

Марина ПРОТАС

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник

TRISTIA Синдром скрижалей

Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их.

Евангелие от Матфея [Мф 7 : 13–14]

Есть и другие алтари.

Г. БЕЙТС

*... где язык опустел
опустели глубокие книги...*

*Ты ли сеть — слово, слово
Зрячий огонь голубой
Снова уходим в огонь
Этот логос стрела
Застревает в жертвенном мясе
Сокровенном
Сукровица кровь течет
Из открытого края...*

Виктор ЛЕТЦЕВ

Известно: со смертью Овидия угас Золотой век поэзии. Хотя пыряв сжигать свои творческие опыты «для исправления огнем», распространённый в Риме времен «шаловливых Муз» первых эскизов «Метаморфоз», продолжает иметь место в общекультурной практике; но даже в эпоху Просвещения он, уже в трансформированном виде, не зависит от воли самого автора, оборачиваясь жестким индоктринационным насилием системы (М. Фуко), подобным решению Французского парламента, приговорившего «Философские письма» Вольтера

к сожжению — за подрыв авторитета власти и религии (воистину, неискоренимы в истории пиротехнические забавы новых неронов и геростратов). Как следствие, вера в очищающее пламя Гестии давно не будоражит воображение армады любителей «убивать книги» (К. Свасьян), так же как не интересует современников герметический диалог автора «Мертвых душ» с пламенем. Да и сам нынешний огонь утратил сотеро-созидательные качества, служа/прислуживая преимущественно банальным средством массового уничтожения. И повода к «умной радости» нет, как нет смысла искать корень зла в конфликте идей 1789-го и 1914-го (Р. Кьеллен), сталкивать лбами Руссо и Канта (Э. Трёлльх). Клио и без того с отвращением играет роль скорбной весталки, пророчествуя тягостные лоции очередной письменной цивилизации. Современность сама виновна в предпочтениях торить именно «Скорбные элегии», ибо среди прочего презрела наставления древних: подчинение воле другого приносит боль, подчинение своей воле дарует радость. Однако индивидуальная эволюция, противоречащая эволюции Вселенной, обречена на преждевременную энтропию. Так что новый культурный слой эстуария Tristia оседает в рекурсии давнего топоса — побережья Понта, утратившего былую славу Эвксинского (Πόντος Εὐξείνους), гостеприимного, возвращая прежний, до милетских колоний VI в. до н. э., статус недоброжелательного, Аксинского (ἄξεινος), в котором гласная «и» вполне заменяема на политическое «ё», соответствуя давней сути «черного» от бед моря, и воды истории: «Сами сами себя изнутри / встречают текут / в устье себя изнутри / встречаются текут...» (В. Летцев).

Можно, конечно, поддерживать скептицизм Джеймса Рэнди и сомневаться в правоте Эмото Масару или Люка Монтанье, доказывающих наличие у воды генетической памяти. Но, очевидно, если вооружиться теорией циклического развития, весьма сложно избавиться от подозрения, что «это всё то же море» (И. Исиченко), причем и в архаику, и ныне вода не брезгует пользоваться зловредной, дурной памятью — факт, подтверждаемый современниками сплоские событиями, был хорошо известен древним, знающим цену внутренней гигиены. Причем, скажем, очень узнаваемые ныне слова Витрувия (не прощающего современникам того, что изысканность и значительность, «какую приобретали произведения, благодаря тонкому искусству художника, теперь не требуется из-за расточительности хозяев»), посвященные горечи предательского ручейка в Понте, можно истолковывать сегодня в широко переносном смысле: «Существуют также чрезвычайно горькие источники, выходящие из горького сока земли; такова река Гипан в Понте. Вода в ней на протяжении приблизительно сорока миль от истока совершенно пресного

вкуса; затем, когда она достигает места, отстоящего около ста шестидесяти миль от устья, к ней примешивается совсем крошечный ручеек. Когда он впадает в нее, он тотчас же делает огромное множество ее воды горьким...» [1, с. 154]. О свойствах воды Гиппократ наставлял: все живое и сам человек состоят из «огня и воды». Фокус (от лат. *focis* — «очаг») в том, что если огонь, по утверждению великого Асклепиада, суть «душа, ум, мышление, рост», теряет силу по каким-то причинам, — вода застывает и гнивет. Память «мертвой воды» сложнее вернуть в изначальность созидающей чистоты, отражающей в себе разум огня жизни. Гераклит констатировал: «огонь разумен», позволяя душе подобно *arachne* ткать паутину-тело; а с нарушением гармонии между водой и огнем возникают всяческие отклонения, включая арахноидальные (арахноидит), поскольку «мозг — переводчик разума», и, уточнял Алкмеон Кротонский, в нем соединяются все ощущения. Об этом же — Эмпедокл: «все части огня... обладают мышлением и причастны разуму» [2, с. 432]. Не случайно дочери Мнемозины — источника памяти, те самые «шаловливые» Музы, именовались также Пиэридами. В трактате «О природе вещей» Тит Лукреций Кар писал: «По бездорожным полям Пиэрид я иду, по которым / Раньше ничья не ступала нога. <...> А поскольку учение наше / Непосвящённым всегда представляется слишком суровым / И ненавистно оно толпе, то хотел я представить / Это ученье тебе в сладкозвучных стихах пиэрийских, / Как бы приправив его поэзии сладостным медом. / Может быть, этим путем я сумею твой ум и внимание / К нашим стихам приковать до тех пор, пока ты не познаешь / Всей природы вещей и законов ее построенья» [3]. Вот и современникам есть резон прогуляться полями Пиэрид, профилактически и терапевтически очищая «переводчика разума», помогая душе-*arachne* блюсти внутреннюю гигиену, оберегая Муз от сплина и угасания. Но в равной мере: жди беды, когда огонь становится безумным, выжигая традиционные ценности художественной культуры, обращая память в юродивого. Тогда адски рвущиеся из «Рая» Беньямина ураганные ветра циклических эволюций истории, включая ментальные циклы вызревающего сознания человечества, проносясь над геополитическим, социокультурным ландшафтом, не обнаружат сокровенной «калитки вечности», куда бы «мог войти Мессия». А без этого мига гностического Сотер, все последующие *Ex Ponto* или понтийские эпистолы современности, вольно и невольно страдая синдромом скрижалей Моисея, будут флуоресцировать глубинную скорбь десакрализованного мира обезумевших либо угасших Пиэрид. Так, в «черной млечности рассвета» пригубила «Фугу смерти» муза Пауля Целана — единственного, творчество которого Т. Адорно принял

как исключение, ветирюя всю культуру после Auschwitz, но который посмел опередить неотвратимую Атропос, погасив огонь души речной мутью. Так что не только понтийские, но и европейские и всякие реки не свободны от ядовитого коварства.

Последний «акт творчества», каким представлялась О. Мандельштаму смерть художника (добавим: или философа, как В. Беньямин), безусловно, вносит завершающий аккорд, способный так же воздействовать на общество и его проблемы, как до этого интеллигентно, без прямого вмешательства в политику, художник осуществлял это таинство метаморфоз своими профессиональными средствами. Но времена меняются, и сегодня торжествует противоположная точка зрения, которой придерживался Д. Лукач, широко раскрывавший политические двери интеллигенции, при этом отвергая чувственную рефлексию экспрессионизма, заподозренного в имперской инфекции чумного фашизма. Такую же позицию «широких враг и пространный пути» на погибель культуры и искусства теперь с энтузиазмом взял на вооружение contemporary art (умелой вивисекцией принудив форму жить своей убогой жизнью, а содержание — вовсе пребывать в параллельном мире), ловко паразитируя на политике, хладнокровно рассуждая о своем «пылком» сочувствии жертвам военных действий приблизительно так, как читают желтую бульварную прессу за завтраком в элитных городских кварталах и загородных имениях. Общество не внемлет предупреждениям авгуров истории, гаруспиков философии о нечистой игре филантропов-клептократов, прогибающих искусство и культуру ложными эстуариями, при этом скрывая свои реальные намерения, диктуемые интересами капитала. А значит, новоявленная судьба римской Тарпей ожидает отечественный contemporary: когда врата «множеств Мандельброта» — бинарной эволюции извечных материи и духовного сознания Мультиверсума — предательски открывают в корыстных интересах, то ожидаемые сокровища оборачиваются погребальным курганом из военной амуниции. Тогда как панацеей искусству от скоропостижного забвения (смерти), перефразируя Порфирия, служит исключительно внутренняя чистота абсолютно свободной души «от страстей, зависти, ненависти и злобы», как то имело место в архаические моменты мистериальных посвящений. Не случайно Эрнст Блох остерегал культуру: сколь бы ни поклонялась молоху овещствления последняя стадия капитализма, она чревата коллапсом фашиствующего милитаризма, если бескомпромиссно не критиковать идеологию капитала с позиций Маркса, идеи которого еще будут адекватно воплощены в жизнь человечеством будущего. А сегодня мир уже убедился в том,

что предчувствия Теодора Адорно сбылись: современный фашизм так и рядится в одежды антифашизма, абсурдными лозунгами прикрывая агрессию и насилие, переписывая историю под себя, как ходит под себя лишенный памяти больной. Посягают плутократы на память уже по привычке, ржавчиной разъедавая патину времен, что хранит достаточно трагических следов, в том числе о средневековых кострах инквизиций: Вольтер подсчитал, что жертвами иезуитов стало 9 718 800 человек, — кто отпустит церкви этот грех? Просветитель имел все основания заменить огонь веры на огонь знания и обратиться в ньютонианство: «... ибо если истинное величие состоит в том, чтобы, получив в дар от неба мощный талант, использовать его для самообразования и просвещения других, то человек, подобный г-ну Ньютону, едва ли встречающийся однажды на протяжении десяти веков, действительно велик, в то время как все ... политики и завоеватели, без которых не обошлось ни одно столетие, обычно суть не что иное, как именитые злодеи. Мы чтим тех, кто владеет умами силою своей правды, но не тех, кто путем насилия создает рабов; тех, кто познал Вселенную, а не тех, кто ее обезобразил» [4, с. 104; 5, с. 21]. Но ведь история пресыщена россыпью насилий, обезображивающих ее лик. Между тем, «что она ему?», «что она нам?», кто из современников переживает за сакральный пепел искореняемого в средневековой Европе Талмуда, пепел христианских церквей и образов, дым костров Савонаролы, чинившего расправу даже над дивными ликами Симонетты Веспуччи? Манускриптами Александрийской библиотеки и священными свитками храма Сераписа топили городские бани — дух пеласгов, праотцов европейских алфавитов, содрогнулся; подобные костры видели также в Средней Азии, Шри-Ланке, Индии, Тибете, а испанские конкистадоры ударными темпами избавили мир от ценнейших уникальных документов письменной культуры древнейших цивилизаций Южной Америки. Теперь же к старым пепелищам очередными насильниками добавляется новый слой зольника от демонстративно сжигаемого Корана и прочей религиозной литературы крымских татар.

Во Франции бытует старая пословица: «по тому, как ты относишься к женщине, можно судить о тебе и обществе». Все то же применимо к истории культуры и социуму, который по ряду признаков застрял в глубоко темных веках. Оттого современность не испытывает адских мук за преступления геноцида, аутодафе «дегенеративного искусства», за советские ликвидации «красными Лойолами» авангарда вкупе с культурной элитой, за очередной геноцид, репрессии, лагеря; атомный кошмар Хиросимы и Нагасаки... Рубцы памяти должны были бы служить нам жестким предупреждением. Да только человечество постоян-

но соскальзывает к ошибкам прошлого. Но странным образом трансцендентный «принцип надежды» европейской культуры продолжает дрожать живым огнем высокого творчества — тех, избирающих «узкий путь, ведущий в жизнь». Тут и непростые фильмы Александра Шапиро («Апарт», «Восемь»), аналитические эссе и поэзия Виктора Летцева [6], книги Алексея Босенко и Андрея Пучкова, да, к счастью, есть еще иные имена, творческий Огонь которых питаем Гестией, отчаянно противостоя огню преисподней. Очень важно оставаться верным ей особенно сегодня, когда «женский плач мешался с пеньем муз», сейчас, когда опыт истории погран напалмом века XXI, бесстрастно выжигающим память, как и факт существования Киевской Руси, как украинские мирные города и молитвы:

... Чтоб Михаил, а не Меркурий,
Простил золотоносный рост,
Соперничающий в лазури
С востоками софийских звезд...

Б. Лившиц, «Киев», 1913

Алчет присоединить агрессор золото скифов к краденым шедеврам, как была вывезена из Киева апсидная мозаика Евхаристии им же взорванного Михайловского Златоверхого. Какова мера терпения Архистратига? «Бог не выдает своих тайн». А, скажем, польский проект, осуществленный осенью 2015 и направленный на культурную поддержку в первую очередь донбасской интеллигенции, — очень простой по сути, рассказывающий жителям Варшавы незатейливым языком рекламных баннеров о красоте донецких парков, украшенных скульптурами художников со всей Украины, произведениями высокой художественной культуры, — не только открывает дополнительные каналы пристального всматривания «извне» в страну, в которой находится географический центр европейской ойкумены, чтобы лучше ее узнать (исторически давно известную, но, с точки зрения общеевропейских культурных ценностей, столь сегодня незнакомую Западу), и, невзирая ни на что, дает нам дружескую геокультурную мотивацию укрепления дальнейших добрососедских взаимосвязей, наполняя уверенностью в нашем процветающем мирном завтра. Иначе говоря, Украина сегодня воплощает европейско-интеграционную идею «фатерланда времени» Эрнста Блоха, которую он развил в пику шовинистическому пангерманскому понятию «фатерланд пространства», столь заворожившему нынешнего «собирателя земель», ностальгирующего по истлевшей империи СССР. История структурирована циклическими повторениями,

и точно так же равнодушную интеллигенцию ноющей болью обжигает возвращающаяся горечь ощущений правоты Владимира Соловьёва, предупреждавшего об опасностях «панмонголизма», ибо восстал в дьявольских вигилиях «Fahrenheit 451» очередной «кремлевский горец»; но точно так же очевидна правота тех, кто утверждал: главный враг народа не вне, а внутри страны, имея в виду капитализм и все связанные с ним следствия. Все это в который раз свидетельствует — Черное время Кали-Юги изменило огонь, нуждающийся в очищении от бесовской скверны преступлений против человечества. А ведь элины древности, почитая Гестию совместно с культом покровителя искусств Аполлона, как Аристоной в пеане огненной богине, восклицали:

... о ты, Олимпа
И земли царица, ты владеешь срединным
Лавром пифийским,
Святыми плясками
Правишь ты в храме высоковатном Феба,
Радуюсь в сердце пророчествам у треножников
И златой Аполлона кифаре ...
... Полнишь одна ты гласом божественным
Издревае чтимые жертвенники олимпийцев!
Даруй, о Гестия, милости
Божеской — нам пляски священные,
Вечно владея великим богатством прекраснопрестольным,
У твоего алтаря справлять!

пер. с др.-гр. Ю. Голубца

Правда, уже на излете элинизма очевидная дихотомия позволила агонический дух олимпийских состязаний воспринимать упрощенно, на уровне физической культуры. А право владения духовной прерогативой агонев отстаивали ученые, ибо художники молча исполняли прихоти богатой знати (живописец Апатурий Алабандский, обвиненный в творческой «бестолковости» математиком Ликимнием, после злой критики без возражений переделал декоративную театральную фреску в натуралистическую [1, с. 140]): «Славным атлетам, победителям на Олимпийских, Пифийских, Истмийских и Немейских играх, предки греков установили такие великие почести, что им достаются не только знаки восхищения, когда они стоят с пальмовой ветвью и венком среди народа, но и при победоносном возвращении в свои общины они въезжают в стены родных городов с триумфом, на запряженных четверкой колесницах, и всю свою жизнь пользуются назначенным от государства

содержанием. Принимая это во внимание, я изумляюсь, почему такие же и даже еще большие почести не уделяются писателям, приносящим бесконечную пользу всем временам и всем народам.

А ведь это тем более следовало бы установить, что атлеты упражняют и развивают свое собственное тело, а писатели — мысль, и не только у себя, но и у всех, поучая и изоцряя умы теми наставлениями, которые они накапливают в своих книгах. <... > Итак, изыскания этих мужей пригодны навеки не только для исправления нравов, но и для всеобщей пользы, а слава атлетов стареет в короткий срок вместе с их телом. Поэтому ни в пору их наибольшего расцвета, ни в последующих веках они не могут быть полезны для жизни человечества в той мере, как изыскания мудрых людей» [1, с. 165–168].

Едва достигнув технократического расцвета, но допуская фатальные погрешности в духовном векторе развития, цивилизации обрекают себя на погибель. И нет гарантий на спасение, пока корень зла нашей «информационно продвинутой» цивилизации усердно обеспечивает нам подобный апокалиптический финал. Авл Геллий, современник Климента Александрийского, в своих заметках «Аттические ночи» констатирует, ссылаясь на эфесского философа: «Многознание уму не научает». Восточные мудрецы также полагали важным не количество информации, но качество усвоенных знаний, позволяющее человеку гармонично согласовывать мысли, слова и поступки. Однако в некий момент истории язык, речь, искусство, мысли и дела людей теряют гармонию. Первым истоком зла, если следовать теории эманации Плотина, стала дифференциация Единого и рождение мысли; даже огонь дуален потому, что распят между материей и духом. Вторым — появление письма, которым были записаны священные тексты, передаваемые до того момента изустно или от сердца к сердцу, как это было принято на Востоке, так же, как и на Западе: «Не для всех пригодна древняя речь, / Иногда надежней пути молчанья» (Пиндар); если же отважился говорить, то «Не говори без света» (Ямвлих Халкидский). Этот свет всегда сопутствует тем, кто мыслит и говорит, входя «тесными вратами».

Совсем иной поэт, уже Серебряного века, Осип Мандельштам, не забывая об опальном Овидии, в своей книге «Tristia», написанной в период с 1915 по 1922 гг., напутствовал нас сегодняшних: «Нам только в битвах выпадает жребий», — напоминая всем древние библейские истины, в которых небеса отвоевываются лишь упорным развитием человеческого разума как трансцендентного огня души. Поэт «... изучил науку расставанья / В простоволосых жалобах ночных», а найдя в украинской мирной стороне свою любовь, по-прежнему готов был к скорбному жребию:

... Кто может знать при слове «расставанье»
Какая нам разлука предстоит,
Что нам сулит петушьё восклицанье,
Когда огонь в акрополе горит,
И на заре какой-то новой жизни,
Когда в сенах лениво вол жует,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьёт?

И я люблю обыкновенье пряжи:
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри, навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Деяня летит!
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Всё было встарь, всё повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг...

О. МАНДЕЛЬШТАМ, «Tristia», 1918

Ю. М. Лотман видел проблему «синдрома скрижалей» современности в темпоральном сбое ориентиров культуры, ведь дописьменные цивилизации ощущали будущее-прошлое в настоящем подвижным образом вечности (для египтян и греков понятия «романтических руин» не существовало, хотя они владели приборами измерения времени), а нарративные цивилизации — обрекли себя на прозябание в прошлом и боязнь будущего, сколь бы футурологи ни измышляли гипотетических проектов, для них будущее остается эфемерно неразличимым с вероятностью очередной коллапсации, отчего так часто восклицают: «И все же только напечатанная буква сохраняет вещи: *vita brevis, ars long* — жизнь коротка, искусство вечно» [7, с. 52]. Так звучал устаревший вариант сентенции, теперь она модернизирована: если жизнь коротка, то искусство должно быть буквальным *flash*, мгновенной вспышкой, «ускоренной эволюцией», как выразился фундатор *PinchukArtCentre, Renaissance Man Award 2015*. Хотя еще античность знала: искусственно ускорять эволюцию невозможно; Тацит свидетельствовал: «Истина извлекается изучением и промедлением, а поспешность благоприятствует заблуждению»; да и XX в. не забывал: «Медленное дыхание Исследующего требует времени, если он хочет определить, что происходит, даже когда нечего положить в рот» [7, с. 56]. Симптоматично, но и *Dictionary Software Lingvo*, выявляя солидарность с классиками, выдает в адрес *flash* вовсе неприглядные дефиниции, однако сплошь достоверяемые визуальными практика-

ми, где миг оказывается: поверхностно показным, красующимся, блиц-кинокадром, наркотическим кайфом, актом эксгибиционизма. Публика во всем мире уже привыкла к аморальным «провокациям» артизма, за которые обычный гражданин получил бы по закону наказание. Очевидно: в случае contemporary мы имеем дело с «пустым просветительством, не расчисткой, а нагромождением глупости, триумфом банальности», и «такой вульгарный материализм враждебен духу» [7, с. 68]. Но как случилось, что вера в опредмеченную «мертвую» букву культуриндустриального артизма похоронила дух, этику и сущность красоты? Существует широкий спектр вариантов ответа, и среди них — синдром скрижалей.

Стоит напомнить: современный тотальный кризис культуры прогнозировался архаическими провидцами, еще помнившими причины гибели предыдущих цивилизаций, оттого и запрещавшими текстовую запись сакральных смыслов и символов, дабы как можно дольше избегать редукции и профанации индифферентной буквой сути духовных доктрин. Легенды свидетельствуют, что самая древняя «Изумрудная скрижаль Тот-Гермеса» (бога, согласно Платону, обучавшего числам, астрономии, геометрии и буквам) содержала закодированную информацию о тайнах времени-пространства в символах, осмыслить кои нынешняя цивилизация все еще не готова, оттого скрижаль остается сокрытой в египетских лабиринтах под Сфинксом. Но иные скрижали были выданы, и закованные в письмо божественные заповеди положили начало очередному падению в овеществление культуры мысли, приведя, в том числе, к нынешнему коллапсу художественного сознания, атрофии воображения. Священные постулаты допонятийного, дологоцентристского этапа праистории на всех континентах не смогли удержать изустную передачу духа доктрин, следующую «от сердца к сердцу», как таинственно была передана Моисею на горе Синай Устная Тора, с некоторых пор которой противостоит Тора Письменная, и с момента появления которой произошла «драматическая стагнация импульса запроса». К первым векам нашей эры относятся запись Мишны, а параллельно с этим с III по VII вв. формируется «птичий язык» талмудической литературы, позволявший избежать текстовой десакрализации (кроме того, еще до нашей эры и в первых веках нашей эры осуществляется опыт записи наидревнейших в сакральной практике людей ведических священных текстов, символизм которых тщательно оберегался от профанов посвященными). В киевской лекции-семинаре «Игра и идеология: Отношение к сакральному тексту в талмудической и христианской традициях» от 11 марта 2012 доктор Ури Гершович (сотрудник кафедры истории, философии и иудаики Открытого университета Израйля и Центра Чейза Еврейского университета в Иерусалиме), пригла-

шенный куратором философского лектория Сергеем Степанищевым, разъясняет: «Текстовые сложности талмудической культуры обусловлены тем, что тексты сформулированы на птичьем языке. Это означает: они не читаемы, а если зачитать их вслух, то получим бессмыслицу»; «В Библии — три главных героя: Бог, Адам и Адома; на иврите земля — “адом”, и человек — Адам, потому что создан из глины, земли, он должен в глобальной мифологеме соединить сферу Бога/Неба и Земли. Мир — книга, и иудей-монотеист должен вернуться в Эдем как герой сакральной книги. Но каким образом реализуется сюжет возвращения? Иудей сюжет возвращения реализует конкретными действиями, чтобы ежесекундно этот мир превращать в небесный; подобно червю в яблоке, он прорубает ходы в действительном, делая его невесомым, небесным благодаря своим поступкам. “Алахан” — поступать. Иудей одержим поступком, действуя внутри своей мифологемы. Как я определю, что мне делать в каждый конкретный момент? “Тора” с иврита — “указание”. Тора дает некое решение, каким мне образом действовать. Сакральный текст дает ответ, но ты должен вытребовать из текста решение, что есть мидраш (корень “драш” — “требовать”). Устная Тора и дает с помощью техники мидраша череду вырывания из сакрального текста решений на любой свой запрос, и не только с целью осуществлять действия, но и для переосмысления неких существенных моментов. Но есть запрет на запись Устной Торы, ибо жизнь подвижна и ответы нюансированно видоизменяются, а любая запись, как передача авторской речи, будет конкурентной сакральному тексту. Как же обозначить сакральный текст? Что отличает его от “Войны и мира”, “Преступления и наказания”? Поскольку запрет был нарушен Иудой Ауанаси в III в. (по другим источникам: раввин Иуда составил Мишну в 140 г. — М.П.), вместе с сыном записавшим Тору, теперь запись начинает стагнировать мой импульс запроса. Запись мне мешает, она диктует мне нечто, что я должен соотносить и с нею, и с устным сакральным текстом. Мудрецы Талмуда, понимая сложность ситуации, примерно с III по VII вв., когда создавалась литература Торы, изобрели особый язык, который, будучи даже записанным, остается особой речью — это птичий язык талмудической литературы». Профессор Ури Гершович продолжает: «Освобождаясь от подчинения миру, детерминации, которой подвержен язычник, монотеист изобретает способ подчинения небесному. Он листает текст и находит ответ через божественное указание; невзирая ни на какие ситуационные реалии, его способ бытия мотивирован трансцендентным. Любая идеология, идеологема падает из-за того, что ее профанируют, ее десакрализуют, о ней говорят и ее используют. А не надо о ней говорить. Если ты хочешь сохранить свое бытие в божественной идеоло-

геме, то обрати его в игру. <... > Так изобретается разговор о сакральном тексте, который ведется на птичьем языке, позволяя избежать десаκραлизации языка священного текста. Западной культуре этот механизм не известен, хотя постмодернизм фактически применяет мидраш, вырабатывая свой вторичный язык, чтобы противостоять идеологии. Мидраш позволяет определить отношение к изначальному нарративу, сохраняя сакральность текста и его языка. Это определенный стиль взаимоотношений» [8]. Сделаю тут одну ремарку. Во-первых, древняя история знала немало священных и ныне сокрытых языков: *зэнд*, *сензар* и пр. Во-вторых, доктор Гершович, проводя лексические параллели, увидел лишь формальное родство выработки вторичного языка современным рационально-технологическим коммуникативным высказыванием иерофантов визуальных практик. Тогда как проблема постмодернистского текста зиждется именно в его индифферентности ко всему сакральному, истинному и вообще к импульсу запроса. Артизм, говоря птичьим же языком, «спустился в Египет», подпав под детерминацию овеществленного мира, оттого он не страшится нарушить чистоту первичного текста, напротив, стремится к его утилизации, профанации, несмотря на то, что: «Когда записывается текст, то тем самым происходит присваивание его авторства, и возникает конкурентность данного текста с первичным, сакральным. Таким образом, сакральный текст — это язык, а его интерпретация — это речь, применяемая к действительности, ... и важно не *что* делаю, а *зачем*, главное не *форма*, а *суть*; я выхожу из обусловленности, из детерминированности. Есть базовые заповеди, они не подвергаются интерпретации; но ритуальные части бытия условны, относительно, главное прорубать ход в яблоке, чтобы выйти к божественному. При этом должно быть осознание противоположности естественному, адетерминация» [8]. Между тем, речь/высказывание тотально детерминированного артизма, заидеологизированного культуриндустрией, соответствует умирающему сознанию и запускает реверсные процессы (от настоящего в прошлое). Причем визуалистическая лексика демонстративно примитивна и приземлена, ибо бесчувственна к становлению. В том ее унылая свобода. А это никак не вяжется с пафосной декларацией художниками своей квазисовременности, которая по сути эквивалентна смерти времени — не сворачиваемого в абсолютность, а именно аннигилирующего, будто замедляющиеся удары сердца отходящего становятся бесконечной нитью пустого ничто, фоновым шумом датчика, уткнувшегося в базовую клавишу природы: «фа-а-а-а-а-а». В талмудической традиции — все наоборот, речь квантуется текстом, а время сворачивается в «подвижный образ вечности»: в Песах празднуют исход из Египта как освобождение от детерминации мира, как

переживание прошлого; праздник Шавуот, посвященный дарованию Богом Торы, — это переживание настоящего; и наконец Суккот — это праздник будущего, конечного избавления, когда из кожи убиенной самки Левиафана создаются пиршественные шатры. Кроме того, символизм четырех пленов также отмечается праздниками, где нулевой этап, Египет, символизирует детерминацию, Вавилон — силу, Персия — удовольствие, Греция — интеллект, а Эдом/Израиль — соединяет в нашей современности силу всех трех последних царств, преодолеть которые, выйдя на новый уровень, люди пока не в состоянии. Символизм каждого элемента талмудической традиции не исчерпаем по глубине, чего не скажешь о contemporary art. Быть может, европейский постмодернизм, заикленный на формальных новациях трэшевой эстетики, пожиная давние недоработки христианского мировоззрения? Во всяком случае, Ури Гершович констатирует: «В чем отличие иудейской традиции от христианской: иудей получает возможность возвращения в Эдем своими действиями уже теперь, как червь в яблоке, торя себе путь. Христиане же говорят: благодать небесная уже разлита, и не нужно, условно говоря, трогать яблока. Нужно лишь приобщиться из земного субстрата, путем отстранения от него, к небесному субстрату. Форма христианам важна как забор, позволяющая оставить за забором все земное, чтобы соединиться с небесным. А в иудаизме нет такой дихотомии. И я все время рублюсь в материальном мире, так что его форма уже будет не-форма: профилактическими мерами я укрепил связь с небесным. То есть понятие формы в двух традициях разное» [8]. И в этом смысле современникам впору задаться вопросом: «от какого наследства мы отказываемся» и следует ли быть обеспокоенным тем, что форма в насквозь опредмеченном искусстве христианских европейских обществ утратила благодатный аспект сверхполноты, замещенная профанными прелестями концептуально-цифрового тлена? Впрочем, ответ на поверхности, и о катастрофе десакрализации давно предупреждали ведающие (кстати, деградацию художественного сознания можно было бы рассматривать и с точки зрения теории одновременно-неодновременного развития социальных страт и индивидуумов в одном обществе, разработанной Э.Блохом еще в 1935 г. в работе «Наследство нашего времени» на основе массовой манипуляции нацистами сознанием социума классической неодновременности, каким являлась на тот момент Германия. Социальные страты и этнические группы современных обществ также имеют гетерогенное отношение к культурному наследию, чем пользуется капитал в корыстных целях, в частности, одурманивая сознание художников, но о чем сегодня не принято говорить, коль скоро подвергнутые остракизму компартии дискредитировали идеи

марксизма). Исследователи талмудической традиции также уделяют серьезное внимание этому важному факту. Ведь даже птичий язык, соответствуя разным уровням сознания, имеет разные по степени сложности методы формирования, где *птихта* — самый трудный. Ури Гершович поясняет: «Высказывание сокрыто в сочетании дискретных комбинаций, поэтому западный дискурс тут “сходит с ума”. Кроме того, тут осуществляется комбинаторная игра без авторского голоса, или непрямоеговорение: “я как бы ничего не говорю”, ибо говорящий словописание и устную традицию артикулирует так, что не он сам говорит, а излагает от текстового лица, структурируя смысл в нужном направлении, используя некие правила соединения, чтобы сплавить разные контексты в смысловую целостность. (Не напоминает ли нам этот метод тот, что практикуется высоким искусством, укорененным в трансцендентном, а именно, экзотический принцип остранения от действительности и личного этого? — М. П.) Загадка не десакрализует текст, ведь банальность слов и истин избегается. Например, фраза “давайте жить дружно” не произносится, но опосредованно передается в неких комбинациях, суть чего должен прояснить реципиент. Вся талмудическая литература построена на этом принципе, где непонятно, скажем, где начало и конец. Но при умелых столкновениях композиционных структур сакральный текст отдает смысл, передаваемый языком, который тоже развивается в качестве игры коллективным творчеством. <... > Чтобы выйти из рамок идеологии, из детерминации идеологии, я должен затеять игру. Талмудическая литература требует игрового подхода, где игра перпендикулярна к действительности, чтобы быть недетерминируемой, так как любая логика реальности неизбежно ведет к идеологии. Сакральность — трансцендентна. Я подчиняюсь только ей, а не реальности, к которой я перпендикулярен! Если я решил отрастить волосы как у хиппи — я под идеологией благодаря определенной мотивации; но я могу отрастить волосы, оставаясь в игровом, а не идеологическом поле. Однако этот игровой прием удержать на уровне социума очень сложно. Социум постоянно “западает” на идеологию. Что произошло с еврейской культурой? Талмудическая игра была элиминирована. Сегодня при изучении Талмуда играют в другую игру; фактически талмудическая проповедь подменена, заменена на христианскую проповедь, которая не направлена на то, чтобы быть перпендикулярной реальности, а на то, чтобы быть подключенной к реальности. Как-то двое студентов размышляли: “Можно ли наступать на снег в субботу? Ведь оставляя следы на снегу, производишь работу”. Думая таким образом, понимая некую ситуацию как жесткую традицию, а не игру, попадаешь в детерминацию идеологии. Механизм сохранения перпендикулярности

отношения к реальности вырабатывается тем, что я нахожусь, живу и существую определенным образом под сенью сакрального текста, при этом я не пытаюсь его использовать в целях своего собственного выражения, потому что, если я скажу: “Написано, что Авраам вел себя хорошо, давайте тоже вести себя хорошо!” — я превращаю свой дискурс в продолжение сакрального текста, а это запрещено. Если же мы столкнем смыслы, сравнив сюжеты, получив некую идею, это совсем другая история. Само понятие Истины как дихотомии истины и лжи в талмудической традиции не присутствует, чтобы избежать скатывания в идеологию и выскользнуть из-под любой детерминации. Однако принимается: существует некий трансцендентный проект, проект освобождения из-под любой детерминации. В то же время любая со стороны человека стратегия подведет его под фонарь той или иной действительности, которая определит его как то или иное идеологическое существо» [8]. (Так, концептуальные стратегии культуры индустрии ловко монтируют творческие проекты с идеологией капитала, прикрываясь фикцией «борьбы с системой»). Куратор аспирантского семинара ИПСИ канд. филос. наук С. Степанищев поясняет этот трудный момент: «Мерцающая религиозная истина должна пониматься единственным ее выражением в талмудической традиции как процесс постижения сакрального, который не является конечным. Откровение, таким образом, являет истину, которую следует непрестанно читать и осмыслять, чтобы позволить ей сущностно оставаться божественной истиной, а не трансформироваться в идеологию» [8]. С ним соглашается д-р У. Гершович: «Нужно уметь видеть, как устроен текст, а не просто выявлять, о чем этот текст говорит. Игра помогает выйти из-под детерминации идеологии, но я должен все же задать некую сакральную сферу, где условия Игры как социального явления — а индивидуальная игра не является сакральной *игрой*, обязанной быть социальной, — снимают аморально-негативные, антигуманные интенции. Парадокс теории множеств». Объясняя тонкости обращения с сакральным текстом, Ури Гершович ссылается на статью Якобсона о двух видах текстовой афазии: метонимическом (где текст вынужден продолжать предыдущее предложение) и метафорическом афотическом языке. Для лучшего понимания ученый приводит кулинарную аналогию: «Мудрецы Талмуда за счет маркеров превращают текстовой винегрет в некую композицию, они привносят метафорическую ось в метонимию, и текст, говорящий о сакральном тексте, превращается в полноценный язык, имея метонимическую и метафорическую ось, синтагматику и парадигматику. (Весь текст становится одной криптологической метафорой, как глазуня, а не винегрет, являя воскрешение божественного слова). Это есть птичий язык, и вся талмудическая

литература является своего рода языком *под* сакральным текстом. Как только теряешь трансцендентную нить афотического понимания текста, подчиняешься естественной детерминации материального мира» [8]. В заключение четырехчасовой лекции д-р У. Гершович приводит пример заумной птихты евангелического контекста. В начале, вместо дальнего стиха, задается вопрос: может ли тот, кто переводит, заглядывать в написанное? Феноменом талмудической практики является возглашение Письменной Торы, ее возглашают или взыскивают ответ при мидраше. Со временем тексты перестали понимать на языке оригинала, и появились переводчики. Отсюда ответ: «Так учили наши Учителя. Переводящему запрещено заглядывать в написанное, чтобы не сказали: “Перевод написан в Торе”. А возглашающему запрещено бросать взгляд на что бы то ни было, кроме Торы, ибо Тора дана не иначе как в записи. Так сказано. И напишу я на сих скрижалях». Далее ученый разъяснял амбивалентность странного пассажа: «Записанные ноты текста нельзя перевести. Переводишь смысл текста, нечто теряя, ибо смысл еще не все, роль текста глубже, ведь существуют его ноты, которые можно только возглашать и слушать как мелодию. И тут перевод воспрещен. <...> Письменный текст Торы — укоренен в небесном, а перевод Устной Торы — Мишна — укоренен в человеке, ответственном за перевод. Письменный текст необходимо возглашать, но переводчику запрещено сверяться с ним, воспринимая лишь на слух, передавать то, как он слышит, не видя буквы текста... Но что значит: запрещено передавать изустно то, что записано? Ведь текст читают и выучивают наизусть. Однако при этом нельзя выдавать свои знания за письменный текст, ибо они тогда будут переводом, что не содержит сакральных нот мелодии... Было предвидено, что Устную Тору, запишут, переведут и “будут возглашать на греческом, и будут говорить: мы Израиль”... И Бог дает Моисею Письменную Тору, а Устную разрешает человеку интерпретировать как укорененную в переводчике. Так Мишна является мистерией, тайной Всевышнего, причем здесь используется греческий термин “мистерон”, и эту тайну Бог открывает только праведникам. <...> С точки зрения христиан, евреи являются буквой закона, то есть плотью этого закона, но буква в талмудической традиции укоренена на небесах. Что же тогда есть дух? А духом является таинство перевода, то есть это человек. По сути, Устная Тора, называемая плотью, или буквой, есть не что иное, как дух. Понятия переворачивают. И то, что зовут христиане духом, у евреев есть буква. Таинство же — в человеке, это перевод. <...> Кстати. Новое еврейское искусство будет создаваться в подобной сакральной архитектонике (не тематически, не потому, что это евреи...), это станет Ренессансом еврейского искусства» [8]. Откровенно

говоря, уже теперь не терпится взглянуть на возрожденное духовное творчество художника-миста, слушающего голос Неба и, применяя художественную птихту, играющего с трансцендентными смыслами и образами. Безусловно, ничего общего это искусство не будет иметь с профанирующим суть птичьего языка постмодернизмом. Будем надеяться, что параллельно сакральные интенции «птичьего воображения» достигнут пространств украинского и европейского искусства, позволив вырваться в трансцендентные сферы из овеществленного мышления культуриндустриальных идеологий. А пока... продолжает доминировать десакрализация: «О тихое журчанье содержанья» (Э. Паунд), которая настойчиво ввергает культуру и историю в осатаненную дурную вечность «пустого времени». Примеров тому — сплошь. «Стекланный зверинец» украинского павильона Венецианской биеннале '2015 упростила искусство до политического факта, журналистского проекта генно-модифицированной социальной рефлексии обмельчавшего языка, разложившегося на фрагменты концептуализированной речи-интерпретации. Абстрагированно «хрустальная» идея «hope against hope» в ситуации hopeless state визуалистских скрижалей артизма спафосомявила, вспомним Плотина и Адорно, становление зла, *критикующего* зло в конечной фазе кристаллизованной бесчеловечности. Банальный культуриндустриальный трюк, выдаваемый за откровение небес. Капитал осуждает милитаризм, который он же спровоцировал; капитал покровительствует «искусству», которое якобы осуждает развязанную плутократией войну, тем обеспечивая обоим в социуме дутые индульгенции, отвлекая общество от трезвой оценки ситуации, связанной с «модусом будущего как аффектом ожидания», чреватый бунтом. Любой, мало-мальски знакомый с азами ныне опального марксизма, распознает издавна практикуемую подмену. Для удобства распознавания в искусстве «гештальта неконструируемого вопроса» вполне можно воспользоваться трудом Эрнста Блоха, автора концепции «принципа надежды», которая сегодня обнаружилась в нашей реальности свою квази-актуальность (тем доказывая неправоту М. Хоркхаймера, не признававшего проблему социальной утопии сугубо философской проблемой, отказав в 1938 г. Блоху в зачислении его в штат эвакуированного из Германии в Нью-Йорк Института социальных исследований) [9]. Всю свою жизнь Блох утверждал «моделирующее мышление», чтобы перенаправить европейскую культуру с воспоминаний о прошлом, анамнесиса, в будущее, в трансцендентную надежду как еще-не-бытие. Культура для него была тем человеком, который, беря себя в путь, отправляется путешествовать и «выходит за свои пределы», где его осознание, «повторяющееся снова и снова, упирается не только в самое себя. В нем суще-

ствует множество нитей, пусть и запутанных, по которым может проникнуть освобождение. <...> Дорога, как путеводная нить, ведет нас через пространство прямо в историю, создающую и преобразующую предметы. <...> Если человек в путешествии остается неизменным, это плохое путешествие. Вокруг такого путника меняется только местность, но не он сам и не вместе с нею. <...> Поэтому Мефистофель может быть представлен как кислота и стягивание вниз, тождественный Фаусту, представленному как огонь и непрерывное вверх-возгорание; кислота прожигает, равно как и огонь. Мефистофель — это иронизирующий злопахатель по поводу всего достигнутого. Фауст олицетворяет релятивизм и превращение всего достигнутого в градуированную шкалу, где прошлое, разрастаясь, повторяет самое себя. Вплоть до прыжка к еще не совершившемуся... <...> Для ненасытного путника, осознающего изначальное, возникают новые надежды и новые муки, опять и опять открываются новые сферы. Это означает и новую ступень, на которую поднимается субъект для опосредования субъекта объектом, объекта субъектом. Такое опосредующее субъект-объектное отношение является процессом освежения, обновленного рождения цели» [7, с. 85–87]. Э. Блох предметно исследует концепцию «ступеней освящения» как движения Домой или в Для-себя-бытие, что у Р. Барта прозвучала под греческой дефиницией «бафмология». Интерес представляет путь преодоления ученым позитивистского мышления, под сенью которого осуществлялся весь XX в. В частности, Блох, убежденный в том, что «ни отдельный человек, ни кто-либо другой около него до сих пор не изведал себя самого» (с чем категорически не согласились бы ни Пифагор, ни Фалес, ни Плотин, не говоря уже о восточных мудрецах), интуитивно приходил к умозаключениям, схожим с классической философской мыслью: «прежде всего это вопрос знания, проникновения, встречи с самим собой, и сколь стара эта история, столь же долго подобная встреча представляется происходящей на ступенях. Именно таким образом, ступенчато, происходит каждое поучительное открытие, в том числе и там, где целью сквозного пути не является Самость (Selbst). Ею может быть Солнце или другое светило (Hochdroben) астрального мифического вида, из тех, что затмевают человека» [7, с. 87–88]. Ссылаясь на Гуго Сен-Викторского, «Путеводитель души к Богу» Бонавентуры, где представлены шесть ступеней созерцания, приобщая гетевское «познание самого себя в прекрасном чувстве» и гегелевский «путь естественного сознания, стремящегося к действительному знанию», Блох находит родство высказываемых в разное время идей с учением о стадийной сущности познания Николая Кузанского, у которого четвертая ступень (visio) «должна делать явным полное совпадение всех противоречий в бесконеч-

ном единстве», причем не понятийно, а исключительно интуитивно. «Итак, не только диалектика, но и способность синтетического рассужда, в отличие от простого антитетического понимания, связывает Кузанца с Гегелем как еще одно дополнение: каждая более высокая ступень, в том числе и внутри самого вида познания, является “praecisio” (уточнением) предшествующих ей ступеней. <...> И каковы ступени познания, таков и вид мира, с них открывающийся, и предметы этого мира» [7, с. 88–89]. Так что было бы излишним продолжать искать аргументы в пользу того, что visio визуальных практик искусства является уродливой фикцией псевдо-моделирующего мышления, сколь бы энергично, в ядовитых испарениях «ускоренной эволюции», ни доказывалось обратное.

Блох был уверен: «мышление появляется из начала нужды», «мышление может стать глубоким, когда оно разбужено нуждой», ведь «мир — это попытка, и человек должен сделать ее очевидной»; отсюда «мышление попытки... снова ведет к метафизике» [7, с. 53–56].

Однако подхваченная культуриндустрией надежда, в том числе украино-венецианская «Норе» 2015-го, неизбежно мутирует в идеологию. Возможно, дизайнерские ноу-хау, выполненные серьезным художником, презревшим трэшевую эстетику политической ангажированности, имели бы глубокие выбросы в будущее истории культуры; но то, чему свидетелями приходится быть сплошь и рядом, лишь подтверждает сказанное в конце XVII в. признанным «английским Моисеем»: «...погрешности заключаются не в самом ремесле или искусстве, а принадлежат исполнителю работы: кто работает с меньшей точностью, тот — худший механик, и если бы кто-нибудь смог исполнять изделие с совершеннейшей точностью, тот был бы наилучшим из всех механиков» (Предисловие И. Ньютона к первому изданию «Начал») [5]. Разруха в головах мящих себя художниками концептуалистов от лукавого, поддерживаемых хитромудрой культуриндустрией, пуще прежнего способствует тому, что «новые вкусы довели до того, что из-за негодных судеб косность победила достоинство искусства. А умы, затуманенные бесполовыми суждениями, не в состоянии были одобрить того, что может обладать убедительным и разумным благообразием»; посему каждый уважающий себя аналитик — уже которое тысячелетие — обязан дать ответ: «почему побеждает ложное начало» [1, с. 139–140]. «На какое-то время», — добавил бы оптимист. Стилевое многоголосие XX в. привело к тому, что каждая новая смена экспериментов увеличивала погрешность, допущенную нарративной культурой без «обновленного глубинного мышления», и посему многие уверены: «только напечатанная буква сохраняет вещи», и буква не сакрального текста, а банально

овеществляющая идеи дискурса «общего места» как «мест общественного пользования». Усугубил проблему овеществленной буквы модернизм, постмодернизм ее девальвировал, поэтому в миллениум на «выходе» получили не искусство, а *ничто*, что его заменяет. Этот суррогат вполне идентичен *horror vacui* натурфилософии эпохи Просвещения. Там не было места божественному принципу, все рационально объяснялось и расчлнялось. Пространство заняло свою научную нишу, время — свою, и человеческий разум, объясняющий законы Вселенной, торжествовал, не желая даже признавать очевидного: картина мира имела еще множество недостающих пазлов, среди которых, в частности, — объяснение падения метеоритов, их упорно не хотели видеть и исследовать (Илья Пригожин). Сегодня же астрофизики гомерически смеются (как, скажем, Нил Д. Тайсон), когда их с серьезными лицами вопрошают: «Существует ли в реальности вакуум?»

Как-то Карл Шмитг, апеллируя к дочери в работе «Земля и море. Рассказ для моей дочери», заметил: «Попытайся хоть однажды действительно различить в твоём представлении пространство и материю, отделить их друг от друга и помыслить одно без другого! С тем же успехом ты можешь попытаться помыслить себе абсолютное Ничто. Деятели Просвещения очень забавлялись по поводу этой *horror vacui*. Но, вероятно, это был всего лишь вполне объяснимый страх перед ничто и перед пустотой смерти, ужас перед лицом нигилистического образа мыслей и перед нигилизмом вообще» [10, с. 612].

Этим подспудным страхом вполне могла объясняться научная дуэль Ньютона, его редактора проф. Роджера Котса с Лейбницем (приверженцем декартовой теории вихрей, водоворотов космического пространства, что в миллениум могла бы быть уточнена и скорректирована сторонниками темной материи и темной энергии, доказавшими — так называемый вакуум наполнен движением разных частиц и энергий). Хотя математически идеальное обоснование Ньютоном системы мира позволяло тогда с подозрением и иронией относиться к ученым «безбожникам» и философам, «которые предполагают, что небесное пространство заполнено тончайшей материей, находящейся в непрестанном вихревом движении», «и надо обладать большою склонностью к бредням, чтобы напрасно затрачивать труд на подновление нелепейшей выдумки» [5, с. 14–21]. И все же в 1689 г. Лейбниц издал статью, а в 1712 г. — «*Commercium epistolicum*», где выразил несогласие с Ньютоном, настойчиво отстаивая дифференциальными исчислениями идею тончайшей жидкостной («эфирной») среды Универсума, равнодействующей с силой тяготения на космические тела. Но поверить в гипотезу, экспериментально не под-

тверждаемую, мир отказывался, предпочитая ньютонианство, по словам издателя: «предаваясь сладостному созерцанию, в большей степени преклоняться и почитать творца и господа вселенной, а это и есть истинный плод философии» [5, с. 20]. И что в итоге приобрела культура, если оставить в стороне восхищение астрофизиков красотой «Математических принципов натурфилософии» кембриджского гения, воздвигнувшего свою научную теорию без апелляции к идее Бога? Механистичность материализма XVIII в. — говорит Блох, — «была направлена не столько против субъективной стороны, сколько против ее союза с трансценденцией как арсеналом воинствующего почитания Бога и его церкви» [7, с. 80]. Через три с небольшим века это пассивное созерцание продуктов деятельности обмирщенного «господа вселенной» охватило многих философов от искусства, в демиургическом порыве сотворяющих визуалистские мультиверсумы — из праха, отходов, мусора, свалки, отработанных шлаков, руин, не брезгуя артефактами из зоны военных действий АТО и прочих неприглядных следов жизнедеятельности общества потребления. Таковы сочные плоды Древа их познания, по которым мы распознаем артизм, как и было нам рекомендовано; «раздушевление объектного мира», мертвого мира, «фетишизм фактичности» нивелирует субъекта и «вместо возможного “смысла” в making... застревало тотально отчужденное, непосредственное бытие в себе, являющееся “абсурдом”. Таковы — в решительном доведении до конца — последствия тотального объектного мышления без человека, непосредственно окружающие непосредственно одиноких, ничего не говорящих людей» [7, с. 80]. Тем не менее, самые изощренные умы, манипулирующие вакуумом суррогатного искусства, награждаются премиями с правом учиться у еще более поднаторевших мэтров западной культуры. Однако не всякая украшающая кирасу веточка сорняка укажет на возможность стать Плантагенетом. Пусть с квазисовременных высот творчества слова вымерших мастодонтов высокой культуры прошлого, каким являлся, например, С. В. Рахманинов, кажутся устаревшими и не стоящими внимания. Время расставит все на свои места. Ведь и сегодня трезвомыслящая часть интеллигенции разделяет точку зрения композитора, критиковавшего заикленных на рационально-технической составляющей экспериментаторов: «... Я не испытываю симпатии к композиторам, которые пишут по заранее составленным формулам или теориям, или к композиторам, которые пишут в определенном стиле только потому, что этот стиль в моде. Истинная музыка никогда не создавалась таким образом и, я осмелюсь сказать, никогда и не будет так создаваться. ... В конечном счете, музыка — выражение индивидуальности композитора во всей ее полноте. Но эта цель не может быть достигнута рационалистично, по зара-

нее разработанному плану, подобно тому, как портной кроит по мерке. А такая тенденция — я с сожалением это отмечаю — явно преваляет в течение последних двадцати лет. ... Повторю еще и еще, музыка, прежде всего, должна быть любима; должна идти от сердца и быть обращена к сердцу. Иначе музыку надо лишить надежды быть вечным и нетленным искусством. ... И все же я считаю нужным добавить, что уважаю художественные поиски композитора, если он приходит к музыке “модерн” в результате предварительной интенсивной подготовки. Стравинский, например, создал “Весну священную” не раньше, чем прошел напряжённый период обучения у такого мастера, как Римский-Корсаков, и после того, как написал классическую симфонию и другие произведения в классической форме. Такие композиторы знают, что они делают, когда разрушают законы; они знают что им противопоставить, потому что имеют опыт в классических формах и стиле. Овладев правилами, они знают, какие из них могут быть отвергнуты и каким следует подчиняться. Но, простите мне мою откровенность, часто мне кажется, что молодые композиторы погружаются в пучину экспериментальной музыки, не доучив свои школьные уроки. Слишком современная музыка — это сущее мошенничество, и вот почему: тот, кто сочиняет её, производит коренную ломку законов музыки, не изучив их сам. ... Молодые композиторы совершают ошибку, если считают, что владея только техникой, они достигнут оригинальности. ... Короче говоря, самая трудная проблема, стоящая и по сей день перед каждым творцом, — это быть кратким и ясным. В результате накопленного опыта художник приходит к пониманию того, что гораздо труднее быть простым, чем сложным» [11].

Вот и Э. Блох в «Тюбингском введении в философию» пишет: «Я Есмь. Но я себя не имею. И только поэтому мы становимся». Разработанный метод осмысления «собственного Внутри» Блох характеризует распространением «из себя вовне»: «На этом вечном пути более всего человек направлен во внешнее для того, чтобы снова суметь вернуться к себе и найти в себе именно глубину, существующую отнюдь не для того, чтобы оставаться невыраженной. <... > Так все Внутри сначала становится заметным при помощи Вовне; конечно, не для того, чтобы тем самым себя овнешнить, но чтобы выразить себя». Блох воспринял архаические истины и императивы классической философии, констатируя необходимость актуализации индивидуальности в/через других, ибо «от чистого Внутри не возникает ни единого словесного образа, который выражал бы сокровенное безмолвное В-себе и позволил бы нам высказаться о нем» [7, с. 53–54]. Внутреннее — «темно в себе», для его проявления светом реальности оно должно вый-

ти вовне и осознать себя через коллективное сознание Мы. Оно странствует и обучается во Внешнем, одновременно познавая «собственное Внутри». Проблема современного артизма в том, что рациональные персоналистские концепты, лишенные возможности осуществления сокровенного безмолвия «В-себе», продуцируют смысловые конструкты, остающиеся в полной темноте, поскольку такое воображение индифферентно к осознанию общечеловеческого *мы*, хотя и привязывается к социо-политической рефлексии общества, оставаясь фактически в полном отрыве и от него, и от нее. Артизм Есмь, но он уклоняется от стези становления, имея себя, не имеет себя, занимаясь исключительно механистическим «здесь-живанием». Манифестируя «моделирующее мышление» от *contemporary*, в демагогическом раже «ускоренной эволюции» адепты вывернутого наизнанку творчества арт-герметизма профанируют ту мысль, что «мир — это попытка, и человек должен сделать ее очевидной». Поэтому их «мышление попытки» уж никак не «прорывающее», а именно «отклоняющееся от сути дела», ни в коем случае не ведет к метафизике, а целенаправленно уводит от нее, игнорируя предупреждения философа: опредмечивание визуальных практик псевдоискусства оборачивается тем, что «оно останется Одиноким, без какого-либо С-нами... и без какого-либо Вокруг-нас... которое постоянно становилось и становится землей для растений, выращиваемых человеком, материалом для домов, возводимых им». Артизм не заинтересован *обдумывать* «Вокруг-нас» изнутри, «чтобы тем самым еще больше приблизиться к нам», усугубляя путаницу из кодов лексики, с легкостью расставаясь с былой утопией, «становится все менее чуждым человеку» [7, с. 54].

Очевиден парадокс. В качестве особенностей артизма декларируется его слияние с жизнью, ее насущными проблемами. Хотя в тот самый момент, как от рождения постмодернизма социальная философия говорит о структуриации интересубъективной публичной сферы (Юрген Хабермас) на основе коммуникативной рациональности, куда втянут каждый гражданин общества, эта особенность выглядит банальным трюизмом. Более того, учитывая тот факт, что в идеале, выражаясь словами социолога Г. Синекоповой, «дискурс публичной сферы приводится в движение не административно-экономическими механизмами, а механизмами исключительно коммуникативной направленности, представляющими интересы всех граждан», выходит, что в случае с идеологически и финансово ангажированным культуриндустрией *contemporary* мы имеем дело с фиктивным общественным мнением и фиктивной публичной сферой, узурпирующей право единоличной презентации современности в искусстве. «Элемент саморефлексии» адептов визуальных

практик также наваян интересами капитала, в частности, в лице спонсоров-инвесторов и держателей модных галерей, не предполагающими равноправной и прозрачной дискурсивной критики оппонентов по цеху, и тем паче не допускающими непредвзятой гнозы как истинности/искренности, являющейся — опять-таки в идеале — «неотъемлемой частью всего коммуникативного процесса, осуществляемого в публичной сфере, подчеркивающей важность намерений каждого участника» [12].

Естественно, артизм, этот артистичный шоумен, буквально выходит из себя, «выходит вовне только с самим собой», подобно профессору Беликову с неизменным зонтом, не расставаясь с рациональным «герметизмом» концепций, угодной плутократии, а не интересам большинства, ставшего жертвой манипуляций первых. Так, складываются все основания говорить о дифференциации публичной сферы на фрагменты и осколки. Г. Синекопова подчеркивает, ссылаясь на ряд англоязычных, не переведенных на славянские языки, трудов Хабермаса (в том числе: *Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society.* — Cambridge, 1989): «Как известно, Юрген Хабермас под трансформацией публичной сферы изначально подразумевал именно ее перерождение из классической, либерально-буржуазной сферы рационального обмена мнениями в современную арену, на которой силы, представляющие интересы государства и экономических структур, разыгрывают шоу, поглощаемые публикой. <...> Действительно, определить природу публичной сферы можно, лишь противопоставив ее системе (государства и экономических структур), т. е. по сути, дав ее негативное, отрицательное определение, ср. “публичная сфера — это сфера, не (sic!) входящая в систему”. Можно отметить параллель между таким негативным определением публичной сферы и так называемой “отрицательной свободой”, которая отождествляется со свободой от всяких ограничений» [12]. Даже такое краткое разъяснение вполне может быть достаточным, чтобы развенчать перед недоумевающими интеллигентами старой закалки «мягко стелющийся» механизм подмены, где снова государство пытается позиционировать себя «произведением искусства», способствуя быстрому в мировом масштабе триумфу фейкового искусства, пропагандирующего «свальный грех», разнuzданную аморальность и демонстрацию внутренней убогости с откровенным бескультурьем «творческих» проектов, созданных якобы «на потребу дня». Это и есть искусственный ренессанс, «ускоренная эволюция», иначе — придуманная революция, угодная капиталу, дурачащему публичное мнение общества потребления, добровольно отказавшегося распознавать факт подмены оригинала суррогатом. Между тем идея

культурного развития и взаимопонимания предполагает наличие аргументированного диалога *всех* участников, включая оппонирующих, что также формируют публичную сферу, например, современных представителей так называемого «высокого искусства», не желающих подгонять творчество под политику и идеологию, просто живущих трансцендентным.

Однако артизм в тандеме со СМИ, храня клубную элитарность, узурпирует традиции устной речи, обильным говорением рекламируя свой сомнительный товар — концептуальное мышление; поэтому, как подчеркивает Синекопова, «следует помнить, что изначально публичная сфера была связана с функционированием “живого мира”, а система (денег и власти) была связана с действием направляющих медиасистем (“steering media”). В свою очередь центральной чертой “живого мира” выступает язык, тем самым встроенный в структуру коммуникативного действия... Насколько с подозрением (по крайней мере, изначально) Ю. Хабермас относился к новым коммуникативным технологиям, разделяя взгляды Франкфуртской школы, настолько же доверительно он относился к природе и роли речи, которая призвана, с его точки зрения, презентировать явления наиболее объективно благодаря своей прозрачности. Такой прозрачностью в особенности обладает устная речь, которая по своей природе, как кажется, лишена субстанциональности и в силу этого может обеспечить непосредственность восприятия тех значимых претензий, которыми обмениваются участники публичной сферы. Именно поэтому Ю. Хабермас считал, что публичная сфера может формироваться наиболее эффективно на основе устного диалога, строящегося по законам универсально-рациональной аргументации. Такая трактовка публичной сферы, подчеркивающая ее идеальность в виде прозрачности, заключающейся в устной речи, уходит корнями к риторическим воззрениям Платона, согласно которым (устная) речь заключает в себе суть явлений. Следствием такой трактовки является своеобразное отношение к любым средствам массовой коммуникации, которые оказывают влияние на формирование публичной сферы» [12].

Между тем, приватизированные СМИ, адаптировав изощренный опыт политтехнологий, паразитируют на доверии общества, внедряя в коллективное сознание заведомо ложные представления: «именно за таким-то современным искусством предопределено его будущее». Естественно, помимо средств массовой информации, замеченных в манипуляции общественным сознанием, сегодня можно уличать в неправдивости получившее тотально массовое распространение и пользующееся омассовленным сознанием «современное искусство», девизом которого по инициативе самой же системы стала «борьба с системой» —

чистой воды блеф. С точки зрения социальной психологии искусства, в такой ситуации нет ничего неожиданного, и как подчеркивает Н. Хренов, определяя начало цикличного кризиса от середины XIX в., «отношение к культуре как противостоящей личности реальности в XX в. породило ситуацию нигилизма, способствовало разрушению традиционных культурных организмов и выходу личности за пределы существующих ценностей культуры. Это обстоятельство — отправная точка для выявления как исторического цикла, в границах которого возникало противоречие между культурой и личностью, так и свойственных этому циклу периодов» [13, с. 21].

Сто лет тому назад о кризисе культуры размышлял Георг Зиммель, уверенный в том, что «культура означает именно *синтез* субъективного развития и объективных духовных ценностей. <...> Мы все еще некультурны, когда создали в себе то или иное знание или умение, и становимся культурными лишь тогда, когда все они поставлены на службу развития этой связанной с ними, однако ни в коем случае с ними не совпадающей центральной душевной инстанции» [14, с. 446–458]. Сегодня к мыслям немецкого ученого подоспело время прислушаться, ибо коллапс квазисовременного искусства демонстрирует абсолютную правоту Зиммеля, констатирующего, что «... развитие субъекта не может больше двигаться по пути, избранному объектом; следуя же последнему, он оказывается в тупике или перед лицом опустошенности своей собственной наиболее внутренней жизни»; «Специализация не станет культурой, каких бы высот она ни достигала в разработке объективных содержаний. Культура появляется только там, где эти односторонние совершенства упорядочиваются в целостности души, где уравнивается разногласие элементов, поднимающихся на более высокую ступень»; «Когда к концу прошлого столетия получил распространение натурализм в искусстве, то это было признаком того, что господствовавшая классическая форма искусства уже не вмещала в себя стремящуюся вовне жизнь. Появилась надежда на то, что это искусство может воспринять непосредственные, не тронутые человеческими намерениями образы жизненной действительности. Но натурализм также не смог удовлетворить эти нужды, как на то не способен сегодняшний экспрессионизм, замещающий непосредственную образность предмета душевным процессом и столь же непосредственным его проявлением. Поскольку внутреннее движение продолжается во внешнем творении, так сказать, без оглядки на собственную форму и объективно значимые нормы, то считалось, что жизнь, наконец, обрела полностью соразмерный ей язык, не изолганный никакими внешними ему формами. Но вновь ока-

залось, что по своей сущности наша внутренняя жизнь всегда выражается только в формах, всегда обособленных и в какой-то мере самостоятельных по отношению к создавшей их душевной динамике. Творческая жизнь надолго созидаёт нечто уже не являющееся жизнью, в чем она замирает, что противостоит ей по собственному праву. Она не может выразиться иначе, чем в формах, сущих и нечто для себя значащих, независимо от жизни. Это противоречие является подлинной трагедией культуры. В благословенные эпохи гению удастся придать гармоническую форму быющим изнутри источникам жизни, хотя бы на время удержать в ней жизнь таким образом, что форма не застывает во враждебной жизни самостоятельности. Но в большинстве случаев такое противоречие неизбежно, и там, где проявление жизни, чтобы избежать противоречия, так сказать, предлагает себя в своей свободной от формы обнаженности, вообще не получается ничего разумного — не экспрессия, но бессвязная речь. На месте противоречивой и затвердевшей в своей чуждости единой формы возникает лишь хаос атомизированных частичных форм. К таким крайним выводам из нынешнего положения искусства приходит футуризм: страстное стремление жизни к слову, которому уже тесны традиционные формы, не находит новых форм, а потому отрицает форму вообще (либо пользуется тенденциозно-заумными формами). Чтобы избежать противоречия, футуризм вступает в противоречие с самой сущностью творчества. Вероятно, нигде с такой силой, как в многочисленных проявлениях футуризма, не дает о себе знать то, что созданные жизнью для обитания в них формы сделались для нее тюрьмой» [14, с. 470–479, 483–484].

И все же, любой узник, сидящий в тюрьме, остается внутренне свободным, и при малейшем желании обрести трансцендентную свободу он освободится от оков материального мира, пройдя «узким путем, ведущим в жизнь». Мера свободы в нем самом. (Об этом говорил, приводя эlegantные примеры в своей лекции, и Ури Гершович, констатируя: «сидящий в тюрьме внутренне находит решение — субъективно он не сидит, он свободен и соблюдает небесное указание, находя ответы в сакральном тексте».) Сколь бы ни пеняли традиционным видам искусства, обвиняя их в анахронизме и отказывая им в будущем, закон циклов восстановит их права. Ускоренно нисходящая в овеществление спираль эволюции сменяется постепенно восходящим, в трудностях преодолевающим сопротивление, вектором развития, чтобы «снова утвердить власть Внутренне-человеческого в процессе открытия мира», минуя девальвацию субъекта и фетишизацию объекта: «Если же познающий субъект есть ключ, и к тому же единственный ключ для того, чтобы рас-

крыть закрытый мир, более того — глубоко раскрыться самому в глубинах этого — закрытого мира, то ему необходима самая сильная критическая бдительность (*Wachsamkeit*) для сохранения этого ключа методически-пригодным, для его самосовершенствования» [7, с. 81]. Так что ржавый ключ словесной болтовни визуалистов лишен перспектив проворачивания в узкой скважине сущностного «открытия мира». Как ни странно, именно канонические законы формотворчества позволяли высокому искусству обрести истинно метафизическую свободу, где исчезала (снялась в самом основании) дихотомия опредмеченных форм художественного произведения и заложенных автором глубоких чувств, прорывающихся через субъективное видение в мгновение абсолютной красоты как сущности без явления. Вне профессионального мастерства тут не обойтись, ибо лишь совершенное владение техникой, технологическими нюансами позволит автору «избегнуть заключения» в материальном и обрести свободу в духе, не отягощаясь ничем овевающим. Иными словами, становясь «перпендикулярным» действительности с ее текущими проблемами, всяческими бытийными ситуациями, художник растворяет субъективность мирочувствия трансцендентным становлением. Главное — не сбиваться на разбитую стезю концептуально-рациональной лексики софистической повествовательно-интерпретационной речи, привязывающую идеологической детерминированностью к повседневной реальности; а образным вчувствованием преодолевать синдром скрижалей нарративной культуры, утверждая будущее в настоящем актуализацией забытого долгоцентристского опыта развития цивилизаций. Только совершив само-инициацию, культура, говоря словами Цицерона, не только сможет обучать нас быть счастливыми еще в этой жизни, но, что особенно важно, «позволит умереть с надеждой», как это себе позволил утверждающий в жизнь «принцип надежды» Эрнст Блох, которого не смогли сломить ни гонения, ни оговоры, ни прочие социо-политические и бытовые неурядицы. Священный Уроборос, кусающий свой хвост, замыкает очередной цикл земных *Tristia*, неспешно выводя коллективное сознание общества на новый эволюционный уровень, где старый тюремщик — геоцентрическая идеология культуриндустрии — меняется топосом с узником, созидающим в культуре коперниканский гелиоцентрический переворот. Универсальный закон циклов не оставляет сомнений: искусство, подобно Фениксу, проходит циклические падения и взлеты, а значит, вслед за овевающим холодным рационализмом художественного мышления оно возродится огнем духовного расцвета Гестии-Аполлона, и когда культура избавится от мертвой буквы «тьмы египетской», тогда

ключи истинного символизма будут повернуты, синдром скрижалей — преодолён, а врата времени — открыты.

Библиография

1. *Витрувий*. Десять книг об архитектуре [Текст] / Витрувий ; пер. с лат. Ф. А. Петровского ; под ред. А. Г. Габричевского. — М. : Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1936. — 332 с.
2. *Платон*. Собр. соч. : в 4 т. [Текст] / Платон ; пер. с др.-греч. — М. : Мысль, 1993. — Т. 2. — 528 с.
3. *Тит Лукреций Кар*. О природе вещей [Текст] / Тит Лукреций Кар ; пер. с лат. и коммент. Ф. А. Петровского ; вступит. ст. В. Ф. Асмуса. — М. : ГИХЛ, 1937. — 288 с.
4. *Вольтер*. Философские сочинения [Текст] / Вольтер ; пер. с франц. — М. : Наука, 1988. — 752 с.
5. *Ньютон И.* Математические начала натуральной философии / Пер. с лат. и прим. А. Н. Крылова ; предисл. Л. С. Поллака. — М. : Наука, 1989. — 688 с.
6. *Летцев В.* «Касталия» постмодернизма и иная реальность (Эссе) (2000) [Текст] / Виктор Летцев // Крещатик : междунар. лит.-худож. ж.-л. — 2001. — № 2 (12). — С. 311–314 ; *Летцев В.* Становление [Текст] / Виктор Летцев. — М. : Новое литературное обозрение, 2003. — 96 с.
7. *Блох Э.* Тюбингенское введение в философию [Текст] / Э. Блох ; пер. с нем. Т. Ю. Быстровой, С. Е. Вершинина, Д. И. Криушова. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1997. — 400 с.
8. Конспект аудиозаписи лекции д-ра У. Гершовича от 11.03.2012. Архив Марины Протас.
9. *Вершинин С. Е.* Эрнст Блох — жизнь и творчество // Блох Э. Тюбингенское введение в философию [Текст] / Э. Блох ; пер. с нем. Т. Ю. Быстровой, С. Е. Вершинина, Д. И. Криушова. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1997. — С. 5–46.
10. *Шмитт К.* Земля и море. Рассказ для моей дочери [Электронный ресурс] // Карл Шмитт. Номос земли. / Пер. с нем. — СПб., 2008. — Режим доступа : <http://www.gup.ru/newumk/manuals/KFHHome/KonfDept/filkm/book/2/hmitt.pdf>.
11. *Рахманинов С. В.* Музыка должна идти от сердца [Электронный ресурс] / С. В. Рахманинов. — Режим доступа : http://senar.ru/articles/from_heart/
12. *Синекопова Г. В.* Нормативные основания публичной сферы и их критический анализ [Электронный ресурс] / Г. В. Синекопова. — Режим доступа : http://senar.ru/articles/from_heart/#4

13. Хренов Н. А. Социальная психология искусства : переходная эпоха [Текст] / Н. А. Хренов. — М. : Альфа-М, 2005. — 624 с.

14. Зиммель Г. Избранное : в 2 т. [Текст] / Георг Зиммель ; пер. с нем. : А. В. Дранов, М. И. Левина, И. И. Маханьков, А. М. Руткевич, А. Ф. Филиппов, Г. А. Шевченко. — М. : Юрист, 1996. — Т. 1 : Философия культуры. — 672 с.

Марина Протас. Tristia. Синдром скрижалей

Анотация. У статті автор впроваджує один з варіантів культурологічного аналізу процесів десакралізації сучасної свідомості на засадах анамнезу такого відомого у культурології явища, як синдром скрижалей, дослідженням якого займався Ю. М. Лотман. Автор спирається на науковий досвід знаного у міжнародних колах фахівця в сфері талмудичної літератури д-ра Урі Гершовича, а також на праці класиків німецької філософсько-соціологічної думки — Е. Блоха, Г. Зиммеля, Ю. Хабермаса та їхніх сучасних послідовників, заострюючи власну увагу на критиці ідеології культуриіндустрії ХХІ ст. Аргументаційний корпус статті посилений науково-критичним рекогносцируванням аналогічних фактів, що мали місце у культурі античності та доби Просвітництва, у зв'язку з чим цитуються праці Вітрувія, І. Ньютона, Вольтера та ін.

Ключові слова: культура, сучасне мистецтво, артизм, синдром скрижалей, сакральний текст, талмудична культура.

Марина Протас. Tristia. Синдром скрижалей

Аннотация. В статье осуществляется один из вариантов культурологического анализа процессов десакрализации современного мышления на основе анамнеза такого известного в культурологии явления, как синдром скрижалей, исследованием которого занимался Ю. М. Лотман. Автор опирается на научный опыт признанного в международных кругах специалиста в сфере талмудической литературы д-ра Ури Гершовича, а также на работы классиков немецкой философско-социологической мысли — Э. Блоха, Г. Зиммеля, Ю. Хабермаса и современных их последователей, заостряя свое внимание на критике идеологии культурыиндустрии ХХI в. Аргументационный корпус статьи усилен научно-критической рекогносцировкой аналогичных фактов, имеющих место в культуре античности, эпохи Просвещения, в связи с чем цитируются труды Витрувия, И. Ньютона, Вольтера и пр.

Ключевые слова: культура, современное искусство, артизм, синдром скрижалей, сакральный текст, талмудическая культура.

Marina Protas. Tristia. Tables' syndrome

Summary. Various processes of desacralization in modern thinking are treated with the help of culturalological analysis that is based on anamnesis of such a well-known in culture studies phenomenon as tables' syndrome. The latter was extensively studied by Yuri Lotman. The author decided to put works by a well-known specialist in the field of Talmudic literature Dr. Uri Gershovich and works by representatives of German philosophical and sociological thought (E. Bloch, U. Habermas, G. Simmel and their contemporary followers) as the basis of the study. The emphasis is made on criticizing the ideology of the culture industry in the XXI century. The argumentation given in the article is a panoptic one, thus including the study of analogous processes and facts that took place in Antiquity, Renaissance. In this respect the works by Vitruvius, Newton, Voltaire are quoted.

Keywords: culture, contemporary art, artism, tables' syndrome, sacred text, Talmudic culture.