

«Парадокс Лжеца» в пространстве критики Трансформация или эвтаназия?

МАРИНА ПРОТАС

*Изменчивая видимость будет всегда вводить
в обман наш разум...*

Блез ПАСКАЛЬ

*Для большинства людей ложность утверждения
сама по себе является причиной от него воздержаться...
Как лгущий, так и говорящий правду руководствуются
своими представлениями о действительности — в целях
ложного или истинного описания мира. ... Пустобрех
говорит, не обращая внимания ни на что, кроме того,
что выгодно и/или удобно сказать в данный момент...
он не отвергает истины и не противостоит ей.
Он ее просто игнорирует.*

Гарри Г. ФРАНКФУРТ

Вопрос ведущего американского логика Хилари Патнэма, профессора Гарвардского университета, — нарисовал ли муравей портрет Уинстона Черчилля или лишь оставил след, похожий на портрет Уинстона Черчилля, — сегодня на ниве искусства, и особенно критики, более чем просто злободневен. Постоянное присутствие в пространстве культурно-художественных событий Украины неартикулируемой дилеммы (имманентна ли семио-конструкция, заявленная художником, его творению, а восприятие части нерасторопной критики и социума — неистинно, подлежа коррекции; либо вопрос совпадения идеи

и художественного образа читаем иными вариантами), достаточно точно соотносимо с древнейшим парадоксом Лжеца, анализируемым Патнэмом в монографии «Разум, истина и история» [1]. Метафизический реализм, с которым полемизировал Патнэм, не может решить дилемму самозамкнутого парадокса, который еще Чжуан-цзы представил известной сентенцией: философу, который спит, снится, что он бабочка, которой снится, что она философ, который спит и т. д. В частности, Патнэм дискутировал с Людвигом Витгенштейном, педантично отмечавшим истину даже в повседневной бытовой речи, если верить свидетельствам

Фани Паскаль [2]. Высоко оценивая профессионализм Витгенштейна, Патнэм, опираясь на Канта, возражал ему, доказывая, что феноменологическое исследование мышления имеет неверное основание, ибо понимание внутреннего выражения мысли — это способность, но никак не явление/феномен, поэтому истинность понимания укоренена в проблеме объективности или трансцендентности понятий. Процесс мышления переструктурирует образы сознания вне строгой иерархии, допуская коррекции, в процессе чего парадоксы неизбежны. Сам Патнэм также следовал этой стратегии, совершенствуя свои профессиональные взгляды, так что коллеги прозвали его «движущейся мишенью», неуловимой для критики (Дж. Пассмор, Р. Рорти). Во всяком случае, теперь, благодаря усилиям этого ученого, аналитическая философия считает неприемлемой попытку логического позитивизма отказаться от услуг «старой метафизики», заменив ее молодым вином современных научных теорий с их новой терминологией. Отсечение корней традиции, конечно же, облегчает мышление, но избавление от грехов осуществляется вместе с избавлением от полезных уроков из ошибок прошлого [3]. Правда, возможно, что наведение мостов между дихотомиями (напр., «объективное — субъективное»), а также между мыслителями древности и современности, было предугадано временем и жизнью. Ученый лишь уловил «вызов времени», утверждая в одной из последних своих работ, озаглавленной «Реализм с человеческим лицом»: «...почти все проблемы в философии приобрели форму, в которой они представляют реальный интерес, только благодаря Канту» [4]. В частности, парадокс лжеца Кант рассматривал, задаваясь вопросом: «Что есть истина?», и резюмировал: «Знание заключается в себе ложь, если оно не согласуется с тем предметом, к которому относится»; но «всеобщий критерий истины не может быть дан», «требовать всеобщего критерия истинности знания со стороны его материи нельзя, так как

это требование противоречиво» [5].

Одним словом, философские битвы вокруг проблем реализма и антиреализма, проблем метафизики и онтологического статуса универсалий, взаимоотношений сознания и вещного мира с вероятностью обретения достоверного знания... — весь этот комплекс остро дискутируемых сегодня проблем вовлекает в свою орбиту не только профессиональных философов, но и искусствоведов, критиков, художников, культурологов и прочих специалистов, которые за время битвы трансформируются внутренне, случается также — от убежденных позитивистов до кантианцев или неоплатоников. С искусством и критикой, приближенных к «жесткой власти» и охлократии, все обстоит сложнее, парадоксальней. Тут не возможно чудесное исцеление, каковое испытала аналитическая философия в 1990-х, после того, как ее (на пике славы) объявили преставившейся: она тогда заточила себя в узкоспециальные вопросы, понятные избранным профессионалам, отказав проблемам духовно-гуманистического плана; однако, возвратив себе утраченный вектор проблем, она получила широкую востребованность в разных сферах человеческого знания, в том числе на ниве современного искусствоведения и критики. Соответственно, центральное положение в культурно-художественном пространстве занял и парадокс лжеца. Элитарная сегодня часть искусства, широко репрезентуя себя в Украине и за рубежом, сформировавшись в среде неконформного творчества конца 1980-х — 1990-х, по мере возмужания незаметно стала конформным арт-бизнесом, искренне обижаясь на критиков, цитирующих И. Канта: «Тем не менее, есть что-то чрезвычайно соблазнительное в обладании таким мнимым искусством придавать всем нашим знаниям рассудочную форму, хотя бы содержание их и было еще пустым и бедным; поэтому общая логика, имеющая значение только канона для оценки, нередко применяется как бы в качестве орга-

нона для действительного созидания, по крайней мере шумихи объективных утверждений, и таким образом употребляется во зло» [6]. Вот почему ракурс заявленный в названии исследования, постоянно переводится нами то в проблемное поле Патнэма, то путем «семантического восхождения» (У. Куайн) трансформируется от рассуждений об «игре истинного и ложного» современной художественной жизни до удивительно поучительных логико-философских интенций по поводу субкультуры *bullshit*, в духе *enfant terrible* [7]. В этой связи мы вынуждены были прибегнуть к скандальному бестселлеру профессора философии Йельского университета Гарри Гордона Франкфурта «*On Bullshit*» [8], но не ради дешевого эпатажа, а исключительно, для того чтобы выяснить мотивы философской претенциозности сознания наиболее продаваемых ныне украинских художников, «вынужденных искренне и убежденно вводить в обман», как и обслуживающих их сателлитов от критики — лгать в форме *bull session*. Тем более, что Франкфурт убедительно доказал причину распространения в современном мире *bullshit*: главным образом (каким бы диким это не показалось информационному обществу), из-за распространения в интеллектуальных слоях невежества, незнания специалистами предмета, который он должен знать, а обязательство быстро высказывать свое мнение провоцирует участника публичной жизни ко лжи. Ведь времени на кропотливо-длительное осмысление проблемы современность не оставляет, да и желания тоже: большой поток информации, обрушившийся на головы людей, уменьшает время, отпущенное на осознание проблем, выработку собственного мнения и принятие верного решения. Кроме того, чрезмерно раздутый модернизацией общества культ личного мнения, о чем говорили многие философы и социоаналитики, отформовался в предрассудок демократии, при котором граждане имеют свое представление обо всем, и «графоманией

не занимается разве что младенец», «сочиня даже воздух, когда нечем дышать», так что все вынуждены быть свидетелями «свертывания прокишшего пространства, свертывания не в единство, даже не свития, а сворачивания в дурной множественности, раздробленности и мелочности» (А. Босенко) [9]. Степень же соответствия быстро выданного частного мнения истинному положению дел не интересна социуму, зараженному вульгарным кантианством, равнодушно махнувшему рукой на пресловутую «вещь в себе» и на способности мышления. Но образовавшаяся «пропасть всеистребляющего варварства» (Кант) исключительно разрушительна для культуры и истории общества, тем более, когда некий субъект, абсолютно уверенный в своей иллюзорной правоте, выдает творческий евнухизм за истину: «софистическое искусство придавать своему незнанию или даже преднамеренному вымыслу внешний вид истины путем подражания основательному методу, предписываемому вообще логикой, и путем пользования ее топикой для украшения всяких пустых утверждений... приводит лишь к болтовне, к умению утверждать что угодно с некоторым видом правоты или нападать на что угодно» [6]. Единственным оправданием, открывающим психологически ущербному субъекту путь в большую жизнь, становится не парадигма истинности, но парадигма искренности, опять же, толкуемая вульгарно, ибо лукавство не жалеет страсти и искренности в достижении цели. Вспомним назойливо поучительный пример из жизни сегодняшних «ходоков» киевской подземки, имеющих широкий репертуар искренних жалоб попрошайки. В несколько видоизмененном виде эта модель культурной жизни эксплуатируется в среде художников, более не стремящихся синтезировать общую картину целостного мира, и тем паче, не пытающихся отыскать истину, зато выставляющих на показ свою исповедь-пандемос в широкой маркетинговой сети «арт-спазмов», т.е. арт-

галереях. (Методика стара як мир, точно так жертви війни в післявоєнні роки ходили по електричкам і трамваям, пропонуючи публіці в близькі розглянути їх увечеря, і, проникшись співчуттям, заплатити). Професор Лондонського університету Александр Пятигорський, який в 1960-х роках працював з Ю. Лотманом і М. Мамардашвілі, зв'язує загальну деградацію, серед іншого, також з «найбільш оупляючою ідеєю сучасності, ідеєю комфорту, навіть мінімального, але будь-якою ціною, комфорту, надаваного за вищою благом, словом — з ідеєю абсолютного екзистенціального гедонізму. Ця ідея (в будь-якій її формі, політичній, економічній, етичній, генетичній, нарешті) знову і знову повертає наше мислення в тупик антропоцентризму» [10]. Ця ідея стає також основою, на якій утверджуються ринкові відносини в мистецтві, адже на «ринку все незрозуміле стоїть значно дорожче», «всіма ложка і глупість на ринку розходяться чудово» [11].

Любопитно, як сходяться в тональності і за змістом вердикти незрозумілих до сучасності вчених різних професійних інтересів, особливо за приводом «комфорту умственої інерції», претендуючого на «метафізичний престиж» (причому, незалежно від того, застосовують чи вчені дедуктивні методи оцінки або індуктивні). Наприклад, висококласний лінгвіст Михайл Даниель з філософським изяществом підмітив тождественність стратегій завоювання світу у художника-лицедія і фланера-bullshitter: «bullshitter займається своєю справою як вільний художник» [12]. Реальність сама відображає дзеркально зміст фрази, обнажуючи специфіку порожноти буття світських тусовок, де художник бере на себе нелегкий труд перекладу ненормативної лексики в настільки ж ненормативну поведінку, давно легітимізовану в культурно-художественних колах еліти. Поетично нічого не стоїть на черговій

корпоративній презентації бренду будь-якому-будь І. Чичкану, продемонструвати в камеру татуаж інтимної частини тіла, спонтанно і виртуозно здійснивши акт bullshit з багатомільйонною аудиторією каналу ТV. (Найбільш смішно, що цей жест/акт художника має в культурі історичну повторюваність, — найближчий до нас конфуз відбувся в післяреволюційному Криму, з випуском брошури г-на Енчмена «Розмір чоловічого статевих органів як вирішальний фактор морального прогресу», глибоко потрясши уявлення Зоценко і Еренбурга, неодноразово ссылавшихся на цей шедевр. Однак і перші революціонерки Москви, — достатньо згадати Інессу Арманд, — не відставали в «секуляризації» відносин статевих, і, так само, як сучасні поп-зірки, фланювали в обнаженому вигляді по Червоній площі, надихнені революційним катехизисом працівниць — брошурою «Боротьба за справжнього чоловіка») [13]. Але Г. Франкфурт високо оцінив би поступок вівідного українського художника, додавши: «В брехні великий розмах і незалежність, в ній є політ імпровізації, велика красочність і гра уявлення. Це не стільки майстерство, скільки мистецтво» [14]. І все ж творчість художника чесно до експозиціонізму виражає себе в житті як в мистецтві, автоматично не отождествляється з істиною в мистецтві. Хоча хто знає, яка вона, ця істина, але ще в мистецтві?

Ганс-Георг Гадамер в монументальному труді «Істина і метод» (1960) показав неможливість точної верифікації досвіду мистецтва (так само, як філософії, історії, критики) експериментальними методами. Науки безсилі в досягненні істини, якщо вона еманується трансцендентним; а досвід критики і філософії не може замінити досвід мистецтва, знову ж, якщо останній не залежить від раціональних зусиль людини. Ото в цьому тонкому умові «якщо» і відбувається підміна критеріїв оцінки, де істина част-

ного высказывания объявляется просвещенным обществом и самим художником истиной «прекрасной души», предполагающей философскую свободу, а на самом деле симулирующей ее. Опыт рационального (и рационально-метафизического) творчества художника для пущей важности им самим подменяется опытом критики и философии, логически конструирующих, словно бы искусственно достраивая, семантическое поле произведений. Попытки выправить положение безуспешны, пока эстетическое различие «образованного общества» (Шиллер) не научится выделять в художественном произведении вневременные качества, а в творчестве художника — «действенно-историческое сознание» и опыт мира. Задача сложная по ряду причин. Пространство искусства и критики слишком засорено иллюзиями, ложными амбициями и утопиями, пробраться сквозь которые к свету истины почти невозможно. Слишком усугубилась искаженность познания после искривления кантовской аргументации субъективного суждения и абсолютизации понятия гения, теперь безнадежно оторванного от опыта мира и от интересубъективного понимания. Вернуть вневременные качества культуры и способность эманировать «внутреннее», Единое, возможно путем преодоления рациональной логики, поразившей недугом искусство. А ведь именно трансцендентное Прекрасное снимает противоречия между субъективным и объективным, теорией и практикой, показывая себя как истинное, как духовный свет и как событие, превышающее какую либо деятельность человека. (В «Критике способности суждения» И. Кант подчеркивал, что «суждение, связанное только с опосредствованным, а именно относящимся к обществу, интересом, ...уже не может считаться несомненным признаком морально доброго образа мыслей», поэтому «оплачиваемое искусство» Кант определял исключительно как ремесло. Ему же противопоставлял искусство истинно свободное, пре-

красное искусство, вызывающее «удовольствие от рефлексии», а не от чувственного наслаждения, но создавать такое искусство, доказывал Кант, способен только гений) [15].

Необходимо также преодоление нами глобальной деисторизации общества. Когда-то Тацит определял культурного римлянина как того, кто видит свое время и сохраняет для потомков также времена его пращуров: отца, деда и далее, в глубь веков. Сегодня все упростилось. История как наука изучается нами, но существует отдельно от атрофированной способности исторического мышления, что блокирует от нас необходимый опыт мира и опыт исторического мышления, подменяя его суррогатом плоской политической рефлексии событий прошлого и настоящего [16]. Содержание сознания крайне обмелело у художника, борющегося не за истину, но за признание того, кто говорит, т. е. за себя. Критика также в растерянности, как же запустить этот механизм «историко-понятийного понимания», чтобы искусство, сравниваемое Гадамером с традиционным праздником, отражало вневременную суть вечного, «окказионально» самопредставляемую временными преходящими формами. Современность подтверждает необходимость дисциплинированности гения со стороны воображения, рассудка, духа и вкуса, на чем настаивал Кант. Ведь вдохновение гения самым прекрасным образом сопрягается с высокой культурой эстетического суждения: его оригинальность идей контролирует свобода воображения и закономерность рассудка, а вкус упорядочивает мысли, сообщая идеям устойчивость, что позволяет развивать к всеобщему одобрению культуру в целом. В противном случае, «все богатство воображения порождает в своей не подчиняющейся законам свободе только нелепость» [17].

Доказывая возможность плюральной репликации разными материальными носителями одного и того же ментального состояния, Патнэм также подвергал сомнению истин-

ность семантики носителей, поскольку между предметом и его ментальным образом нет необходимых взаимосвязей. Сложность решения подобных самозамкнутых парадоксов, как видим, проистекает из-за отсутствия строгой теории сознания, могущей истолковать проблемы мышления. Как следствие: художник пытается объяснить критику схему своего мышления и цели творчества, но критик, даже будучи объективным и не ангажированным, сомневается, пытаясь уточнить своими методами, говорил ли художник ему истину или ложь, действительно ли художник медитировал, когда создавал очередной шедевр, или лишь полагает, что медитировал. Случается, критик допускает ошибку, не распознав умышленного обмана со стороны художника; или, верный интуитивному ощущению истины, отказывает оппоненту в правдивости; но иногда бывает, что слепой критик в плену иллюзий сокрушает истинное творчество. Логическая петля парадокса Лжеца подтачивает результат профессионального контакта, что часто сползает в личностную плоскость неприязни и вражды, хотя сам парадокс продолжает существовать неразрешенным, и отыскивает новых жертв. (Интернет предоставляет широкую картину его жатвы, с нелицеприятными спорами ведущих украинских критиков с ведущими украинскими художниками, отражая очевидную патовость ситуации.) Не обращать внимания на парадокс вовсе, комфортно довольствуясь иллюзией критика, художника, либо своим представлением о них, не стараясь узнать, какова же на самом деле истина, на наш взгляд, равноценно самообману, и, в конечном счете — эвтаназии критики, фаталистично плывущей по течению художественного бытия, мертвенно отражая стеклянным взором лишь волевые импульсы амбициозных художников. Поэтому мы были бы вольны избрать альтернативный путь трансформации критики, тоже полный ошибок и неувязок, но зато обещающий критике возрастающую степень истинности

историко-понятийного анализа. Ведь и эвтаназию можно понимать двояко: как смерть от мнящего разума художника (прогибающаяся под заказчика-художника критика умирает для истинной критики), и как смерть от объективного действия законов самоорганизующейся системы гуманитарного знания, которое избавляется от конъюнктурных версий, оставляя их в музее истории художественной критики как линялую кожу рептилий. Инстинкт самосохранения в виде импульса поиска истины призывал нас к написанию этой статьи, дабы продумать разумную траекторию пути в будущее, не сгинув в геенне субъективных амбиций, равно как и в водоворотах эволюционных витков истории. Опорой же в научной аргументации спора мы избирали, перефразируя широко цитируемую (преимущественно западными физиками) идею Бернара Шартрского труда тех гигантов знания, на плечах которых мы — карлики новых времен — стоим: не совсем твердо, но зато видя ту манящую даль за горизонтом, за который нам суждено некогда, при удачных обстоятельствах, выйти.

Согласно мнению Патнэма, целостность мира фрагментируется в сознании человека, который находит концептуальную схему, обобщающую дробность фрагментов в единую картину. Для каждого существует свое описание мира как истинного, рационально идеализированного. Фактически истину в субъективном представлении не выявить, она не доказуема, неопределенными становятся и философские рассуждения. Но туманность объяснений не должна пугать: истина не подлежит концептуальному выбору конкурирующего в познании опыта. Иными словами, мы приходим к философскому оправданию плюральности стилестических парадигм в искусстве. Каждое произведение искусства имеет свою субъективную истину, как частичку общей картины мира. Спорить с этим нет оснований. Но нас заботит более тонкий вопрос. Насколько искренне истинен (или ложен) в своей

интуиции и творческих интенциях художник, особенно если он концептуально доказывает метафизичность своих работ, — как, например А. Клименко? В чем заключен символ веры современного художника, да и критика тоже? Гонорар, слава, удовлетворение завышенных амбиций, максимальная публичность и узнаваемость на светских раутах; или, может быть, поиск истины в разнообразиях траекторий эволюции искусства? Эти вопросы, которые постоянно задает себе культурная общественность от момента Французской революции, артикулирует и Патнэм, пытаясь выяснить, зачем нужна метафизическая картина, которой никто не верит, только понимая под словом «картина» более широкий философский смысл. Мы же, со своей стороны, добавляем исследованию дополнительные координатные условия: становление истинного искусства и критики в пространстве идеологий общества массового производства и потребления, вызвавших эрозию культурных ценностей некогда начатого проекта модернизации, где «субъективизм чрезмерно возбужденной чувствительности» подрывает моральные ценности социума, творчески оскопляя былой авангардный импульс (Ю. Хабермас, Д. Белл, А. Гелен, М. Вебер) [18].

Формально рассуждая вслед за Патнэмом: образцы реального мира (деревья, столы) постижимы здравым смыслом, поэтому тихий реализм в искусстве никогда не вызывал споров и непонимания. Объекты научных теорий полагаются истинными конвенционально, ибо существует жесткое инвариантное ядро семио-конструкций, гарантирующее преемственность научных истин во времени. Дискретные научные/художественные революции также не возникают на пустом месте, философия истории науки исписала по этому поводу достаточно страниц. Правда, и в философии, и в искусстве истину утвердить сложнее, ибо в разные периоды истину тут определяли то объективной, то субъективной по статусу, то

искали ее в сфере абсолюта, то считали формой психического состояния личности; более того, проблему истины подменяли проблемой интерпретации. Так что бодрости эти факты нам в нашем предприятии не добавляют. Не удовлетворяют нас и постмодернистские рецидивы констатации истинным уже самого текста, самодостаточного произведения, в котором художник и зритель «усилием воли к истине» достигают «эффекта истины» (Фуко). Такие критерии легитимировали услуги фальсификации и принуждения, но не отрегулировали механизм поиска истины. Зритель становится соучастником «игр истины» импловивной культуры, «игр истины по поводу отношений к власти», «игр по поводу отношений к самому себе» и т.д. — примеров всему этому в художественном пространстве Украины предостаточно. Но вот нашей критике в деструктивном хаосе оказалось достаточно сложно преодолеть идею Фуко, о том, что через эти игры бытие конституирует себя в истории как опыт в основании истинный. Тем более, в софистических размышлениях украинские ведущие художники утверждают метафизику через опыт присутствия, впадая в рационализм позитивизма, и замещают истину герменевтикой специфического набора технических элементов изображения (скажем, распространенный издавна в живописи прием непрописанности полотна объявляется автоматически истиной метафизического высказывания. К примеру, В. Цаголов из адептов актуального искусства переходит в лагерь последователей чистой метафизики: но трансцендентное и рационально-объективное тут явно смешано). Ситуацию можно расценить двояко. С одной стороны, действительно, «не существует технических задач, которые не касались бы общества», социальное и психическое развитие взаимосвязано с техническими достижениями, в частности высоких технологий. Тенденцию прогрессирующей рационализации на примере музыки изучал Макс Вебер,

прослеживая от новаций мануфактурного производства историю овладения человеком материалом своего труда, его техникой. Но, с другой стороны, дух эпохи, живущий в каждом художнике даже против его воли как скрытая истина, проявляется вовсе не в техническом совершенстве творений, а в степени их соответствия гуманизму. Например, Т. Адорно (считавший абсолют вообще непроницаемым для антропоморфного духа) негативно воспринимал техницистские новации Баухауза, посягнувшего на духовно-гуманистическое содержание культуры, скатившись в итоге перед самым своим закрытием к обслуживанию режима наци. Философ горячо сокрушался о кризисе современного гуманизма, о культуре, не способной создать собственный гуманизм: «Будучи оторванной от идей осуществленной человечности, она (культура — М. П.) обладает моментом неистинности и видимости, за которые теперь расплачивается тем, что люди сбрасывают с себя культуру (отмечено нами — М. П.); а философы и гуманитарии чувствуют себя беспомощными в гетерономном потоке бытия, когда «основные вопросы, от которых зависит картина жизни в целом, адресуются разным сферам», что «само по себе является симптомом ошеломляющего отчуждения людей друг от друга и отчуждения каждого в отдельности от самого себя» [19]. Только нас в этих рассуждениях Адорно перед студентами технического университета обеспокоила (возможно, даже больше, чем процитированная выше), фраза, согласно которой «возвышенно-тонкой культуру считают там, где она уже утрачена». Так ведь в нашей настоящей действительности все разговоры о сути культуры и искусства подводят именно к такому восприятию их как возвышенно-тонкой субстанции. Видимо, это качество должно быть нормой не оговариваемого стандарта в других ситуациях культурно-художественного бытия. Значит ли такое наблюдение, что мы застали самих себя при постыдном грехе некрофилии? Или у нас есть

тому иные оправдания? Пока что мы не готовы ответить на этот вопрос.

Опыт современного искусства устойчиво опрокидывает гадамеровскую истину несокрытости, свободную от рациональных усилий. Истинным в спорах, так или иначе, остается само произведение, изолированное от опыта мира, от эманации Единого, от интересубъективной общности, и даже от «гениального понимания». Суждения же о нем оппонентов — результат мышления в системах их ментальных образов и понятий, активация которых приводит к бесконечному разрастанию логических связей, в массе которых часто теряется сама причина парадокса. Точность однозначного ответа недостижима, ибо не существует абсолютного знания истины в причинно-следственном мире, и парадокс конфликта между «реализмом и локальностью» для критика и художника снова перемещается в зону личностных конфликтов. Когда же критик «нечистого разума» ошибочно возводит на престол конъюнктурного художника, а после, осознав свою ошибку, пытается восстановить справедливость, его истина начинает ветвиться как миры Х. Эверетта, и сам критик, завязая с прошлым, более не властен над смоделированной им ситуацией, которая самоорганизуется в новых условиях культуриндустрии.

Взаимонепонимание художника с критиком, угодившее в логическую петлю парадокса лжеца, в общем и целом нормальное явление художественной жизни. Углубляясь в зыбучие пески ложных/истинных утверждений, оценивая статью критика, художник или принимает ее как истинную, или отвергает как ложную. Относительная истинность любого знания в таких случаях игнорируется, а в лобовой атаке сходятся индивидуальные сознания, пытающиеся сепарировать реальность от иллюзий «мозгов в бочке» из упомянутой книги Патнэма. Между тем парадокс не разрешим вследствие классического разрыва между

наблюдателем и системой, и критик должен искать взгляда на предмет с «точки зрения Бога». Ведь согласно Платону и теореме Гёделя о неполноте: решение проблемы лежит вне ее системы координат. А это значит, что мы вступаем на тонкий лед негативной диалектики, где наши рассуждения о трансцендентном будут более чем эфемерными.

Спор критика и художника о наличии, ну скажем, в работах О. Тистола действительного метафизического смысла не завершился взаимным согласием. Критик считает: изображение горы не может служить причиной присутствия в картине всех возможных сакральных смыслов горы. Иллюзорный «метафизический комфорт» художника не изменяет мир, не дарует катарсис психически здоровому зрителю, но «онтологическая экстравагантность» его позволяет поделиться своим комфортом с покупателем/коллекционером за соответствующую цену. (Тут мы касаемся большой темы продажности и продаваемости искусства, которую не будем развивать как заслуживающую отдельной публикации.)

Искренен ли другой критик, называющий работы конформного художника духовным опытом нации, и не ошибается ли он, приняв за истинное коммерческий интерес арт-рыночной конъюнктуры? И в конце-то-концов, обладает ли некая живописная «Гора» метафизическим смыслом, или осуществляет «депрессивно-интеллектуальным либертинажем» (У. Эко) псевдо-референцию сакральному как гора детских горшков в закрытом эпидемиологами садике? Одного хотения сообщить метафизический смысл изображению мало, не достаточно постулировать трансцендентные намерения: художественный образ требует непосредственного канала связи с идеей абсолютного, а если художник индивидуально в себе не отработал этого механизма инсайтного восхождения, сколько бы он не утверждал обратное — он бесплоден перед вечностью. (Опять же: «не тот верует в Господа, кто

каждый день молится и ходит в церковь», и не достаточно рассуждать о Пути, применяя различные психические практики). На случайность проскакивания в абсолютное полагаться бессмысленно, ведь и подготовленные к дезинфекции горшки не могут выступать носителем высоких смыслов, даже если санитарка о чем-то таком и думала. Символ обязан быть активирован осознанным внутренним импульсом его создателя, а потом и реципиента, в противном случае символ остается пустым знаком, стерильным для смысла, сакрального в первую очередь, что не удерживается конвенционально, как бы не желал этого автор. Зритель, конечно же, может додумать себе картину референцией сакральных символов, но симуляция на тонком уровне работать не будет. Правда, при условии эффекта Плацебо можно достичь единичного успеха, внушив себе и испытав условный катарсис, а при некотором усилии внушив и критику мысль об истинности произведения. Однако иллюзия метафизики не равна самой метафизике, и тем более последнюю нельзя сводить к банальной рефлексии. То же сообщает Хилари Патнэм, если «Гамлета» случайно напечатает обезьяна, что формально имеет ненулевую возможность, то истинность тут явно будет нулевой: «помысленные слова и ментальные картины не представляют внутреннего, на что они указывают». И все же как мы можем быть уверены в том, что пережил художник и может ли он соответствовать кантовскому определению гениальности? Как уберечься критику, говоря словами Э. Тоффлера, от «сверхупростителя», который после того, как «свергнуты старые герои и институты», «беспорядочно хватаясь за те или иные идеи», временно становясь верующим, продвигается ощупью, отчаянно хватаясь за случайно найденное? Тоффлер подчеркивает: «чем более отчаянно он сверхупрощает, тем сильнее не соответствует действительности его реакция на новизну и выбор, заполняющие его жизнь», а «если человек неясно понимает дей-

ствительность, если у него нет четкой иерархии ценностей, возлагать надежды на такие методы нельзя, адаптивные трудности будут только усугубляться» [20]. Автор данной статьи также не избежал глубокого разочарования, испытывав на первых порах ощущение истинности от работ художника, когда лично обсуждались с ним многие философские проблемы [21]; но с течением времени, удостоверившись в том, что разговор в одинаковых терминах предполагал у каждого иные смыслы, возникло осознание ошибочности восприятия и герменевтики. Вот как раз таких ситуаций Хилари Патнэм и просил не бояться, чтобы не впасть в фетишизм по любому поводу. Он утверждал: «(а) никакое множество ментальных событий — образов или более «абстрактных» ментальных происшествий и свойств — не конституирует понимание; и что (б) никакое множество ментальных событий не является необходимым для понимания. В частности, понятия не могут быть идентичны ментальным объектам любого вида» [22]. Значит ли это, что скепсис критика оправдан, когда художник, который мог и не читать Адорно, из крышечек пива «Оболонь» сложит ментальный образ «Негативной диалектики» в актуальный проект, и, как будет думать критик, объект не преодолеет знакомость симулякра, и не осуществит референций с истинным смыслом «негативной диалектики»? Очевидно, да. Усложним вопрос. Если критик заинтересовано (минуя равнодушие формального *bull session*) увидит нечто метафизическое в конструкции — будет ли он неосознанным лжецом или истинным? Мы однозначного ответа тут дать не можем. Вопрос об отношении сознания и мира остается в искусствоведении центральным, в частности сегодня, когда возникает повышенный интерес к метафизике, а абстрактная живопись вторгается в поле традиций, претендуя на транс-абстрактное постижение внутренних скрытых смыслов становящегося бытия современности. Правда, глядя на предприимчивость встраива-

ния художником своего творчества в широкий контекст современного мирового искусства, не совсем понимаешь правомерность артикуляции этим художником постулата идеализма: «в движении абстракции освобождаешься от того, от чего абстрагируешься». Тем более что, как отмечал Адорно: «Метафизика заключается в ответе на вопрос: можно ли, не прибегая к обману и не обманываясь, выйти из этой апории. ...В самом определении негативной диалектики уже заложена установка: диалектика не успокаивается на себе самой, в своей целостности и тотальности; негативная диалектика — это диалектическая форма и образ надежды. Кант намечает нечто подобное в своем учении о трансцендентальной вещи в себе» [23]. Сложно сказать, как воспринял бы Адорно современные достижения искусства, но думается, он не спешил бы утверждать, что «фальсифицировать тайну абсолютного искусству не удастся», ибо лицемерел бы последний акт культурной корриды, когда абсолютное пожирается и разрывается на куски, при помощи идентификаций, антропоморфизмов, ослепления и заблуждения, всего того, что в его время лишь сообщало «видимость абсолютного знания». Изошренным стало не только техническое производство, художественное сознание также прибавило в мастерстве, легко посягнув на абсолютное, но, не погружаясь в него и растворяясь без остатка, а, наоборот, вытаскивая его на берег «сведенного судорогой времени», где «чувство сводится к удовлетворению, к отказу от продолжения в бесконечном, к искреннему бездумному существованию пребывания у себя в самоидентификации с миром вещей» [24]. Еще столетие тому стиль модерн восхищал своим новшеством: привив формальному выражению декоративность, он освободил мысль, предоставив ей возможность выхода в метафизическое пространство. Сегодня искусство также претендует на декоративность и метафизичность. Однако «выработанные штольни пусто-

порожней, опустошенной философии можно с пафосом «интерпретировать», истолковывать в бестолочь герменевтикой, как создание приготовленного пространства..., и некоторое время оно служит смыслоубежищем заблудившегося (забродившим) в случайном искусства с его пещерными позывами и атавистической «памятью». Но в остальном пустая порода философии порождена безразличием случайного мира» [25].

Так что неоднозначность штатных ситуаций мы обнаруживаем в достаточном количестве, и не только в пространствах нашей национальной культуры, но, к примеру, в открывшейся накануне Олимпиады в Пекине выставке Музея современного искусства (25.07.08), ничем не уступающей киевским экспозициям Pinchuk Art Centre. Кроме того, распространение во всем мире стилистики актуального искусства прозападного образца, возможно непосредственно связано с подмеченной еще Франкфуртской школой философии взаимозависимостью между сменой художественных стилей в искусстве и культуре, и трансформациями в социальных структурах общества. Возможно, тут есть причинная связь с феноменом культурного отставания, разработанным еще Уильямом Огберном, и осмысленным Э. Тоффлером, предупреждающим футурошок советом сохранения равновесия между скоростью перемен в разных зонах общества, скоростью перемен окружения и скоростью человеческой реакции на все эти изменения в условиях сверхвыбора. Ведь ускорение внешнее рождает ускорение внутреннее, объясняя непостоянство во всем: от отношений людей между собой, с миром вещей и идей, до распространяющегося модульного сознания и эстетической деградации в искусстве одноразовой культуры, с ценностной парадигмой временности. Фрагментарность отношения приводит к отчужденности людей, где бизнес превышает личностных доверительных отношений, где ощущения коллекционируют-

ся как вещи, без притязаний на глубину отношений и взаимопонимание, ведь «в обществе, бьющемся в судорогах самых быстрых перемен» модульный человек тонет в потоке трансформаций адхократии, сменившей бюрократию индустриального общества, провозгласив победу «экономики души» над «экономикой брюха» [26]. Для культуры «когнитивный диссонанс» Лайона Фестинджера обрел просто назойливую актуальность: творческая интеллигенция разных субкультурных версий отказывается воспринимать любую, даже самую правдивую и истинную информацию, которая противоречит сложившемуся у нее стереотипу стиля жизни. Словом, та часть общества, которая связана не с тяжелым трудом, а со свободным временем, стремясь пробудить свое самосознание, чаще оказывается «слишком пристрастной и нерефлектированной», соответствуя завышенному мнению о себе конформного художника. Как отмечалось многими учеными, среднестатистический сегодняшний интеллеktуал не стремится выковать в себе твердую шкалу общекультурных ценностей, предпочитая быстросменный «карманный набор ценностей» на каждый день и в нестандартных ситуациях (У. Груэн). Вопрос «истинное или ложное» для «массовых людей» отпадает сам собой, для них философией жизни стает исключительно прагматизм.

Ну, ведь прощал же Блаженный Августин в трактате «О лжи» семь типов этого искусства из восьми исследованных, находя оправдательные мотивы, направленные обманщиком на достижение своей цели. Только восьмая ложь, где лгут ради удовольствия лгать, не имеет прощенья. Хотя именно этот последний порок стал в последнее время невероятно быстро разрастаться нефтяным пятном культурной катастрофы, поглотив СМИ, рекламу... а так же критику и искусство. Появившиеся логико-философские исследования этого феномена Bullshit свидетельствуют о возникновении беспокойства у некоторой части эли-

ты духовно-интеллектуальной деятельности по поводу наблюдаемой атрофии истинно правдивого уважения к своему ремеслу, бизнесу, истории, государству, традициям, культуре, к человеку... Авторитет истины настолько упал в социуме, политикуме, искусстве, что проблематичным стает будущее цивилизации. Особенно если и далее не обращать внимания на перекокс дихотомии истина-ложь, добро-зло, то тогда оправданием чего критика видит свое существование? Не проще ли уже сейчас отключить ее систему искусственного жизнеобеспечения? Хотя бы избежим боли, мук совести и созерцания нелюбимого зрелища собственной агонии. Критика, пренебрегающая правдой и поиском истины, вообще подпадает под определение суицида. Но нет гарантий пока что для тех, кто, еще слыша голос совести, пишет подобные строки (с несколько повышенным эмоциональным пафосом), надеясь увидеть свет в конце этого нескончаемо длинного туннеля, — что они не будут поставлены перед фактом волюнтаристского отключения им искусственного питания со стороны первых (критиков-лжецов), или со стороны растерявших истину в лабиринтах свободы самих художников. Тогда, при худшем раскладе событий, в качестве эпитафии, в назидание живым, надеемся, история начертает: «А у того, кто разуверился в возможности отличить истинные утверждения от ложных, остается только два выхода. Первый: оставить в принципе попытки говорить правду либо обманывать. Второй: пытаться и далее утверждать нечто о действительности, какова она есть, одновременно признав, что все такие попытки — не что иное, как та же брехня» [27].

Ложь и bullshit искажают истину, но если первая хотя бы знает правду, пряча ее, то второе игнорирует, не пытаясь даже увидеть ее. Известно, что фальшивка в искусстве может очень точно изображать оригинал, но не являться им по ряду условий, в том числе в том, кем, как и когда подделка создана. Таких под-

делок сегодня в украинском художественном пространстве более чем достаточно. Парадокс в том, что современный художник готов сам о себе создавать миф-фальшивку, поскольку социум терпимее относится к феномену bullshit, нежели к открытому обману, для которого предуготовлена статья Уголовного Кодекса. Очевидно, тут срабатывает предрасудок демократии, трепетно культивирующей все, что связано с субъективно-личностным. Ведь за ложь тоже вынужден платить и отвечать перед законом каждый лично, а за bullshit — платит общество, т.е. никто конкретно, как в былые времена социализма, где народное общественное добро можно было, не гнушаясь, разворовывать, — но упаси бог быть пойманным карманнику, залезшему в отдельно взятый карман. Художники-bullshitter сегодня уверены в себе и, не заглядывая в агонизирующее будущее культуры, вырабатывают алгоритм bullshit, предоставляющий комфорт и славу здесь и сейчас. И действительно, они — лицедеи, свободны и самодостаточны в пространствах общества, открывая любые двери любого ранга. Им даже не нужна поддержка специально выдрессированной критики. Это — удел мелкого художника-лжеца обрабатывать критика высокого пилотажа, пытаться привлечь его любым обманным путем на свою сторону, и утвердить себе роскошный пьедестал. Bullshitter не утруждается аналитическими интеллигентными методами, и выходит из акватории этической самодисциплины в эмпирию «нечестного разума», где работает гвардия имиджмейкеров, профессионалов пиара, повышающая валовой продукт нечестного бизнеса, политики, искусства и культуры. Это классика международного bullshit. Поэтому возведение политической нелепицы украинского политикума в квадрат художественной нелепицы, например, в сериалах живописных полотен Ройтбурдта — это уже заезженный международный штамп, но производящий еще болевой эффект там, где не все ткани культурного организма поражены

ненасытной амбицией культуриндустриальной склеродермии или гангрены. Истина, которую еще пытаются найти последние могикане гуманистической культуры, «сверхпростителями» игнорируема и пренебрегаема. Знание правды необходимо, если намереваешься говорить правду или лгать, а брехать можно в свое удовольствие, не отягощаясь всякими поисками ненужного. «Лжец скрывает от нас намерение увести в сторону от верного восприятия реальности: мы не должны знать о его намерении убедить нас в том, что сам он считает ложным. Брехун же скрывает от нас другое — свое безразличие к истине или лживости своих слов; его задача — не дать нам узнать, насколько ему не важно — сообщает он правду или скрывает ее» — пишет Г. Франкфурт [28].

Как бы там ни было, но в пространстве событий украинского искусства и критики время не выступает в ньютоновом автономном качестве остраниженного феномена, но является условием нашего пространства-бытия, более того, время держит все наше пространство целиком, угрожая поглотить его ранее, чем фаза состояния исторического «настоящего» пересечет рубеж «прошедшего». Некоторые ученые уже регистрируют признаки клинической смерти культурного пространства, натерпевшегося от «бессмысленной неизбежности» юродства: «Обезличивание времени в пространстве мертвого труда, занятого своим расширенным воспроизводством, саму смерть делает штампом и агентом производства, что бессознательно копируется в превращенных формах, вынужденных свою нужду превращать в добродетель и побираться, торгуя собственной нищетой.

Клянчить уже не на жизнь, а на смерть» [29]. Можно ли еще спасти пострадавшего? А если искусство и критика умерщвлены ныне нашими же руками, готовы ли мы взять на себя всю полноту ответственности за это перед потомками? Или есть еще шанс блокировать пути, ведущие к коллапсациии пространства-времени современного искусства и культуры; стремиться быть честными перед самими собою, пытаясь найти связь творческо-технических инноваций с общественными, духовно-гуманистическими инвариантами? Даже если художник не приветствует появления на его территории аналитического взгляда критика, свободного от каких бы то ни было влияний. Критика — и как явление, и как способность — не должна аннигилировать в субкультурной атомизации. Ценностный приоритет устанавливался не нами на вневременной сакральной истине мироздания, но именно от нас зависит, будет ли соподчинена действию универсальных законов эволюция общества, его искусство, критика и культура, что, в принципе, предельно просто, отвечая максиме Оккама. Кросскультурный дискурс, выходя за пределы парадокса лжеца в трансцендентное, мог бы послужить тем единым силовым полем, что удерживал бы вместе разные культурно-критические аспекты художественной жизни в синергичном единстве цивилизационного целого. Ведь как напоминал нам Теодор Адорно, вернуть культуре гуманистическое основание можно путем «неподкупности мысли и бесстрашия перед лицом бесчеловечности, исходящей не от техники и не от отдельных людей, а от фатальности того, во что мы все, каждый человек во всем мире, впряжены» [30].

1. Патнэм Х. Разум, истина и история / Пер. с англ. — М., 2002. *Putnam H. Reason, Truth, and History.* — Cambridge, 1981.
2. Известен, например, такой случай. Прооперированная Фани жаловалась Людвигу, что чувствует себя хуже собаки, которую переехала машина, однако он поразил даму не выражением сочувствия, а замечанием того, что ей не дано знать чувств собаки, которую переехала машина. Парадокс Лжеца возымел в данном случае прямое действие.
3. Каждая эпоха заново открывает для себя мудрость слов Канта, назвавшего метафизику «необходимым завершением всей культуры человеческого разума, необходимым даже в том случае, если мы отвергнем ее влияние как науки на известные определенные цели. В самом деле, она рассматривает разум со стороны его элементов и высших максим, которые должны лежать в основе самой возможности некоторых наук и применения всех наук. Как чистая спекуляция, она служит более для предупреждения заблуждений, чем для расширения знаний, но это не наносит никакого ущерба ее ценности, а скорее придает ей достоинство и авторитет...». (*Кант И. Критика чистого разума* / Пер. с нем. — СПб., 1993. — С. 470).
4. *Putnam H. Realism with a Human Face.* — Cambridge (Mass.), 1992. — P. 3; *Макеева А. Б. Философия Х. Патнэма* — М., 1996.
5. *Кант И. Критика чистого разума...* — С. 72–73.
6. *Кант И. Критика чистого разума...* — С. 74.
7. Словарь Вебстера определяет широкое значение термина *enfant terrible* (буквально: ребенок, провоцирующий родителей поведением и вопросами) в смысле успешного человека, крайне неортодоксального, инновационного, авангардного. Авторство термина приписывают Томасу Джефферсону, а произнесен он был в момент критики французского архитектора Пьера Шарля Ленфанта, фамилия которого столь созвучна была другому термину «инфантильный». В смысле нечестного человека этот термин употреблял Лев Толстой в «Анне Карениной».
8. *Frankfurt Harry G. On Bullshit.* Princeton University Press. — Princeton; Oxford. — 2005. *Франкфурт Г. Г. К вопросу о брехне: логико-философское исследование* / Пер. с англ. — М., 2008.
9. *Босенко А. Время страстей человеческих: Напрасная книга.* — К., 2005. — С. 20.
10. *Пятигорский А. Что такое политическая философия: размышления и соображения.* — М., 2007. — С. 142.
11. *Пятигорский А. Что такое политическая философия...*, С. 101, 104.
12. *Пенская Е. О Гарри Франкфурте / Франкфурт Г. Г. К вопросу о брехне...* — С. 117.
13. *Пятигорский А. Что такое политическая философия...*, — С. 107–108. Автор в духе В. Беньямина дает совет, как преодолеть временную петлю псевдосовременности: «Ведь до сих пор не понято, что быть современными — это не осовременивать прошлое, это уже надоело, это делалось десятки раз во всех странах, а смотреть на прошлое из оторефлектированной тобой самим современности — вот в чем современность». С. 96.
14. *Франкфурт Г. Г. К вопросу о брехне...* — С. 89.
15. *Кант И. Критика способности суждения* // Соч.: В 6 т. — М., 1966. — Т. 5, Кн. 2. Аналитика возвышенного. § 42 Об интеллектуальном интересе к прекрасному,

с. 312–318; § 46 Изящное искусство есть искусство гения, с. 322–324, где в заключении Кант пишет: «...гений 1) есть талант создавать то, для чего не может быть дано определенное правило, а не умение создавать то, чему можно научиться, следуя определенному правилу; таким образом, главным его качеством должна быть оригинальность. 2) Поскольку возможна и оригинальная бессмыслица, продукты гения должны быть одновременно образцом, то есть служить примером; тем самым, хотя сами они возникли не в результате подражания, они должны служить для этой цели другим, то есть служить руководством или правилом суждений. 3) Гений сам не может описать или научно обосновать, как он создает свое произведение — он дает правила подобно природе; поэтому создатель произведения, которым он обязан своему гению, сам не ведает, как к нему пришли эти идеи, и не в его власти произвольно или планомерно придумать их и сообщить другим в таких предписаниях, которые позволили бы им создавать подобные произведения. (Поэтому, вероятно, слово гений есть производное от *genius*, своеобразного, данного человеку при рождении, охраняющего его и руководящего им духа, который и внушает ему эти оригинальные идеи.) 4) Посредством гения природа предписывает правила не науке, а искусству, и это лишь постольку, поскольку оно должно быть прекрасным искусством».

16. *Пятигорский А.* Что такое политическая философия... — С. 17 и далее.

17. *Кант И.* Критика способности суждения... § 50 О сочетании вкуса с гением в произведениях изящного искусства, С. 336–337.

18. *Хабермас Ю.* Политические работы — М., 2005. — С. 7–31.

19. *Адорно Т.* О технике и гуманизме // *Философия техники в ФРГ.* — М., 1989. — С. 364 и далее. Отметим и другую точку зрения на растущее чувство одиночества: Тоффлер считал: «В мире будущего одиночество перестанет считаться чем-то неправильным». И каждый художник будет работать только на свою публику, заняв свою нишу масс-культуры. Но свобода сверхвыбора в культуре субъективных волеизъявлений грозит превратиться в несвободу. *Тоффлер Э.* Шок будущего. — М., 2004. — С. 282, 296, 307.

20. *Тоффлер Э.* Шок будущего... — С. 393–394, 395.

21. Итогом бесед стала статья в каталоге «Александр Клименко: Философия свободы и любовь к прекрасному» — К., 2008. — С. 9–20. Заметим, слабым утешением автору статьи в этом каталоге был факт бескорыстно написанного, т. е. свободно сказанного, даже в своей ошибочности, в данном случае не покупалась гонораром, и не оплачивалась в иных эквивалентах (скажем, не возмещалась картиной).

22. *Патнэм Х.* Разум, истина и история... — С. 35 и далее.

23. *Адорно Т.* Негативная диалектика. — М., 2003. — С. 360–361.

24. *Босенко А.* Время страстей человеческих. — С. 162.

25. Там же. — С. 163.

26. *Тоффлер Э.* Шок будущего... — С. 153, 200, 261. Адхократия основана на оперативном менеджменте для решения краткосрочных задач, под которые организовываются временно люди, финансы, художественные проекты, культурные мероприятия и пр. Новые проблемы решаются коллегиально, специалисты все чаще вынуждены покидать узкие рамки своих дисциплин.

27. Франкфурт Г. Г. К вопросу о брехне... — С. 103.
28. Там же. — С. 93.
29. Босенко А. Время страстей человеческих. — С. 164.
30. Адорно Т. О технике и гуманизме... — С. 364.

Анотація: Стаття М. Протас «“Парадокс брехуна” у просторі критики: трансформація чи евтаназія?» досліджує парадокси кореляції семіосистем текстів як сучасних культурно-мистецьких дискурсів з філософською проблемою «парадокса брехуна». Увага приділяється діалогу метафізики з актуальними формами мистецтва.

Ключові слова: «парадокс брехуна», модернізм, трансцендентне.

Аннотация: Статья М. Протас «“Парадокс лжеца” в пространстве критики: трансформация или эвтаназия?» изучает парадоксы корреляции семиосистем текстов как современных культурно-художественных дискурсов с философской проблемой «парадокса лжеца». Внимание уделяется диалогу метафизики с актуальными формами искусства.

Ключевые слова: «парадокс лжеца», модернизм, трансцендентное.

Annotation: The article “Liar paradox” in the space of criticism: transformation or euthanasia?» by M. Protas examines paradoxes of correlation between texts semiosystems of modern cultural-artistic discourses with the philosophical issue of “liar paradox”. Attention is paid to the dialog of metaphysics with actual forms of art.

Keywords: «Liar paradox», modernism, transcendent.