связан с революцией отдельных единиц искусства, восставших на образовавшиеся цехи мастеров.

Также восстали искусства кубизма, футуризма, супрематизма.

Этим последним уже течением кладется новый камень строительства в искусстве.

Мир старый, как и его искусство, такой же труп, как развалившийся трон монархов от первого прикосновения живой руки.

Всем казалось, что алтарь и жрец монархизма еще вчера вечером был силен, строен, мощный. В твердой руке законы жизни и смерти, трепетали народы.

А утром оказалось, что уже много лет сидел труп.

Такой же труп и искусство академизма, группирующееся теперь в цехи, образуя целые полка ремесленников.

Супрематическая выставка цветописных полотен не похожа на все предыдущие выставки картин.

Не похожа и жизнь на прежнюю.

Как жизнь, так и искусство еще больше выступают гранью нового дня.

Найдены новые отношения к цвету, новый закон, новые построения самоцельного цветового искусства, росток молодого искусства новой эпохи кладет зародыш новой культуры искусства супремативной лаборатории.

Анархия, № 57

Путь искусства без творчества

В отдаленных доисторических временах берет свое начало зрительное искусство; наш первобытный художник, которого современная культура называет дикарем, положил начало изобразительному искусству.

Это время возникновения желания передать то, что он видит, – было вспышкой живого духа выйти к пути творения.

Но так как в художнике-дикаре еще не было ясного представления об отвлеченных формах и его творческий дух был в зачаточном состоянии, то первобытный художник начал основывать свое «я» на формах природы.

Старался передать, запечатлеть один из моментов предмета, животного и человека. Рисунки его, нацарапанные на кости, стенках пещеры, были примитивны, т. е. он их изображал самым простым способом, схематично, так что вначале изображение человека ограничивалось точкой и пятью соединенными палочками. Точкой была выражена голова, а палочки изображали туловище, руки и ноги.

И эта несложная операция уже была эволюцией, поступью многих предыдущих, еще более простых изображений. Так как он не мог вначале выйти из отдельных форм человека, изображая его чурбанообразным, с легким развитием головы в виде утолщения.

Изображая точкой и пятью палочками человека, художник-дикарь положил основу подражать природе или записывать все то, что будет открыто, найдено в человеке, вещах и творениях природы.

Идя по этому пути, первооснова дикаря через многие века стала осложняться, так как художник все больше и больше видел и находил в человеке формы и наносил на остов человекообразной схемы.

Схема в конце концов обогатилась, из точки и пяти палочек превратилась в сложный вид, покрытый мускулатурой.

Развивая и описывая свою схему, дикарь-художник привыкал к природоизображению, мало-помалу стал развивать в себе чувство, что называется красотой, а от простого исследования стал искать красоты и стал украшать свое пещерное жилище и утварь орнаментами, т. е. рядом повторений одной и той же формы упрощенной природы цветка, листика и т. д.

Таким образом подражал природе, влюблялся в ее творчество, он связал любовью с ней себя. И поколение до наших дней трактует его идею.

Имея только в виду природу, раскапывая в ней все новые и новые формы, дикарь воспитывал сознание в сторону природы, как бы признав ее совершенной по красоте и искусству, отвел ей место украшения жизни и жилища.

Но формы жизни потребовали от него более серьезного обращения на внутреннюю сторону и заставили в себе искать того, чего в природе не мог он найти.

С этого момента он разделился на две части: в изобразительном искусстве он подражал природе, а в жизни, технической ее стороне, шел к творчеству.

Хотя в обоих случаях источником была природа, но техника во многом пользовалась лишь случаем: может быть, катящийся камень с горы побудил мысль сделать колесо, может быть, плавающий лист заставил сделать лодку, углубление в земле (яма, наполненная водой), побудило сделать горшок.

Но возникшие формы, например колесо, ничего общего не имеют ни по форме, ни по конструкции, ни по материалу. Форма кувшина далека от ямы.

Но на его стенках появился листик, контур которого и послужил ему украшением.

В искусстве изобразительном не нашлось каких-либо форм для украшения, а были взяты готовыми с природы.

Техническое творчество первобытного человека брало материалы природы и создавало, творило новые.

Если художник-дикарь изображал дерево и старался подойти к его совершенной копии, то техник срубал его и творил из него стул, лавку, строил дом.

В искусстве изобразительном нужно было следовать подобно технике, тогда мы избегли бы подражания и не было бы искусства подражания, а было бы искусство творчества.

Анархия, № 72

* * *

Изображение было единственным средством человека познавать мир. Потом это средство распалось на разные науки и познавало мир помимо изображений.

Искусство изображений осталось и по сие время, изменяя свою форму, но в некоторых случаях оставляя прошлый принцип задачи познания мира и простой копии.

Отсюда человечество привыкло рассматривать искусство с его естественной стороны и требует от художника только природы, рассказанной ему еще дикарем. Оно желает видеть его таким, как научил его праотец-дикарь.

Но к творчеству техники, механики оно не предъявляет такого требования и принимает созданную машину без критики, видя, но не понимая ее, и не претендует на ее понимание, и не ругает автора, подобно художнику, увидевшему мир по-иному, т. е. нашел новое в мире, доселе невиданное множеством.

В наше время до сих пор считают как примитивы дикаря, так и современное искусство наших художников творчеством.

Но это ошибка.

Примитивное изображение дикаря не может считаться творчеством и искусством потому, что это есть не совершенный рисунок, не умение изобразить, а неумелость, которая не может быть искусством.

Примитив есть только указанный путь к искусству.

И когда художник овладел в совершенстве формой изображаемого, может считать искусством.

Такое совершенство в искусстве наступило в эпоху развития античного греческого искусства и в эпоху Возрождения, где умершие греки возродились Рафаэлем, Рубенсом, Тицианом и другими.

Дикарь стал мастером.

Остов первобытный обогатился, получил мускулы живого. Пять палочек и точка превратились в сложное тело.

Но, несмотря на огромное мастерство, на совершенную передачу природы, ими была достигнута половина той идеи, которую положил дикарь: видеть картину зеркалом природы.

Мастера Возрождения достигли большого умения построить тело, но не сумели, не достигли света, воздуха, чего в совершенстве достигли мастера 19 века.

Ошибочно будет полагать, что все старинные мастера-художники настолько совершенны, что им все молодое поколение должно следовать и преклоняться перед их мастерством, и работать по их рецепту, или же их поставить как идеал, и всю свою энергию направить к их пьедесталу.

Признать их, признать прошлое – значит лишить себя жить современным богатством, приковать себя к мертвой точке, уйти из современной нам жизни.

Не можем же мы теперь строить то, что строили Хеопс или Рамзес, царь египетский, живший за две или три тысячи лет до Рождества Христова.

У нас есть свое время, новые законы и новые формы. Наша жизнь ни единым днем не похожа на прошлую, разве только схожа войнами и убийствами.

Уже многие реки высохли, в море исчезли моря, но реки крови не высыхают. В этом мы верны и тоже совершенствуем дубину Каина, превратив ее в машину смерти.

Анархия, № 73

* * *

Наши мастера 19 века завершили идею дикаря, они достигли воздуха, которым были овеяны изображения в картинах, чем приблизились и с этой стороны к природе. У старых мастеров не было этого, и их изображения были раскрашены красками, красивыми по сочетанию, но не воздушно-прозрачным светом.

Художникам 19 века удалось вывести идею дикаря к лицу природы, из лабиринтов идеальных стилей, в которых нашло себе смерть искусство художника Возрождения.

Картины художников 19 века суть зеркала, отражающие живую природу, что было мечтой идеи дикаря.

Мастера Возрождения от Рафаэля до Веласкеса, которым заканчивается эпоха Возрождения, не уяснили себе силуэтов впереди лежащих дорог.

Они затворили за собой двери к природе, изгнали или вынули из живого воздуха тело и совершенствовали его в технике искусства в своих мастерских.

Их мастерские уподоблялись хирургическим столам врачей, на которых изучали мышцы и кости учащиеся.

Они изучали в совершенстве человека, но он был изображен далеко не реально, тело его было покрашено краской, но не покрыто живым воздухом.

Художники 19 века поняли это, раскрыли двери своих мастерских, вышли с этюдниками в природу, начали постигать свет и достигли совершенства. Это можно увидеть в картинных собраниях, галереях и музеях, какая разница между работами старых и новых художников 19 века.

Если мы посмотрим картины Левитана, Поленова или Верещагина, то в их картинах мы увидим много правды реальной. Солнце и воздух на первом месте, и такого солнца не встретим у старых. То же и портрет.

Но еще более сильное впечатление получили бы от работ художников-импрессионистов, пуантелистов в особенности, у последних свет есть главная задача достижения, что достигалось и другим способом. Если первые – Поленов, Левитан – смешивали краски, подбирая их ближе к натуре, то последние – пуантелисты – располагали краски так, чтобы при отдалении они смешивались в нашем глазу подобно солнечному спектру.

Ими можно закончить всю эпоху подражания природе, так как их изображения достигали иллюзии довольно сильно и, будучи мертвыми в изображении, не могли спорить с живой природой. Но, во всяком случае, подделка была большая.

Но авторитеты и критики продолжают воспитывать поколение на идеалах Рафаэлей и воспитывают, только их ставя как первоисточник сильного искусства.

Умерли Рафаэли и пало искусство, – говорят они.

Толпа не смотрит на день современный, кричит на новаторов, ругает их, иначе она и не может. Ведь целые века шея толпы была привязана все в ту же сторону, а жизнь шла большим шагом и выдвинула новые формы, новые изображения.

Но авторитеты, знаменитые художники и историки стараются отодвинуть молодое сознание подальше от современного и указывают на усыпальницы старых, изжитых форм минувшего, как на источник, где возможно молодому поколению черпать жизнь.

Поколение слепо верит, идет, черпает минувшее время.

А между тем каждая картина музея и галереи есть последний момент прошедшего. Это есть отметка времени.

Поэтому молодому художнику никогда не следует подражать и брать музейное и облачать в современное.

Музейное собрание – картины времени, и из них не нужно делать шаблона, ибо они сами по себе не есть шаблон, и мерить ими свое время нельзя.

Музей – это следы пути художника, в которых он заключил свое время. Но не училище.

Но благодаря некоторым одаренным субъектам стараются постигнуть свою форму и ею передать современное.

Эти индивидуумы устремляются прямо к жизни, их окружающей, и в ней стараются найти то, чего не было найдено предыдущим коллегой.

Отсюда выявляются новые формы в картине и, будучи непохожими на музейные авторитеты, не признаются толпой, поднимаются смех и крик.

Когда-то во Франции жил художник Сезанн; он нашел много нового в природе; его изображения были просты по линиям и форме, то же и по краске. Он звал, чтобы природу писали или приводили ее формы к геометрии, т. е. к самым простым формам куба, конуса, угла и т. д., за что был гоним.

У нас в России можно видеть его работы в частном собрании С. И. Щукина на Воздвиженке. В государственных музеях для него не оказалось места. Хотя его работы после его смерти признаны целым миром и достигли огромной ценности в искусстве.

В России образовалось целое общество художников его школы – «Бубновый Валет». Оно подверглось страшному гонению как со стороны критики, так и интеллигенции.

Пролетарий его не знал совсем, ибо раннее утро угоняло его в смрадные заводы, а ночь загоняла в трущобы на койки.

Анархия, № 74

* * *

Общество художников «Бубнового Валета», претерпев гонения, через несколько лет победило, и картины стали приобретаться в частные руки, а некоторых членов общества – приобретали в Третьяковскую галерею. Илья Машков и Петр Кончаловский теперь висят в галерее. Правда, им пришлось немного сойти с революционного пути, даже умалить идею своего учителя Сезанна, который главным образом вынес на себе гонение.

Представители «Бубнового Валета» пошли дальше по намеченному пути Сезанна, они ослабили бурю и почил на лаврах вчерашних завоеваний.

Но во Франции нашлись новые силы, которые понесли на знаменах своей души идею Сезанна к его апогею, т. е. к кубизму.

Группа художников, создававших кубизм во Франции, состоит из Брака, Пабло Пикассо, Леже, Метцинера и других.

(О кубизме и его принципах я буду говорить в свое время, как о направлении в искусстве.)

Их произведения еще широким массам неизвестны, а суть-то его мало понятна и интеллигенции, которая вместо изучения его набросилась с пеной у рта под предводительством критиков разных газет. (Между прочим, проскальзывает сейчас в печати, что футуризм и кубизм есть буржуазное искусство, так по крайней мере

толкуют в пролеткультах, но очевидно они столько же понимают в «буржуазном» кубизме, сколько петух в жемчужном зерне.)

Ни кубизм, ни футуризм не были приобретены казенным государством, а между прочим, эта страница искусства, как современное толкование времени нашего мира, является необходимой, как этапы нашего стремления к творчеству, и пролетарий должен требовать устройства музеев, где бы были представлены все течения искусства. Ибо молодое поколение, идя в галереи, смотрит на остывшие постели давно прошедшего времени, задерживая пламень духа своего, и начинает раздувать потухшие уголья, но пламени не достигает, и мир угасает в их душе.

Молодое поколение должно жить с теми художниками, которые живут среди жизни, которые не ушли еще в предание, и верить тому, кто не поживает на матрацах прошлых учителей.

Как мы можем жить тем, чем жили наши отцы? У них было одно, у нас другое. Наша жизнь пробегает среди вихреворота, это сильнее, чем вулканизм, ибо оно не вытекает из вулкана, а вихреворот есть верча фабрик.

Мы среди бега экспрессов, автомобилей, гигантских дредноутов, железных дорог, цеппелинов, аэропланов, пушек, электроосвещения, лифтов, машин, моторов, многоэтажных домов, небоскребов, телефонов, радиотелеграфа, проволоки, рева рожков, звонков, свистков.

Это новый, совершенно новый мир, новый пейзаж современной жизни, сплошной гул и бег.

Разве можно всю эту быстроту бега мерить шаблонами того времени, когда тяжело скрипучие ползали телеги? Разве можно приспособить наше передвижение петровскому времени? Нет.

Также нельзя приспособить душу молодого современного художника к идеалу Рафаэля.

Но интеллигенция вместе с критикой смотрит на современное футуристическо-кубистическое искусство с точки зрения Рафаэля или ближайших художников – Репина, Маковского и других, и топчет ногами новую поступь художника-новатора.

И хотелось бы, чтобы ныне воскресший народ не шел по пути интеллигенции и не искал гениев с вершины Репиных, Пушкиных или старинных мастеров.

Авторитеты искусства говорят, что жизнь может бежать, но искусство должно стоять у точки прошедших мастеров.

Время наше новое по форме, мы другие, и следовательно, искусство тоже другое. Недавние передвижники уже кажутся дряхлым пнем. Союз русских художников, московское товарищество и другие выставки тоже отдаленные песенки, которые пелись тогдашними современниками.

Но теперь это швяканье старой бабушки, так же швякают и молодые, которые стараются петь так, как пели предки, и их песни уподобляются той же бабушке.

Анархия, № 75

* * *

Мы осознали новую истину среди современной нам жизни. Кубизм и футуризм предшествуют супрематизму – новому живописному реализму цвета, но не неба, горы, птиц и всякой вещи.

Эту новую истину сколько бы ни старались душить авторитеты, им не удастся, ибо истину задушить нельзя.

Осознав ее, мы расстались навсегда со следами прошедшего, которое похоронили не только время, но уже и формы.

Дупло прошлого не может вместить гигантскую нашу жизнь. Формы прошлого слабы, не смогут выдержать потока бурной нашей жизни.

Наши моря не могут носить на хребтах волн корабля сарацин, море наше привыкло к железным спинам дредноутов.

Также мы не можем вмещать в себе старые основы и на их дряхлости строить свое творчество.

Техническая сторона нашего времени уходит все дальше вперед, а искусство стараются двинуть назад.

Туда, к Рафаэлям, туда, к примитивам, к старым персам, индийцам, импрессионистам, к академизму зовут муллы с башен академии.

Но устарел их маяк, рухнули фундаменты и потух огонь Рафаэлей.

Искусство должно было выйти из мертвого маяка, и вот художники XIX века вышли с холстами на воздух и стали изучать его, взялись за то, от чего ушли Рафаэли и от чего умерли.

Таким образом, идея дикаря через художников XIX века возродилась и пошла к своему совершенству, пошла к земле. Но в этом усилии было одно: достигнуть правды в картине или в природе.

Но это усилие давало забавные результаты: во-первых, написанное солнце потухало в картине, как только солнце природы закрывало лицо свое. Достигая тождества в картине с природой, мы умаляем свое творчество, чувство творения угасает все дальше по мере приближения к природе, ибо мы приближаемся к готовой форме, копируем ее, а свое горение, которое могло бы быть печатью для выжигания новых форм творческой силы, угасало на копиях.

Но живой дух все время боролся и протестовал против природы, и борьбу свою знаменовал тем, что уродовал ее в картинах. (Об уродстве в искусстве буду говорить в отдельной статье.) И мало-помалу идея дикаря потухла на чурбанах природы.

Идеалом художника была встарь природа: леса, небо, солнце, лунные ночи. Каждое воспроизведение возводилось авторитетами-жрецами в нечто великое, самих художников считало гениальными, написанную тыкву старались втиснуть в душу как жемчужину, и поколение гонялось за тыквами и ломало себя в достижении ее красоты.

Природа была установленным шаблоном, академия была построена на фокусах, где показывались вещи, написанные как живые, все удивлялись, как жонглеру в цирке.

Главное это то, что написанную тыкву уже выдавали за новую ценность. Были еще художники-жанристы: они обыденную жизнь, сплетню трактовали в своих холстах и возводили ее в нечто недостижимое, высокое. И к искусству сплетни звали молодежь.

Когда появились футуризм и кубизм, все маэстро зарыдали. Тугендхольды (критики из газет) завопили, полились потоки насмешек и ругани. Объявили, что искусству пришел конец, кризис наступил.

Действительно, что кризис наступил: сплетня стала отходить на задворки, футуризм объявил новое искусство, которое имеет дело со скоростью, быстротою. Быстрота жизни – его модель.

Искусство перешло к своему языку, и сплетню о романе Прасковьи Ивановны оставили для любителей.

Слова у поэтов и краски у художников только и были для описания походов Прасковьи Ивановны. Поэты и художники обладали способностью, чтобы шероховатости подслушанной сплетни передать в более гибком виде, чтобы Прасковья Ивановна была разукрашена, нарумянена и описана под звуки скрипки (обязательно в сумраке).

Тоже над этим потеют все артисты, – гнутся подмости театров, – самые гнусные и бесстыжие дела задворков выставляют на подмости и под псевдонимами выставляют на показ поколению под кисеею искусства.

Такому искусству приходит конец, а все наши художественные амбары сплетен должны задохнуться в астме Прасковьи Ивановны и Пусиков.

Дух творчества был закован обыденностью, пошлостью искусства, оно господствовало и давило творчество, в этом душении приспособили свои руки и знаменитости: Куприны, Горькие, Юшкевичи и много, много других.

И только кубизмом удалось разбить этот мусорный горшок, выбросить любовные подушки, матрацы, заменив их бетонно-железными сводами и колесами скорости.

Кубизм и футуризм сбросили сплетню с пьедестала величия на стойку обывательской распродажи Мерещковских, Бенуа, Сперанских, Коганов.

Анархия, № 76

Декларация прав художника

Жизнь художника

1) Жизнь и смерть принадлежат ему как неотъемлемая собственность, никто и никакие законы, даже в то время, когда угрожает смерть государству, отечеству, национальности, не должны иметь насилия над жизнью, а также управлять им без особого его на то соглашения.

2) Неприкосновенность моего жилища и мастерской.

Экономическое положение художника в капиталистическом государстве

1) Живя в капиталистическом государстве, в силу этого произведения свои должен обменивать на государственные денежные знаки. Рассматривать свои произведения как некоторую ценность, которая колеблется в своей оценке, и потому проданное произведение должно считаться ценной акцией, которая приносит доход.

Вкладывая произведения в частные собрания, я вкладываю акцию его ценности и, в случае принесения им доходов при продаже, пользуюсь условными процентами.

Для чего: а/ никакие сделки как государством, так и частными лицами не должны совершаться без ведома автора, в противном случае преследуются законом государства;

б/ продажа должна совершаться установленными правилами капиталистического государства, как всякая движимая и недвижимая вещь.

2) Государство является его первым покупателем, приобретая произведения в народные галереи и музеи, оставшиеся же вещи он волен продать туда, куда будет ему угодно, для чего государство должно знать обо всем выходящем из его мастерской или выставки; о своем произведении художник должен заявить в особый комитет по регистрации произведений. Государство должно взять на себя всю эксплуатацию изданий, распространяя самым живым образом, предупреждая всевозможные хищнические операции.

3) Государство обязуется немедленно приступить к организации по всем губернским, уездным и большим местечкам музеев, представив в возможно большем количестве знаков движения искусств по всем существующим направлениям к каждой отдельной личности. Для чего устраиваемые выставки, как обществами, так и отдельными лицами, должны посещаться государственными комиссиями.

4) В капиталистическом государстве я не пользуюсь ни даровыми мастерскими, ни жилищем, а также устройством выставок, если последние не входят в дело просвещения государства.

Анархия, № 92

Супрематизм. Из „Каталога Десятой Государственной выставки“

Плоскость, образовавшая квадрат, явилась родоначалом супрематизма, нового цветового реализма как беспредметного творчества (см. брошюру I, II, III издания «Кубизм, Футуризм и Супрематизм», 1915 и 1916 год издания).

Супрематизм возник в 1913 году в Москве, и первые работы были на живописной выставке в Петрограде, вызвав негодование среди «маститых тогда Газет» и критики, а также среди профессиональных людей – мастеров живописи.

Упомянув беспредметность, я только хотел наглядно указать, что в супрематизме не трактуются вещи, предметы и т. д., и только, – беспредметность вообще ни при чем. Супрематизм – определенная система, по которой происходило движение цвета через долгий путь своей культуры.

Живопись возникла из смешанных цветов, превратив цвет в хаотическую смесь на расцветах эстетического тепла, и сами вещи у больших художников послужили остовами живописными. Я нашел, что чем ближе к культуре живописи, тем остовы (вещи) теряют свою систему и ломаются, устанавливая другой порядок, узаконяемый живописью.

Для меня стало ясным, что должны быть созданы новые остовы чистой цветописы, которые конструировались на требованиях цвета, и второе, что в свою очередь цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу – в конструкцию как индивидуум коллективной системы и индивидуальной независимости.

Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений моих представлений как познание.

В данный момент путь человека лежит через пространство; супрематизм, семафор цвета – в его бесконечной бездне.

Синий цвет неба побежден супрематической системой, прорван и вошел в белое как истинное реальное представление бесконечности и потому свободен от цветового фона неба.

Система твердая, холодная, без улыбки приводится в движение философской мыслью, или в системе движется уже ее реальная сила.

Все раскраски утилитарных намерений незначительны, малопространственны, имеют чисто прикладной совершившийся момент того, что было найдено познанием и выводом философской мысли, в горизонте нашего зрения уголков, обслуживающих обывательский вкус или создающих новый.

Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения.

Но может появляться на вещах как превращение или воплощение в них пространства, удаляя целостность вещи из сознания.

Через супрематическое философское цветовое мышление уяснилось, что воля может тогда проявить творческую систему, когда в художнике будет аннулирована вещь как остов живописный, как средство, и пока вещи будут остовом и средством, воля его будет вращаться среди композиционного круга вещевых форм.

Все, что мы видим, возникло из цветовой массы, превращенной в плоскость и объем, и всякая машина, дом, человек, стол – все живописные объемные системы, предназначенные для определенных целей.

Художник должен также превратить живописные массы и создать творческую систему, но не писать картинок душистых роз, ибо все это будет мертвым изображением, напоминающим о живом.

И если даже будет построено и беспредметно, но основано на цвето-взаимотношениях, воля его будет заперта среди стен эстетических плоскостей вместо философского проникновения.

Только тогда я свободен, когда моя воля через критическое и философское обоснование из существующего сможет вынести обоснование новых явлений.

Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма.

Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывайте! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами.

К. Малевич

Из «Каталога десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм». М., 1919

Супрематизм. 34 рисунка

Друзья задались целью издать книжку супрематических моих работ. Несмотря на их желание издать ее как можно лучше и полнее, удалось выполнить только небольшую часть задуманного. Она вышла в черном и сером с небольшим количеством построений. Средства не позволили издать их в тех состояниях, как они есть. Супрематизм делится на три стадии по числу квадратов, – черного, красного и белого, черный период, цветной и белый. В последнем написаны формы белые в белом. Все три периода развития шли с 1913 по 1918 год. Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя.

Если до сих пор все формы чего бы тони было выражают эти ощущения осязания не иначе как через множество всевозможных взаимоотношений между собою связанных форм, образующих организм, то в супрематическом достигнуто экономическим геометризмом действие в одной плоскости или объеме. Если всякая форма является выражением чисто утилитарного совершенства, то и супрематическая форма не что иное, как знаки опознанной силы действия утилитарного совершенства наступающего конкретного мира. Форма ясно указывает на динамизм состояния и является как бы дальнейшим указанием пути аэроплану в пространстве не через моторы и не через преодоление пространства разрывающим способом неуклюжей машины чисто катастрофического построения, а плановым включением формы в природоестественное действие. Какие-то магнитные взаимоотношения одной формы, которая, может быть, будет составлена из всех элементов естественных сил взаимоотношений и поэтому не будет нуждаться в моторах, крыльях, колесах, бензине. Ее тело не будет построено из разнообразных организмов, творя целое.

Супрематический аппарат, если можно так выразиться, будет единоцельный, без всяких скреплений. Брусок слит со всеми элементами подобно земному шару, несущему в себе жизнь совершенств, так что каждое построенное супрематическое тело будет включено в природоестественную организацию и образует собою нового спутника; нужно найти только взаимоотношение между двумя телами, бегущими в пространстве. Земля и Луна – между ними может быть построен новый спутник, супрематический, оборудованный всеми элементами, который будет двигаться по орбите, образуя свой новый путь. Исследуя супрематическую форму в движении, приходим к решению, что движение по прямой к какой-либо планете не может быть побеждено иначе, как через кольцеобразное движение промежуточных супрематических спутников, которые образуют прямую линию колец из спутника в спутник. Работая над супрематизмом, я обнаружил, что его формы ничего общего не имеют с техникой земной поверхности. Все технические организмы тоже являются не чем иным, как маленькими спутниками – целый живой мир, готовый улететь в пространство и занять особое место. Ведь на самом деле каждый такой

спутник разумом оборудован и готов жить своею личною жизнью. В огромном стихийном масштабе планетных систем произошло так же распыление, отделение каких-то состояний, которые образовали самоличную жизнь, творя целую систему миростроения, связываясь дружески для того, чтобы обеспечить себе жизнь, устраняя катастрофу. Супрематические формы, как абстракция, стали утилитарным совершенством. Они уже не касаются Земли, их можно рассматривать и изучать как всякую планету или целую систему. Я говорю, не касаются Земли не в смысле отрыва, оставляя ее брошенной, указывая только на построение прообразов технических организмов будущего супрематического мира, которые обусловлены чисто утилитарной необходимостью, таковая необходимость остается их связью. Смысл каждого организма утилитарной техники имеет ту же цель и намерение и ищет случая проникнуть в ту область, которую мы видим в супрематическом холсте. На самом деле, что такое холст, что в нем изображено? Разбирая холст, мы прежде всего видим в нем окно, через которое обнаруживаем жизнь. Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна – синее не дает реального представления бесконечного. Лучи зрения ударяются как бы в купол и проникнуть не могут в бесконечное. Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела. Но мы видим движущиеся тела, каково их движение и каковы они подлежат раскрытию. Изобретши эту систему, я стал исследовать проходящие формы, которые должны раскрыть и найти все их существо, и они стали в ряду всего мира вещей. Раскрытие требует большой работы. Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано эстетической необходимостью как цвета, так формы или фигуры; тоже черный период и белый. Самое главное в супрематизме – два основания – энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия, имею в виду только чисто утилитарную необходимость экономического сокращения, потому цветное отпадает. В творениях цветное выявление или тональное не зависит от эстетического явления, а от самого родового происхождения материала, сложения элементов, образующих комков или форму энергии. Теперь если всякая форма или всякие родовые материалы – энергия, окрашивающая свое движение, то, следовательно, в бесконечном творении происходит изменение материалов и образование новых энергичных сложений, следовательно, каждый ряд движений видоизменяет форму вследствие экономических соображений, и окраска тоже изменит свой вид. Город как форма энергичного сложения материалов утерял цвета и стал тонален, где преобладает черное, белое.

(Но разбор вопроса о движении цвета как энергии потребовал бы повторить мои исследования о цвете 1917 г.)

Я упомянул, что черное и белое в супрематизме служат как энергии, раскрывающие форму, это касается только моментов построения на холсте объектов объемного супрематизма, в реальном же действии осязательном роли не играют, ибо выявление

формы предоставляется свету, но в формах уже реального супрематизма остается лишь черное и белое, и от них вся градация энергии материала, т. е. наступит эпоха новых материалов, лишенных цвета и тона. (Считаю белое и черное выведенными из цветовых и красочных гамм.)

Супрематизм в своем историческом развитии имел три ступени черного, цветного и белого. Все периоды проходили под условными знаками плоскостей, как бы выражая собой планы будущих объемных тел, и действительно, в данный момент супрематизм вырастает в объемном времени нового архитектурного построения. Таким образом, супрематизм устанавливает связи с Землею, но в силу экономических своих построений изменяет всю архитектуру вещей Земли, в мирском смысле слова соединяясь с пространством движущихся однолитных масс планетной системы.

При исследовании обнаружил, что в супрематизме лежит идея новой машины, т. е. нового бесколесного беспаробензинного двигателя организма.

(Об этом надо писать много обоснований.)

Одна из основ супрематизма – природоестество как опыт и практика, дающая возможность изжить книжный мир, заменив его опытом, действием, через что все приобщается к всетворчеству.

Отношение супрематизма к материалам противоположно ныне нарастающей агитации в пользу культуры материала – призыв к эстетике – обработка поверхностей материалов является психозом современных художников. Вместо того, чтобы выводить образ через утилитарное совершенство экономической необходимости, оставляя природоестественное преобразование, и касаться его обработки в тех местах, где является техническая необходимость, но не эстетическая – забота о красоте перьев организма.

Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является еще толчком к обоснованию миростроения как «чистого действия», как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве «всечеловека». В общежитии он получил еще значение: черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие.

Белый написанный мною квадрат дал мне возможность исследовать его и получить брошюру о «чистом действе».

Черный квадрат определил экономию, которую я ввел как пятую меру искусства.

Экономический вопрос стал моею главною вышкою, с которой рассматриваю все творения мира вещей, что является главною моею работою уже не кистью, а пером. Получилось как бы, что кистью нельзя достать того, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее.

Странная вещь – три квадрата указывают путь, а белый квадрат несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни. Какую важную роль имеют цвета как сигналы, указующие путь.

О цветах и о белом и черном еще возникнет масса толков, которые увенчаются через путь красного в белом совершенстве.

(Упомянув о белом, не говорю о понятии политическом, установившемся о нем сейчас.)

В чисто цветовом движении – три квадрата еще указывают на угасание цвета, где в белом он исчезает.

О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого.

Обоснование этих вопросов выразилось в написанной мной книжечке «Мы как утилитарное совершенство».

В данных мне трех страницах нельзя высказать всего того, как и что делалось и какие результаты дали исследования. Установив определенные планы супрематической системы, дальнейшее развитие уже архитектурного супрематизма поручаю молодым архитекторам в широком смысле слова, ибо вижу эпоху новой системы архитектуры только в нем.

Сам же удалился в новую для меня область мысли и, как могу, буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа.

Да здравствует единая система мировой архитектуры Земли.

Да здравствует творящий и утверждающий новое в мире Уновис.

К. Малевич.

Витебск 15 декабря 1920.

Anotace

Jméno a příjmení autora: Bc. Gabriela Sejáková

Název katedry a fakulty: Katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Překlad avantgardních manifestů

Vedoucí práce: Mgr. Olga Čadajeva, Ph.D.

Počet znaků: 212 562

Počet použitých zdrojů: knižní zdroje-28, elektronické zdroje-5

Klíčová slova: překlad, manifest, Kazimir Malevič

Charakteristika: Diplomová práce pojednává o překladu ruských avantgardních manifestů. Hlavní část této práce tvoří teoretická část s podkapitolami: pojem manifest, manifest jako žánr, Kazimir Malevič, jeho život a dílo. Sestává také z praktické části, kterou tvoří samotný překlad a komentář k překladu. Nedílnou součástí práce je také kapitola o překladatelských transformacích v přeloženém textu.

Annotation

Name and surname of the author: Bc. Gabriela Sejáková

Name of the department and faculty: Department of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Palacký University in Olomouc

Title of diploma thesis: Translation of avant-garde manifestoes

Supervisor: Mgr. Olga Čadajeva, Ph.D.

Number of characters: 212 562

Number of sources used: book titles-28, digital titles-5

Keywords: translation, manifesto, Kazimir Malevich

Characteristics: The diploma thesis deals with the translation of Russian avant-garde manifestoes. The main part of this thesis consists of the theoretical part with the following subsections: the concept of manifesto, manifesto as a genre, Kazimir Malevich, his life and work. It also consists of a practical part, which consists of the translation itself and a commentary on the translation. The chapter on translation transformations in the translated text is also an integral part of the work.