

САМУЇЛ АККЕРМАН, МАРК БЕЛОРУСЕЦЬ, ДМИТРО ГОРБАЧОВ

Тріалог про творчість К. Малевича і П. Целана

ГЛІБ ВИШЕСЛАВСЬКИЙ

Тріалог про творчість Казимира Малевича [2] та Пауля Целана [3] відбувся між художником Самуїлом Аккерманом [4], перекладачем Марком Белорусцем [5] та мистецтвознавцем Дмитром Горбачовим [6] (Мистецький Арсенал, Київ, 2015). Бесіда відбулася у зв'язку з виставками живопису, графіки, об'єктів і авторських рукописних книг Самуїла Аккермана, присвячених П. Целану, що експонувались у галереї ART14 та у Мистецькому Арсеналі (Київ, 2015). Але тематика бесіди жодним чином не обмежувалася тим приводом, з нагоди якого вона відбулася. Були порушені різноманітні питання, важливі для сучасної культури, а їхнє обговорення мало міжгалузевий характер завдяки значному досвіду та глибоким знанням присутніх у різноманітних галузях культури.

Як слушно зазначалося на початку бесіди, вперше в світі постаті К. Малевича і П. Целана обговорюються в одному контексті, що уможливили творчі зацікавлення С. Аккермана, ініціатора та ведучого зустрічі.

Від епохи, в котру творили К. Малевич і П. Целан, нас віддаляє чимало часу. Але, незважаючи на значні історичні зміни, проблематика, котру вони порушували у своїй творчості, залишається актуальною й сьогодні, бо торкається вічних для людини тем щодо сутності життя та мистецтва. Відповідно, до кола питань, що обговорювалися під час бесіди, потрапили теми співвідно-

шення мистецтва і життя, ролі національного та інтернаціонального у творчості, правди мистецької і життєвої, взаємодії етики і естетики, та окремі спостереження щодо поетики творчості.

Наведені проблеми отримували під час бесіди несподівані і творчі пропозиції щодо їх вирішення.

Наприклад, питання про співвідношенні правди мистецької та правди життя обговорювалися у річищі думок М. Гайдегера, для якого «під час творіння твориться сама істина», але не істина «взагалі», а виявлення істини у конкретній речі — наприклад, у «Черевиках» В. Ван-Гога. Під час творіння «розвиднюється приховане буття. Таке висвітлення вбудовує своє світло всередину творіння. Вбудоване у творіння світло є краса. Краса є засіб, яким втілюється істина — неприхованість» [6, с. 87]. Продовженням цієї думки є слова С. Аккермана про те, що метою художника є надати правдиву картину світу у відповідності до кожного моменту історії; що творіння — це і є реальність; а також твердження Д. Горбачова про те, що «мистецька правда є <...> поняттям містичним».

Крім того, питання мистецької правди несподівано торкнулось теми поетики. За словами С. Аккермана, залишені чистими під час роботи художника ділянки полотна, як, наприклад, у П. Сезана, сяючий між мазками олійного живо-

пису білий ґрунт є неприхованою основою, на яку накладається світ образів. Коли глядач бачить пошук художника, це більш правдиво, тоді як приховування процесу творіння є неправдою. Відповідність у поезії до означеної поетики живопису висвітлив М. Белорусець: «У Целана також є елемент пробілу-світла. Слова світяться, це великі паузи між словами — білий простір між словами. Вони відіграють суттєву роль у його поетиці». Крім того, тема відкритої основи, як ознаки мистецької правди, спрямувала увагу до ще одного художнього засобу — нон-фінітизму: «Є проблема відкритої форми: твір не повинен бути завершеним, а відкритим для співбесіди. Це теж є елемент свободи» (М. Белорусець).

Під час бесіди неочікувано, через призму етики, вирішувалася проблема кордонів мистецтва у його співвідношенні зі світом. Так, за словами М. Белорусця, П. Целан вважав, що поезія «не змінює світ, а змінює буття у світі»; сподівався, що мистецтво разом із наукою допоможе людині схаменутися і повернутися до своєї людськості.

У більш традиційному руслі обговорювалися питання взаємодії етики і естетики, а також ролі національного і інтернаціонального у творчості, хоча саме співставлення національних єврейських і українських традицій у контексті їхньої взаємодії з творчістю К. Малевича і П. Целана обговорювалося чи не вперше.

В цілому діалог щодо творчості К. Малевича і П. Целана, проведений Самуїлом Аккерманом, Марком Белорусцем і Дмитром Горбачовим, порушив важливі для фахівців теми, у яких згадані співрозмовники є беззаперечними експертами світового рівня.

Самуїл Аккерман: Для мене очень важна эта тема. Я думаю, что впервые в мире мы проводим диалог о двух самых важных творцах — Малевиче и Целане, которых сегодня знает весь мир. Это творцы, которые занимались очень существенными проблемами: что такое оригинал? Что такое новация? В чем состоит суть искусства? И почему люди занимаются искусством?

Вспомним еврейскую традицию. Когда Господь сотворил свет, он должен был пропустить его через фильтры, чтобы сделать доступным всякой твари, чтобы люди могли жить с этим светом. Первая в мире инсталляция (вот уж любимое словечко в современном искусстве!) была создана Богом. Это была космическая инсталляция светового органа, через который был пропущен Божественный свет. Но орган не выдержал натиска Божественного света, и весь инструмент разлетелся на маленькие кусочки. С тех пор художники трудятся, чтобы воссоздать этот световой орган. Об этом есть много мыслей и у Малевича, и у Целана. Кстати, очень интересна переписка Малевича с известным философом Михаилом Гершензоном, который написал очень важную для Малевича книгу «Тройственный образ совершенства», где также идет речь об этой космической катастрофе.

Мы наблюдаем такой же феномен у Целана, который в своей поэзии создал впервые в мире как бы визуальную инсталляцию слова. Когда люди читают его поэзию, они видят слова. Как и в Библии — верующий человек обязан именно читать Библию, даже если он знает текст наизусть. Он должен видеть слова — иначе этот текст словно не произносится. Начнем, пожалуй, с этого. Слово — Марку Белорусцу, крупнейшему знатоку Целана, много лет занимавшемуся его поэзией, переводчику его текстов на русский язык.

Марк Белорусец: Я только что впервые увидел «наживо», а не в Интернете, книги Самуила. Мне вспомнилось, что Целан в начале своей «Бременской речи» говорит: «Страна, откуда я добирался к вам... — родина немалой части тех хасидских преданий, которые для всех нас пересказал по-немецки Мартин Бубер». И далее: «Это был ландшафт, где жили люди и книги». Что это был за ландшафт? Речь здесь о Буковине, о «выпавшей из истории бывшей провинции габсбургской монархии». Неподалеку отсюда жил, учился и состоялся как художник Самуил Аккерман. Я задумался о том, что это значит: страна — родина хасидских преданий. И понял: это — пространство,

в котром создаются и пребывают поэтические тексты. Почему поэтические? Хасидские предания — это поэзия. То есть: Целан говорит и о просторстве некоего особого языка. То же можно сказать и о книгах Самуїла.

Дмитро Горбачев: Вплив Малевича на сучасне мистецтво, як українське, так і світове — величезний. Зараз це один з найбільш популярних художників ХХ ст. Майже на кожній виставці ми можемо побачити картину на честь Малевича. Західні художники крокують його шляхами. У нього так багато ідей, що він хвилює навіть більше, ніж Пікассо. Так, Малевич надихнув багатьох художників, для прикладу, мінімалістів, бо він був людина бідна і створював так зване бідне мистецтво. Тобто з двох-трьох форм можна витиснути колосальну енергію. Це переваги бідності; у бідності є теж свої переваги, як відомо. Малевич «застовпив» концептуалізм, бо в нього є заготовки до цього. Зрештою, Малевич був абстракціоніст, на що не наважився Пікассо. Проте Малевич впливовий не тільки на світовому рівні, але і на батьківщині. Його парадоксальний «Чорний квадрат» знають буквально всі. Я от приятелюю з безхатченками у своєму подвір'ї, вони знають «Чорний квадрат». Я переходжу дорогу, там у нас Печерський ринок, запитую торговців — «Ви знаєте Малевича?» — «Знаємо. «Чорний квадрат». Тобто це вже якась тотальна популярність на всіх рівнях.

Малевич був рятівником українського мистецтва, яке сильно понижили свого часу більшовики, а це вони вмiли робити, — і пострілом в потилицю, і як завгодно. Деякі художники наші, авангардисти, які мали і мають зараз світовий розголос, тоді вимушено припишили, через обставини дискваліфікувалися або працювали частиною свого обдарування, і тому робили мистецтво місцевого, а не світового значення. І тільки у 1960-х художники знову повернулися до абстракціонізму і до його засновників — Кандинського та Малевича. Я пригадую, як цією мовою, мовою Малевича, навчився розмовляти один з наших провідних художників того періоду — Григорій Гавриленко. Пригадую його ілюстрації у дусі Малевича

до поезій Бажана. І це тоді, коли абстракціонізм залишався забороненим. Пам'ятаю, з якою люттю Хрущов нацьковував весь радянський народ проти абстракціонізму! Це було на кожному кроці, навіть деякі мистецтвознавці, досить кваліфіковані, писали, що якщо картина абстрактна, значить, вона поза мистецтвом, і тому взагалі не варто на неї дивитися. Отже, завдяки впливу Малевича українські нонконформісти 1960-х зберегли абстракціонізм, а це — одна з найвпливовіших течій у світі, бо художники не хочуть дивитися на світ через слухове вікно літератури. Вони воліють не розповідати, а безпосередньо впливати своїми формами. Ну тепер, правда, багато молодих художників теж хочуть побалакати, — «а поговорить?». Це теж важливо для людини. В усякому разі, чиста пластика форм — це заслуга саме Малевича, і він, так само, як і дехто з його колег, поєднав її з ритмом. Ритм — це головна пластична категорія, що існувала завжди. Але вміння ним керувати через пластику форм належить саме Малевичу і його оточенню. Це те, що наблизило їхнє мистецтво до Космосу. Виявляється, ми не можемо жити без Космосу, навіть якщо ми порпаємось десь в якомусь ґрунті.

Важливі праці К. Малевича як теоретика. Він теоретизував блискуче, але він був, як і кожен художник, інтуїт. І коли йому спало на думку малювати безпредметно, він сам казав, що його це ошелешило, він цілий тиждень не спав. Тепер от питання: «чого не спати?». От тисячі художників тепер малюють абстрактно і сплять собі спокійно. Але то ПЕРШЕ таке осяяння було. І вже потім він це сформулював. Ми навіть трошки доповнимо Малевича, бо його супрематизм виник як наслідок захоплення Пікассо. І одна з брошур Малевича називалася «Від кубізму до супрематизму», тобто до абстрактного мистецтва. Але присутнім був ще один дуже важливий елемент — це народне мистецтво.

Малевич до сімнадцяти років жив по селах; він багато чому навчився від селян, яких буквально обожнював. Розмальовував хати. У селян мистецтво монументальне, абстрактне, рит-

мічне. Ритм там головне. Це, безперечно, вплинуло на Малевича. Наприклад, він себе «спротив». Маяковський про такі речі казав — «простое, как мычание». Якщо вдатися до порівнянь, то у Пікассо якась складна вища математика пластична, а у Малевича наче й просто, але ця простота дуже приваблива. Сучасних художників теж надихає народне мистецтво, як ми бачимо у творах Самуїла Аккермана.

Якщо вести розмову про впливи селянського мистецтва на фахівців, важливо розглянути таке поняття, як «селянин». Починаючи з доби Відродження в Європі до селян містяни стали ставитися як до «жлобів». Гуманісти XVI ст., наприклад, казали, що на базарі селянин щось продає, і від нього відгонять. Знаєте, от такі от собі селяни, а ми, гуманісти — ми чисті, вимиті. Зневажливе ставлення до селянства зараз уже зникає, але я малим пам'ятаю, що воно завше існувало. Більшовики цю зверхність взагалі зробили, можна сказати, абсолют. Кожен містянин мав перевагу перед селянином. Є така картина у художника Пахомова 1930 р. — «Піонери переконують одноосібника в перевагах колгоспного ладу». Сидить, знаєте, такий аксакал, а поруч якісь «недомірки». І от тільки з того, що вони з міста, вони, бач, мають право на повчання.

Селяни першими визнали абстракціонізм — не містяни, бо містяни й досі кривляться: там, мовляв, нічого не намальовано, а який сюжет? Бо сюжет — важлива річ для багатьох. А селяни перші стали робити українські вишивки і килими за абстрактними ескізами Малевича. Це було у 1915-у, і ці вишивки демонструвалися раніше, ніж Малевич виставив свій знаменитий «Чорний квадрат» в Петрограді, у грудні 1915-го. Натомість селянські вироби за ескізами Малевича експонувалися на декілька місяців раніше.

Селянська тематика у творчості Малевича — одна з найголовніших, причому він малював селян до 1929 р. такими кубістично міцними, залізними чоловічками. А після 1929-го, коли колективізація перебила хребет селянству, він став малювати їх безпорадними, лялькоподібними, без

рук і часто без ніг. Малевич любив селян — українських селян; сам себе мав за українця, про що свідчать його листи. Він єдиний у світі художник, хто відгукнувся в той час на Голодомор в Україні. Його картина «Селянин між закривавленим хрестом і закривавленим мечем» зараз експонується в Центрі Помпідю. Вона створена в той час, коли художники повинні були малювати щасливе колгоспне життя. І навіть селян, особливо дітей по селах, що дуже голодували, примушували співати веселих пісень на художній самодіяльності — про те, «як в колгоспі добре жить, є що їсти, є що пити, чоловік чи молодиця, і у всіх веселі лиця»... Після цього можна було вже йти й помирати, після таких слів...

Зараз вийшов друком лист, де Малевич писав, що його приятель В. Маяковський літає літаком, бо вихваляє партію, «а мені це неприступно; бо якби я намальовав люльку комунара, то я, може, і на двох літаках літав би». Але Малевич не пішов на те, щоб зраджувати себе і своїх селян; він не змінив своєї тематики, своєї художньої мови, навіть коли голодував.

С. А.: Хочу поблагодарить Дмитрия Горбачева за то, что он рассказал эти важные истории. И в искусстве, и в поэзии очень важно живописное качество — как произведение создается, его язык. И влияние народного творчества, фольклора на художника может быть огромным, как это было и у Малевича, и у Целана. Мы знаем, что Целан интересовался фольклором русским, еврейским, немецким, цыганским, потому что поэтическая речь не может существовать без корней народного языка.

С тех пор, как я себя помню, с тех пор, как я занимаюсь искусством, для меня всегда были важны украинские, гуцульские, цыганские орнаменты на вышивках, на тканях. Я видел их там, где я жил: в Закарпатье. Недалеко от нас жили цыгане, и там было небольшое цыганское кладбище. Я видел, как проходили цыганские похороны. Там всегда были невозможные для той советской эпохи яркие ткани, огромные куски тканей. Меня это поражало.

Говоря о Целане, хочу подчеркнуть, что его стихотворение «Кувшины» насыщено элементами божественного фольклора. Я возвращаюсь к инструменту Бога, органу, созданному для того, чтобы сконденсировать свет. В иудейской мистике для этого есть специальный термин, цимцум, конденсация света. И сама форма этого слова, его произношение — это такой зигзаг. И мои книги, которые здесь представлены, имеют форму этого зигзага: какие-то элементы, которые находятся впереди, могут оказаться и сзади, в зависимости от вашей позиции. Это как время в поэзии — оно не линейно, оно может быть прошлым и будущим.

Я хотел бы привести важную цитату Велимира Хлебникова, гениального поэта, друга Малевича, который также находился под большим влиянием украинского искусства. Он сказал, что организму вымысла нужна среда правды. Это очень серьезное утверждение: новация в искусстве не может существовать без того, чтобы мир, в который эта новация привносится, был ей морально адекватен. Ныне, в трагические для Украины дни, это изречение Хлебникова по-прежнему актуально.

Возвращаясь к Малевичу, я думаю, что его супрематизм остается сегодня, как сказал Д. Горбачев, важным явлением. Супрематизм — это мотор переоценки в современном искусстве. Я наблюдаю за тем, что происходит в Париже, в Европе, многие художники и сегодня чувствуют язык супрематизма, опираются на него. В библейские времена были два рода, которые враждовали между собой — и был пароль: «шиболет», колосок пшеницы. По произношению этого слова они узнавали, кто из какого рода, и уничтожали врагов. Однако язык, на котором художник говорит, и то, что он создает в мире искусства, помогает снимать отрицательные пароли. Художник создает новый пароль мира без границ, пароль нового языка. В этом связь супрематизма и понимания языка у Целана. Я подчеркиваю: сегодня мы впервые в мире устанавливаем эту связь. Слово — Марку Белорусцу, знатку Целана и немецкой поэзии.

М. Б.: Я не знаток, я только пытаюсь узнать и понять. Вот как мы зачастую употребляем понятие «человек». Человек — своего рода проверка. Когда говорят о ком-то: он — человек. Это значит, что этот кто-то не врёт, он надежный, правдивый. То же — в искусстве. Каким бы ни было искусство, абстрактное искусство, искусство супрематизма, искусство Целана — оно должно быть правдиво, хотя правдивость все понимают по-разному. Мы говорим о правдивости поэзии Целана, о правдивости некоего состояния мира.

Что такое правда у Целана? В программном стихотворении «Говори и ты», он пишет: «Правдиво слово того, кто говорит тенями». Ведь нельзя сказать прямо правду: это непонятно. Христос ведь тоже говорил притчами. Почему Целан говорит о тенях? Потому, что тень, со всеми ее оттенками — это состояние между тьмой и светом, это некое пребывание сразу в двух мирах, в мире тьмы и в мире света. Это во-первых. И во-вторых, такое состояние позволяет искусству сказать правду. И в письмах, и в высказываниях Целан неоднократно обращается к пониманию правды в поэзии, в творчестве, правды, которая столь важна для В. Хлебникова. В одном из интервью он говорит о творчестве своей жены. Его жена была художницей. Она занималась абстрактной графикой. По словам Целана, ее абстрактные композиции подходят к его стихам, очень точно им соответствуют. При этом он добавляет: «Только, в отличие от Жизели, я больше увлекаюсь штриховкой. Я иногда намеренно затеняю контуры, чтобы правда была нюансированной в соответствии с принципами моего “душевного реализма”». Это и есть самое главное — только нюансировкой можно сказать правду. Это затенение, или затемнение, или то, что Целан называет штриховкой, я увидел в картинах Аккермана. Это словно тень, возникающая при том самом свете, что во тьме светит. «И тьма не объяла его», по слову Евангелия.

Мы еще вернемся к понятию тьмы — я имею в виду, тьмы, из которой выступают еврейские буквы. Кстати, о понимании еврейскости Целаном. Целан в одном из писем заметил: «Я не го-

тов виступать от имени еврейства. Для меня еврейское означает человеческое».

С. А.: Я хотел бы сделать маленькое дополнение. Для меня неожиданностью было узнать, как воспринимал Целан художественное творчество, картину. Вы знаете, что настоящее имя Целана — Анчел. Он поменял местами буквы, поставил конец в начало, и стал Целаном. А Целан на иврите — это производное от «цель», тень. И имя первого художника в Библии, Бецалель, означает «в тени Бога». Целан знал это. Бецалель сотворил Скинию Завета, кувшины и чаши для храма, то есть инструментарий огромной божественной инсталляции. Все это создано первым художником, имя которого «В тени Бога». И, конечно, черные буквы на белой бумаге — писание книги — находятся в традиции этого имени. Как писал Малевич, черное не всегда значит что-то негативное. Черное всегда может стать светлым в тот момент, когда мы понимаем, что это такое. Иногда белое становится темным, если мы не понимаем, что это такое. Поэтому визуальный мир художника, его цель, его стратегия — дать правдивую картину мира в каждый момент истории. И новация состоит в правде, а не просто в новации ради новации. Поэтому работы Ротко, поэзия Мандельштама и других гениальных поэтов, таких, как Василь Стус, находятся в ряду этой большой правды. И мы должны это всегда помнить, чтобы не сойти с этой лестницы, потому что есть много опасностей и соблазнов.

Д. Г.: Я людина часів соцреалізму, а головне поняття соцреалізму — «правда життя», до якої навіть примушували. Тут треба зрозуміти, що означає правда життя. В усякому разі, на рівні побутового людина не зацікавлена в правді. Про це писав, наприклад, Пушкін: «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». Про це писав Шевченко: «Чи не дурю себе я знову своїм химерним вольним словом. Дурю. Бо лучше одурить себе таки, себе самого, ніж з ворогом по правді жить. І всує нарікати на Бога».

Вочевидь, тут треба зрозуміти різницю між поняттями «правда життєва» і «правда мистецька».

І навіть між тим, що є «правда», а що — «істина». Мистецька правда є якесь поняття містичне. До речі, містицизм був властивий Малевичу. Його вигнали у 1926 р. у Ленінграді з інституту художньої культури, де він директорствував, з мотивацією «за містику». Його містицизм яскраво позначився, наприклад, у його брошурі під назвою «Бог не скинут». Він весь час думав про Абсолют, про Абсолютне начало істини. Мені, як українському націоналістові, приємно, що у Малевича назва українізована, росіянин би сказав «Бог не сброшен», а українець каже: «Бога не скинуто».

С. А.: Вы правы, есть правда-истина для художника. Возможно, я неправильно охарактеризовал этот поиск, потому что для художника истина, быть может, более важна, чем правда в том понимании, о котором говорил Дмитрий Емельянович. Для художника — это реальность творческого процесса. Творение — это и есть реальность. Есть большая разница между соцреализмом и реальностью. В подлинной реальности все возможно — и вера, и умение, и талант, и гений. А в соцреализме ничего из этого не возможно. Вообще, когда есть приставка к слову реализм, будь то мистический или социалистический или еще какой-то реализм — это всегда занижение понятия «реальность».

Реальность — это мир, в котором происходит жизнь в своей цельности, а не в каком-то отдельном маленьком кусочке. Поэтому, когда мы смотрим работы Сезанна, для него самым главным было оставлять между мазками белые пробелы. Это — просвет, необходимый художнику, ибо тут видно основание, на которое накладывается мир образов, чтобы можно было проследить процесс творения. А если художники хотят скрыть этот процесс, мне кажется, в этом всегда ложь. Это бесстрашие оставлять следы, чтобы был виден ваш поиск — очень важно для произведения. У Целана также есть элемент просвета. Слова светятся, эти большие паузы — белое пространство между словами — играют существенную роль в его поэтике, как и во многих других традициях. Есть проблема открытой формы:

произведение не должно быть законченным, оно должно быть открыто для собеседника. И это тоже элемент свободы. Художник верит своему зрителю, слушателю: в этом есть свобода диалога, свобода общения.

М. Б.: Понятие правды — одно из самых главных понятий в искусстве. Что это такое? Я преклоняюсь перед этими словами Т. Г. Шевченко. В самом деле, по какой такой правде жить с врагом? По внешней правде. Он имеет в виду, что есть другая правда. А вот эта внешняя правда — ужасный соблазн мира сего. Ведь так удобно жить по правде, и эта правда — каждый день другая. И к этой правде можно приспособляться. И можно изображать то, что хотят увидеть. То есть, идти на поводу у зрителя. А поэту — идти на поводу у читателя. Но это не та правда. У нас речь идет о правде внутренней. Что такое внутренняя правда для художника, нам сказал Самуил Аккерман. А внутренняя правда для поэта — это могут быть пробелы между словами: это — молчание. Целан в своей речи «Меридиан» говорит о том, что стихотворение тяготеет к молчанию. И вот что он говорит о молчании: «Чем дальше ты молчишь, тем глубже проникают хлопья тьмы, на которую ты рассчитываешь, тем светлее мое воодушевление». А в его записях под общим названием «Контровой свет» мы читаем: «Не эта последняя лампа стала давать больше света, просто темнота вокруг нее углубилась в себя».

Д. Г.: Був чудовий художник, знайомий і колега Малевича по Художньому київському інституту. Це Олександр Богомазов. Він в своїй теорії, здається, перший сформулював поняття інтервалу — або, як він писав, у музиці це білий звук. Світло залежить від кількості п'ятми. Наприклад, він зазначав, що свічку на сонці не видно, але в темряві вона дає колосальний візуальний ефект. Поняття інтервалу дуже важливе і у Малевича. Він малює на білому тлі тому, що біле додає нескінченності. За цим, на думку мистецтвознавців, стояла побілена хата, яку розмальовують. Я думаю, що в цьому є певний сенс, бо селянські розписи робилися на білому тлі. Малевич казав: «сине тло

я не живаю тому, що воно обмежує, а от біле виходить, виносить нас догори, у нескінченність». Малевич у Київському художньому інституті відкрив кабінет для лікування від реалізму. Малевич казав: «Я лікую студентів від приземленості, від реалізму, від літературщини, від занурення в інший світ, не живописний». Для Малевича художник-реаліст — це людина несповна розуму; а реалісти вважали, що несповна розуму, навпаки, абстракціоністи. Тепер ми, сучасні люди, є постмодерністами; ми, бач, всеїдні. В принципі, все, що робиться в культурі — все має сенс. Так, художники-реалісти підвищили свій статус до рівня космізму, а художники-абстракціоністи, у свою чергу, не відкидають реальність. До речі, у Малевича більшість творів не супрематичні, а пов'язані з конкретними мотивами. Навіть з сюжетами. Колись Богомазов казав, що сюжет не є вадою, якщо він пропущений крізь пластику, якщо він надихає пластичне мислення. Але якщо сюжет знищить пластичність (головну ознаку живописного мистецтва), то він стає вадою. Французьке мистецтво, принаймні, від сюжетності відмовилося, починаючи з імпресіоністів. Вони відкинули постановку, а дивилися лише на те, що створив Господь Бог: от сонце, от тіні, от рефлекси, от вигадки людські — тобто сюжет. Потім Сезанн взагалі припинив сюжет. Для нього важливим було зовсім інше. Він відчував насування ритму в мистецтві, заради якого можна деформувати. Колись Сезанн намалював хлопчика в червоній камізелі з дуже довгою рукою, дугоподібною, що завершує силует. Критики казали Сезанну: у вас [намальована] задовга рука, є ж якісь анатомічні правила, що ви собі думаєте? Сезанн подивився на свою картину і каже: це вона ще закоротка. І це є правда мистецька. Для тих, хто займається ритмами, гармонією, є своя правда. Тобто сюжет не вадить, якщо справді він сприяє і стимулює пластичність, а не придушує і не переводить, як кажуть, рейки в бік літературного мислення з пластичного.

С. А.: Дмитро Горбачев напомним нам, что в этом году юбилей, столетие «Черного квадрата» Малевича. И вот снова происходит возврат

к этому явлению, снова ведутся дискуссии о том, что такое искусство, почему оно существует. Речь идет и о самом физическом существовании произведения. В связи с новыми технологиями, с видео, кино, инсталляциями тело искусства фактически переходит в саму жизнь и хочет, чтобы сам окружающий мир стал произведением. Поэтому хотелось бы знать, есть ли граница между физическим телом искусства и физическим телом мира. Где она кончается? Мне кажется, что эти вопросы сильно волновали Целана после большой катастрофы, Холокоста, когда фактически целая нация была уничтожена и вся культура этого периода. Столетия культуры, мысли, слова были сожжены. Определение Манделштама в его Воронежском цикле — «небо оптовых смертей» — вошло в реальность. Эта страшная катастрофа, как и Голодомор в Украине, снова возвращает мир искусства к мысли о том, может ли искусство своим существованием стать телом мира и таким образом предохранить мир от надвигающейся катастрофы.

М. Б.: Целан задавался вопросом о том, что может и чего не может поэзия. Он писал, что «стихотворение замирает в надежде». И где-то рядом замечает: «Стихотворения, конечно, не меняют мир, но они меняют бытие-в-мире». Он надеялся также, что когда-то точные науки вместе с искусством помогут «человеку одуматься и вернуться к своей человечности».

Ведь для Целана искусство, поэзия — это некое проникновение в суть вещей. Не постижение, а именно проникновение. Произведение художника знает порой больше, чем он сам. Потому что есть момент проникновения. Мне кажется, что поэзия Целана недоступна сходу, с налету также и из-за этого затаенного проникновения, и потому считается герметичной. Но если мы пытаемся хотя бы сделать шаг навстречу его стихотворению, и сами беремся за трудную работу проникновения, оно делает шаг нам навстречу.

Я говорю это, возвращаясь к художнику Аккерману, потому что в его работах есть затаенность, тайные знаки, связанные с проникновенностью.

Пусть мы попытаемся сделать шаг навстречу постижению роли, скажем, еврейских букв. Это — не просто и не только буквы. В каббале сказано, что мир был создан двадцатью двумя еврейскими буквами. Что же такое эти буквы, способные создать мир? Современные каббалисты говорят, что это пучки энергии, имеющие определенный знак. Не уверен, что один из самых значительных украинских художников, Григорий Гавриленко, был знаком с точкой зрения каббалистов, но он говорил: «Искусство — духовная сила, направленная положительно: к свету, к добру...». Эта духовная сила если и не спасает мир, то наверняка делает его лучше.

Д. Г.: Мистецтво взагалі річ наче і доступна, але водночас загадкова. Ну, припустимо, добро. Є поняття «етика»; це релігійне поняття. І є поняття «естетика» — де немає місця для етики. Тому, що естетика — це гра, там менш за все думаєш, чи то буде добре. Наприклад, у грі дозволяється обманувати; там навіть кажуть: «красиво обманув». В житті, коли ти обмануєш, ніхто не скаже, що це красиво: це негативно. А от у мистецькій сфері то є цілком можливо. Бо сам по собі оцей ігровий хід заворожує. Отже, знову ж таки, мистецтво є якесь загадкове, і, принаймні, мистецтво грає в такі поняття, як аморалізм та імморалізм. Наприклад, ненормативна лексика: на побутовому рівні вона гидка, а на рівні естетичному може бути приваблива. У Пушкіна матюки «просто заглядень», що називається: «заслушаєшся». У Шевченка є каламбури з матерщиною. А от Чехов казав (сам, до речі, українець відомий), що матерщину в Україні «слышу сравнительно редко, да и то в форме более или менее художественной». Отже, сороміцький гумор і сороміцький фольклор, можна сказати, гарний, бо він все одно робить людину добрішою — але не тому, що говорить про добро, а, можливо навпаки, за принципом протилежного. Знаменитий вірш Бодлера «Падло» — це висока естетика. Слухачі Бодлера всі кривилися, але насправді виявилось, що в будь-якому явищі людського життя можна знайти естетичне начало, яке вас підвищить, яке вас зробить в принципі добрі-

шим. Хлебников, приятель Малевича, колись сказав: «Сміх — це громовідвід від світового зла». Так що, якщо вас примусили засміятися, навіть над речами зовні нечистими, ви стаєте добрішими. Мистецтво — це якась матерія надзвичайно добра за остаточним виходом, але не за тематикою. Якщо в мистецтві моралізаторством займатися, читати мораль, то таке мистецтво негарне. Я люблю проповіді про добро в церкві. А коли я читаю романи, де тільки патока і де тільки одне до одного ставляться ідеально, то все. Життєва енергія там зникає. А інакше пласт соцреалістичного обману був би найдівіший — бо там, ви пам'ятаєте, тільки і пропагувалось, що люди мусять одне до одного ставитись добре. От, пам'ятаю, була одна пісенька про Радянський Союз: «поєдеш на север, поєдеш на юг, везде тебя встретит товарищ и друг». Я ще тоді подумав, «да, особливо на Колыме, на Севере». І все це було фальшиво, хоча говорили про добро.

С. А.: Я повністю погоден с Дмитрием Горбачевым насчет пуританизма в искусстве, который сегодня существует, например, в Америке. В семидесятые-восьмидесятые годы художники минимализма действительно отвергли чувства людей, отвергли жизнь ради того, чтобы выявить какую-то одну чистую форму. Мне кажется, что эта анестезия в искусстве губительна. Ротко — это не минималист, как многое думают. Ротко — это реальность выстраданности художника в мире стерильности, где люди не хотят шутить, не хотят видеть самые открытые явления жизни. Есть правдивое падение человека. Мы знаем проповеди Иисуса, что иногда человек согрешивший — больший праведник, чем люди, которые соблюдают все законы.

Но хотелось бы вернуться к «Черному квадрату» — потому, что эта работа волнует. Все время спорят о том, что это такое. И чем дальше, тем больше тень, о которой говорил Марк. Она меняется, увеличивается, и эта дистанция настолько велика, что невозможно понять суть этого произведения. Мне кажется, что нужно снова вернуться к тому времени, когда это произведение было

создано большой интуицией, когда задавались большие вопросы в искусстве, в поэзии, в литературе. Мы знаем размышления Л. Толстого об искусстве, а также и то, к чему он пришел. Мы знаем размышления последующих русских мыслителей. Об этом размышляли и многие в Украине. Надо сказать, что на этой выставке «0–10», [которая состоялась] в 1915 г., были и другие очень важные произведения Малевича. Это — зерна, брошенные в будущее, потому что супрематические работы Малевича — это манифест отмены предметного мира. Но в то же время в углу присутствовал вполне материальный стул, который тоже является большой загадкой. Для кого был предназначен этот стул? Для какого-то будущего пророка? Для младенца? Ибо Малевич определил свой «Черный квадрат» как новоявленного «младенца»: провозвестника будущего. Сегодня мы снова живем этим вопросом, размышляя над этой формой, этим мотором возбуждения и переоценки существующего. Это — как вечное слово в мире. И никто не может, сколько бы ни хотел повторить эту работу, перечеркнуть ее первичность: для этого не хватит никакой черной краски. И в этом ценность этого произведения, потому что вновь встает вопрос о том, что такое оригинал в современном искусстве. Для меня именно эти вопросы важны здесь, на земле, где я родился и много чего видел.

М. Б.: Ну да, для переводчика — самый главный вопрос: соотносимость с оригиналом. Что для меня перевод? Если говорить о переводе поэзии, то перевод — это список потерь. Это — как бы список того, что мы недополучаем, читая стихотворение, переданное на нашем родном языке. Но ведь переводить-то нужно. Нужно каким-то образом представить поэта, пишущего на другом языке. Когда мне случилось говорить о переводе стихов Целана, я так сформулировал свою задачу как переводчика. Для того, чтобы передать, что Целан сказал, мне необходимо показать в переводе, как он это сказал. Пока я пытаюсь сказать на родном языке, показать, каким образом, какими способами тклет Целан поэтическую ткань, по-

путно и лишь отчасти проявится, возможно, контур вытканного.

Д. Г.: Десь у 1988 р. була велика виставка К. Малевича, яка об'їхала весь світ. До речі, п'ять мільйонів людей її відвідали. Я ще тоді подумав, що в СРСР пропаганда називала авангард антинародним мистецтвом. А на яке ще мистецтво, на якого художника йшло п'ять мільйонів у світі? «Чорний квадрат» був експонований окремо — зрозуміло, що [він] справляв дуже загадкове враження. От іде екскурсія в Третяковській галереї, і екскурсанти питаються у молоденької екскурсоводки: «Ну поясніть хоч як, ви знаєте, ми сприйmemo будь-яку версію, ну щоб хоч якась логіка була». Я подумав тоді, наскільки змінилася публіка: бо раніше публіка казала «стрелять таких надо». А тепер прохають, щоб їм пояснили. Ну молоденька й сама не знає, що про це й подумати і що про це сказати. І вона відповіла: «Ви знаєте. Це надзвичайний квадрат, він магічний». «А в чому магія?». «От коли довго на нього дивитися, він починає вібрувати». Тоді хтось розчаровано: «А хоч би на що довго дивитися, воно починає вібрувати». Дійсно, ніхто не може щось логічно сказати чи написати про квадрат за весь час його існування.

Але я колись спостеріг, що Малевич ніколи не виставляв квадрат окремо: це була частина великого ансамблю, і навіть якщо тільки поруч з квадратом з'являється чорне коло і чорний такий масивний хрест, який мені козацькі намогильні хрести нагадує, тоді одразу з'являється поняття пластики. Це пластика богатирська. Степова, селянська, українська. До речі, сам Малевич був атлетичний і любив попоїсти. Його приятелька і моя знайома Жданко казала: «Він з'їдав подвійну порцію, якщо була така нагода і можливість». У народному мистецтві, якщо один елемент виокремити — він мало що скаже. Але якщо це ансамбль, сукупність першоелементів, — тоді з'являється ритм, і глибина, і пластика. Так і у Малевича. Я би трактував сам по собі квадрат Малевича як Маніфест (сьогодні це слово проходило у п. Самуеля Акермана) — маніфест про те,

що можна малювати коротко, безсюжетно. І це перевернуло пластичне мислення світу.

Малевич і досі актуальний. Наприклад, заставки на телебаченні в основі є супрематичні: там якісь кубарі, що обертаються. Вони запрошують нас до інформаційного космосу, а для Малевича супрематизм — це була модель Космосу. На його картинах немає таких понять, як гора і діл, а картини свої він репродукував інколи і догори ногами. Бо як в космосі немає цих понять, так і в його картинах. Крім того, відомий французький дослідник українського авангарду, п. Маркаде зазначає, що Малевич — це єдиний супрематист, у якого композиційні форми не передають відчуття ваги. Навіть ті, що перебувають у спокої. На картинах учнів Малевича, навпаки, форми не позбавлені відчуття ваги і земного тяжіння, навіть якщо передають динаміку руху.

С. А.: Может быть, публика хочет высказаться?

Вопрос: Ваше первое впечатление от Черного квадрата?

С. А.: Это произведение читается все вместе. Только потом начинаются размышления. Почему там столько белого? Почему белая краска местами находит на черную? Почему черная краска находит на белую? Там есть живописный момент. Это не четкие границы. То, о чем я говорил вот об этой живописной границе, при том, что это — черно-белая работа. Но, как в китайской каллиграфии, не все точно. А есть живопись, которая происходит на границе точной геометрии. Это очень важный элемент в этой работе, потому что в ней есть жизнь живописи, при всем, казалось бы, исключении этого явления. Этот парадокс гениален.

Д. Г.: Я був знайомий з поетом-футуристом Василіском Гнідовим. Це він написав «Першу футуристичну пісню на українській мові» в 1913 р., навіть ще до Семенка. Мейерхольд казав, що це був його улюблений поет. Мандельштаму подобався рядок у В. Гнідова: «Белый медведь целуется с белым ветром». Серед багатьох експериментів у нього є так званий «Збірник коротких поем». П'ятнадцять коротких поем: перша два слова,

потім одне слово, третя поема — кілька складів. Тобто, знаєте, на зменшення. І от п'ятнадцята поема взагалі — «Поема кінця» вона називається — там жодної літери нема. Просто чистий аркуш. Велика пауза. Він розповідав, що під час виступів його часто провокували слухачі, кажучи: «Почитай «Поєму кінця», де немає слів. Ну, я не губився, я виходив до рампи і всіх осіяв хрестом, мовляв, всі там будемо». І от одного разу серед його слухачів був Малевич, це було у 1914 р. Малевич підійшов до Гнідова зі словами: «Тепер я знаю, що нам треба робити в живописі. Треба починати з нуля. Ноль. Велика пауза».

М. Б.: Для мене «Черный квадрат» — это темное окно, за которым есть всё, то есть начало и конец всего.

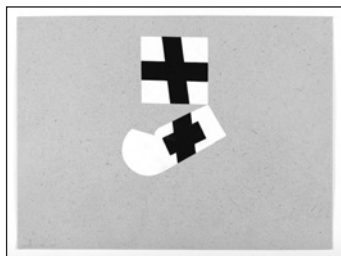
Вопрос к Д. Горбачеву. Вы знали женщину, которая была знакома с Малевичем. Можете ли вы рассказать что-то новое о нем?

Д. Г.: Власне, це художниця Жданко, дружина художника Крамаренка. З Крамаренком Малевич працював у Художньому інституті. До речі, Малевича запроторили у в'язницю у 1927 р., а потім випустили. «Шили» йому шпигунство, бо він в Німеччині робив виставку, і раптом його викликали до Москви, ще виставка не закінчилась. Так що він залишив там всі свої роботи, залишив рукописи і все інше (можливо, завдяки цьому вони й збереглися), і написав такий тестамент, який починався словами: «Якщо мене вб'ють, то я прошу дати раду моїм творам». Коли він приїхав до Москви, там його на деякий час ув'язнили. Потім він поїхав до Києва, де народився, де були його родичі, щоб відпочити. А в Києві ситуація була сприятлива для лівого мистецтва. Йшла українізація під керівництвом Скрипника, який пропагував лівих художників. Малевича запросили до Художнього інституту, де вже працювали його приятель Крамаренко і його дружина Жданко. Існує листування Малевича, з якого видно, як він був втішений, що його вельми добре прийняли в Україні. Він був професор, тут друкували його статті — до речі, написані українською мовою, через що мистецтвознавці світу змушені були вивчати українську мову.

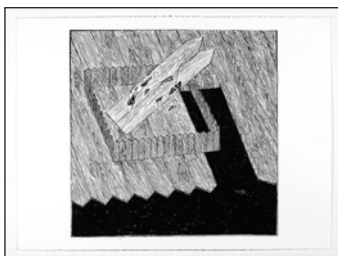
У Москві йому вже не можна було друкуватися через заборону. У 1930 р. Малевич хотів залишитися у Києві назавжди. Але тут стався переворот, так би мовити, «хунвейбінівський». Прийшов «молодняк», тобто молоді люди, комуністи з маузерами, з новоспеченими дипломами, і повигонювали всіх старих професорів тому, що вони мали «неправильну» дореволюційну освіту і не мали партійних квитків. Вигнали Малевича, Кричевського, Касіяна, Сагайдачного і багатьох інших, вчинивши повний погром. Призначали своїх малограмотних активістів. Попри все у 1930 р. в Києві відбулася виставка Малевича в Київській картинній галереї; нині це Музей російського мистецтва. [Тоді] Малевич подався до Ленінграду.

Листування з Жданко і Крамаренком вийшло друком. Книга називається «Малевич та Україна», і там листування повністю подано. До речі, писав він частково українською мовою, ну правда, такою нелітературною, подільською, народною. Трапляються в його тексті і різного роду парадокси, які відсилають нас до фольклорних мотивів. Наприклад, він пише з Ленінграду Крамаренку і Жданко: «Зима настає, а у нас ни одного Поленова, ни дров. Розказують на Пудковській обсерваторії, що луна грітиме всю зиму, а щоб було тепло, треба полічити плішивих, не допускає морозу». Тут щось забобонне, глибинне і дотепне водночас.

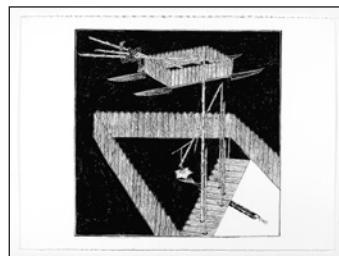
Ще можу сказати вам у відповідь на ваше запитання? Інколи Малевич приходив до подружжя Крамаренко і Жданко, які після погрому у Києві переїхали до Москви. Він був настільки моторний, що моментально все навкруги починало вирувати. Сам він без кінця сипав анекдотами, пересипав свою мову українськими і польськими словами. Як згадка про те, що в нього було дві рідні мови: мова хатня (з батьком, з мамою він розмовляв польською) — а на вулиці (це ж українське село) він розмовляв українською. Російську він вивчив значно пізніше. Він пише, що пам'ятає, як у дитинстві бачив, як приїхали з Росії художники робити іконостас: «Ми з хлопцями підповзли, придивлялися, що ж вони там роблять. Говорили



Самуїл Аккерман.
Вітебськ-Дюссельдорф,
1996, гуаш, папір



Самуїл Аккерман.
Серія Пауль Целан: Притча огорож.
Париж, 2001, гуаш, папір



Самуїл Аккерман.
*Серія Пауль Целан: У тіні,
що проростає*, 2000, гуаш, папір

они по-руски». Тобто для Малевича в дитинстві російська була екзотичною мовою.

Вопрос: Мне кажется, что вы объединили Малевича и Целана [в качестве единой темы для обсуждения] потому, что и тот, и другой пытались изобрести язык в искусстве, который не обращает внимания на этическое-прекрасное и неэтическое-безобразное, а ищет истину новыми средствами. Я правильно поняла?

С. А.: Да, я думаю, что Вы очень точно поняли важную часть дискуссии, потому что Малевич и Целан — это новаторы, хотя Целан тоже при-

числял себя к традиции, как Манделштам — к акмеизму. Но все равно это — акмеизм новаторский. И мне кажется, что эти два явления имеют между собой общность именно через страстное отношение к искусству как поиску. Мы можем закончить нашу дискуссию одним словом-неологизмом. Искусство — это «исцеления», новая территория, где возможен акт единения художественного поиска с современным миром.

М. Б.: Это, в первую очередь, поиск языка вербальной или художественной формы, которым можно сказать правду в этом мире.

1. Хайдеггер М. Творение и истина [Текст] / Мартин Хайдеггер // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / пер., сост. и вступ. ст. А. В. Михайлова. — М.: Гнозис, 1993. — 464 с.
2. Казимир Северинович Малевич (пол. Kazimierz Malewicz, 1878–1935) — український художник польського походження, один з найвизначніших художників ХХ ст., творчість якого вплинула на розвиток світового мистецтва. Засновник супрематизму, теоретик мистецтва, педагог.
3. Пауль Целан (нім. Paul Celan; справжнє ім'я Пауль Анчель; 1920–1970) — єврейський німецькомовний поет і перекладач, один з найвизначніших австрійських поетів і поетів повоєнного часу. Переклав на німецьку і румунську мови твори Верлена, Рембо, Манделштама, Шекспіра, Валері, та ін.
4. Самуїл (Олександр) Аккерман (нар. 1951) — художник. У 1970 закінчив Ужгородське художнє училище прикладного мистецтва. Після служби в армії працював декоратором у Мукачевському драматичному театрі. У 1973 емігрував з батьками до Ізраїлю і оселився в Єрусалимі. У 1976 році, заснував разом з Михайлом Гробманом і Авраамом Офеком гурт «Левіафан». У 1980 р. створив цикл творів «Андрій Рубльов в Єрусалимі», що спирається на іконографію «Трійці». У 1984 р. з дружиною і донькою переїхав до Парижу. У своїй творчості часто звертається до творчої спадщини Малевича, Хлебнікова і поезії Пауля Целана. Сувої та рукописні книги є найважливішими складовими його творчості.
5. Марк Абрамович Белорусець (нар. 1943) — літературний перекладач німецької і австрійської літератури, зокрема: Пауль Целан, Георг Тракль, Роберт Музіль, Герта Мюллер, Герта Крефтнер, Манес Шпербер, Гюнтер Айх, Клаус Райхерт, Міхаель Крюгер, Петер Вотерхаус, Карл Любомирскі, Міхаель Донхаузер, Ян Вагнер, Естер Кінскі, Драгіца Райчич та ін. Переклади з української поезії Олега Лишеги. Отримав премії: Премія для перекладачів Австрійської Республіки (1998); Премія Андрія

Белого (2008); Премія за переклади Міністерства освіти і мистецтва Австрійської Республіки (2009).
6. Дмитро Омелянович Горбачов (нар. 1937) — український мистецтвознавець, історик мистецтва, експерт, фахівець по російському авангарду. У 1959 р. закінчив Київський державний університет ім. Т. Г. Шевченка. З 1973 р. викладає у Київському національному Університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, професор, кандидат мистецтвознавства. Консультант аукціонів «Сотбіс» і «Крістіс».

**Гліб Вишеславський, Галина Аккерман. Самуїл Аккерман, Марк Белорусець, Дмитро Горбачов:
тріалог про творчість К. Малевича і П. Целана.**

Анотація. Тріалог щодо творчості К. Малевича і П. Целана відбувся між художниками Самуїлом Аккерманом, перекладачем Марком Белорусцем, мистецтвознавцем Дмитром Горбачовим (Мистецький Арсенал, Київ, 2015). Беседа відбулася у зв'язку з виставками живопису, графіки, об'єктів і авторських рукописних книг Самуїла Аккермана, присвячених П. Целану. Були порушені різноманітні важливі для сучасної культури питання, а їхнє обговорення мало міжгалузевий характер завдяки великому і різноманітному досвіду присутніх, які є беззаперечними фахівцями у відповідних галузях. Вперше в світі була співставлена творчість К. Малевича і П. Целана. Проблематика, яка порушувалася під час обговорення, є актуальною, бо торкається вічних для людини тем щодо сутності життя і мистецтва. Відповідно, до кола питань під час цієї бесіди потрапили теми співвідношення мистецтва і життя, ролі національного і інтернаціонального у творчості, правди мистецької і життєвої, взаємодії етики і естетики, окремі спостереження щодо поетики творчості. Наведені проблеми отримували під час бесіди несподівані і творчі пропозиції щодо їхнього розв'язання.

Ключові слова: К. Малевич, П. Целан, кордони мистецтва, національне у творчості, правда мистецька і життєва, етика і естетика, поетика творчості.

**Гліб Вишеславський, Галина Аккерман. Самуїл Аккерман, Марк Белорусець, Дмитрій Горбачев:
тріалог о творчестве К. Малевича и П. Целана.**

Аннотация. Тріалог о творчестве К. Малевича и П. Целана состоялся при участии художника Самуила Аккермана, переводчика Марка Белоруса, искусствоведа Дмитрия Горбачова (Мистецький Арсенал, Киев, 2015). Беседа состоялась в связи с выставками живописи, графики, объектов и авторских рукописных книг Самуила Аккермана, посвященных П. Целану. Поднимались разнообразно важные для современной культуры вопросы, а их обсуждение имело междисциплинарный характер благодаря большому и разнообразному опыту присутствующих, которые являются безоговорочными специалистами в соответствующих областях. Впервые в мире было сопоставлено творчество К. Малевича и П. Целана. Проблематика, которая поднималась во время обсуждения, является актуальной, поскольку касается вечных для человека тем сущности жизни и искусства. Соответственно, во время беседы были затронуты такие темы, как соотношение искусства и жизни, роли национального и интернационального в творчестве, правда художественная и жизненная, взаимодействие этики и эстетики, а также отдельные наблюдения, касающиеся поэтики творчества. Во время этой беседы были предложены неожиданные и творческие пути решения перечисленных проблем.

Ключевые слова: К. Малевич, П. Целан, границы искусства, национальное в творчестве, правда искусства и жизни, этика и эстетика, поетика творчества.

**Kazimir Malevich and Paul Celan. An artist Samuil Ackerman, translator Mark Beloruset and art critic Dmitry Gorbachev
(Art Arsenal, Kyiv, 2015) conduct a triologue about the artistry of K. Malevich and P. Celan**

Summary. The discussion was led in the connection with exhibitions of Samuil Ackerman's paintings, graphics, objects and author manuscripts dedicated to P. Celan. A variety of important issues that are important for a modern culture were brought about, and their discussion was interdisciplinary in nature due to the large and diverse experience of the participants, who were undisputed experts in relevant fields. For the first time in the world the artistry of K. Malevich and P. Celan were compared. The issues touched upon the discussion is of immediate interest because it relates to the eternal for humans subjects concerning life essence and art. Accordingly, range of issues touched upon the meeting, were the question of the relationship between the art and life, role of national and international creativity, truth of the art and life, interaction of ethics and esthetics, individual observations as regards poetics of creativity. The above mentioned issues got unexpected and creative proposals in respect of their solution during the meeting.

Keywords: K. Malevich, P. Celan, the boundaries of art, national in a creativity, truth of the art and life, ethics and esthetics, poetics of creativity.