

УДК 7.01+347.782+323.329

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4\(9\)-53-87](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4(9)-53-87)

ОТ ЛЮДОВИКА ДО «КАРНАВАЛА МЕРТВЫХ ДВОРНЯГ»: ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО В ПОИСКАХ СМЫСЛА, ИЛИ КАК ЖИВОПИСЦЫ МЕТАЛИСЬ МЕЖДУ КРЕСТОМ И КОСТЯМИ



Александр Кащенко,

*Фонд «Общество Возрождения
художественной Руси 1915»
(Санкт-Петербург, Россия).*

Alexander Kashchenko,

*Foundation "Society for the
Revival of Artistic Ruthenia 1915"
(St. Petersburg, Russia).*

ORCID: 0000-0008-7700-767X

e-mail: anttonio@inbox.ru



Павел Киселев,

*Российский государственный
гуманитарный университет
(Москва, Россия).*

Pavel Kiselev,

*Russian State University for the
Humanities
(Moscow, Russia).*

ORCID: 0000-0002-0116-9065

e-mail: pavelandreevich98@gmail.com

Для цитирования статьи:

Кашенко, А. В., & Киселев, П. А. (2024). От Людовика до «Карнавала мертвых дворян»: западное искусство в поисках смысла, или как живописцы метались между крестом и костями. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 4(9), 53-87. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4\(9\)-53-87](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4(9)-53-87)

Аннотация. В современном российском массовом сознании существует установка, что актуальное искусство, преимущественно западное, встало на путь отхода от канонических художественных образов и структур в сравнительно недавнее время – около ста лет назад. Проследив путь западноевропейской живописи с эпохи Возрождения – и даже еще раньше – со времен теологической дискуссии о природе Фаворского света в середине XIV века, можно сделать вывод о преемственности идейной линии между современными постмодернистскими художниками (такими как бельгиец фламандского происхождения Ян Фабр) и их предтечами эпохи Нового времени (голландцы Питер Пауль Рубенс, Франс Снейдерс и множество других). В настоящей статье исследуются узловые моменты формирования метафизической парадигмы, которая определяет все виды визуальных эстетических объектов, а также явлений (в театре и кино) на Западе, фиксируется этап трансформации художника в момент сокращения литургического пространства, которое повлияло на всю дальнейшую западноевропейскую эстетику и анализируется восприятие упаднического актуального искусства российскими специалистами и обычными зрителями, которые имели возможность посещать выставки популярной западной культуры в отечественных музеях и выставочных залах в 2014–2019 гг.

Ключевые слова: западноевропейское искусство, эстетическая система, художник, концептуализм, иконоборчество, иконопочитание.

**Путь иконы, нисходящей в мир:
от сакрального объекта до церковного украшения**

Говоря о феномене современного изобразительного искусства в парадигме западноевропейской цивилизации, необходимо иметь в виду и всю историческую перспективу развития визуальных видов искусств в Западной Европе, начиная с момента выделения западноевропейской эстетики как автохтонного культурного явления. Этот исторический момент,

строго говоря, не связан с появлением того или иного конкретного произведения искусства, но носит, с нашей точки зрения, исключительно идейный, метафизический характер.

Мы можем предположить, что идейные корни западноевропейской эстетической системы были заложены еще в ходе богословской дискуссии по вопросам иконопочитания, которая развернулась на всем пространстве христианской ойкумены в VIII–IX вв. Именно в ходе теологических споров той поры, отделенных от нас более чем тысячелетней исторической дистанцией, стала явственно обозначаться демаркационная линия между христианским Востоком и христианским Западом, между Константинополем и Римом [Карташев 2024]. Если сохранять историческую корректность, то в VIII – начале IX века эта демаркационная линия проходила между столицей Восточно-Римской Империи – Константинополем и столицей королевства франков – Ахеном, где при дворе короля франков Карла Великого (742–814) в кругу интеллектуальной элиты постепенно начала формироваться специфическая западноевропейская система мышления. Несколько упростив ситуацию, можно сказать, что Константинополь был изначально ориентирован на эллинистическую философскую мысль, а Ахен – на римскую, юридическую по своему существу, цивилизационную матрицу. Именно исходя из этой общей препозиции, был решен вопрос о почитании икон в Константинополе и в протоимперии Карла

Великого, которая стала историческим фундаментом для всей Западной Европы [Левандовский 2016; Турский 1987].

И если на берегах Босфора победу в результате долгой и напряженной борьбы одержала партия иконопочитателей, что и было зафиксировано в орсе (догматическом определении) VII Вселенского собора в Никее (787 г.), и подтверждено поместным церковным собором в Константинополе (843 г.), то в королевстве франков пришли к так называемому «умеренному иконоборчеству», которое на догматическом уровне было сформулировано на церковном соборе в Париже в 825 году, созванном по инициативе сына Карла Великого, короля франков Людовика Благочестивого [Кузенков и др. 2002].



56 VII Вселенский Собор. Миниатюра из Минология Василия II. 976–1025 гг. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goo.su/Bpls8>

Казалось бы, какое отношение могут иметь теологические споры и разногласия тысячелетней давности к актуальной культурной ситуации, однако, как показывает опыт, любые культурные феномены, любые квантовые эстетические объекты имеют под собою весьма глубокую корневую систему, проникают своими бессознательными, точнее говоря, полусознательными отростками в самые глубины исторического процесса.

В чем же принципиальная, онтологическая разница между отношением к иконе на христианском Западе и на христианском Востоке, прямым наследником которых является и автохтонная русская культура? Восток констатировал почитание иконы, как сакрального, священного эстетического объекта, включенного в литургическое пространство Церкви. Тем самым утверждалась мысль не только и не столько об иконе как о конкретном произведении искусства, как о некоем материальном объекте – доске, покрытой красочным слоем. Орос об иконопочитании де-факто констатировал, что все пространство визуальной культуры потенциально имеет священный характер, а, значит, может быть причастно к явлению в мире нетварных в своей основе Божественных энергий. Разумеется, на уровне богословского дискурса вопрос не мог быть поставлен в таком ракурсе в VIII веке, поскольку таким он видится уже изо дня сегодняшнего. Соответственно и фигура художника-иконописца приобретала в такой оптике священный характер. Поэтому созидание икон – это уже не просто сумма технических умений – τέχνη («технэ»), как бы выразились эллины, это – эстетическое священнодействие,

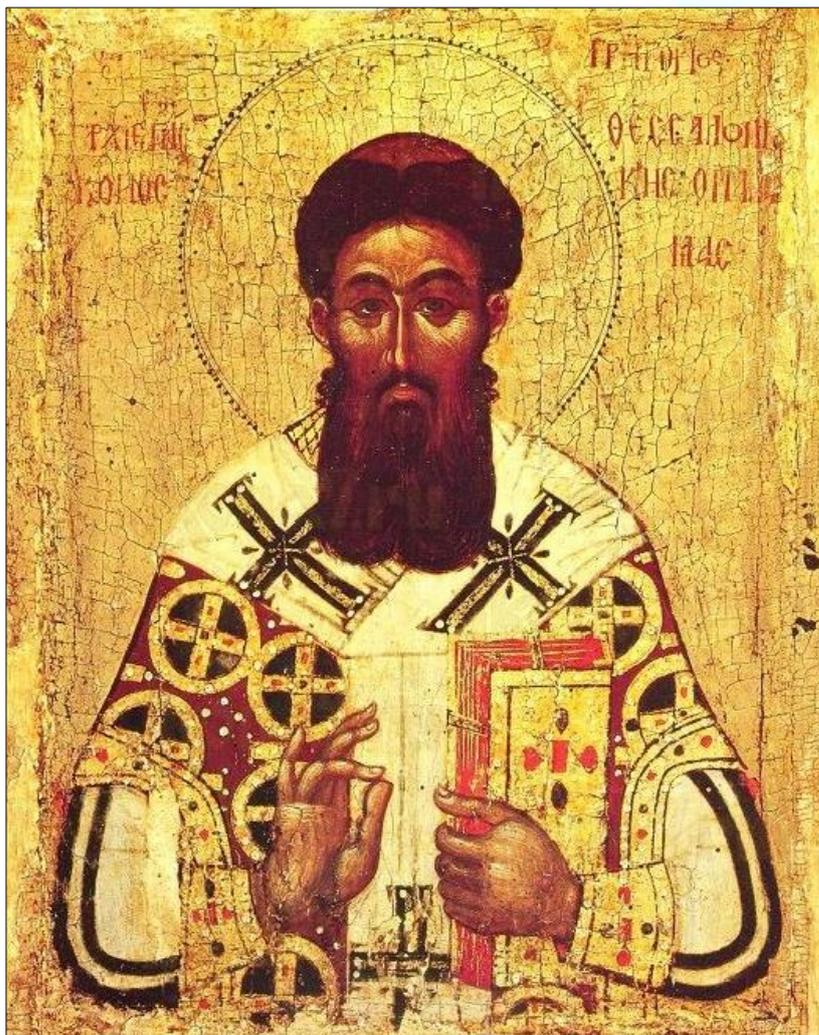
сакральное ремесло, своего рода визуальная литургия [Флоренский 2022].

Запад устами Парижского собора запретил поклонение иконам, то есть лишил иконы сакрального статуса, но разрешил их почитание. Акцент был сделан на педагогическом и, если так уместно выразиться, «дизайнерском» характере иконы. Посему, икона служит «поучением для невежд» и «церковным украшением». Тем самым на догматическом уровне закладывался конвенциональный характер всей западноевропейской культуры. На Востоке – мистерия, на Западе – «поучение невежд», на Востоке – священнодействие, на Западе – всего лишь «украшение». Именно такая архитектура всего культурного процесса в целом, и сферы визуальных искусств в частности, во многом определила сущностную разницу в отношении культуры на латинском по своим корням Западе и эллинско-византийском Востоке [Карсавин 1922].

Спустя более чем 500 лет после догматических прений по поводу почитания икон два онтологически различных понимания культуры столкнулись в середине XIV века в теологической дискуссии о природе Фаворского света. Восточный лагерь представлял архиепископ фессалоникийский Григорий Палама, западный – калабрийский монах Варлаам, будущий учитель Петрарки.

Опуская все богословские тонкости, можно сказать, что для святителя Григория Паламы и его последователей все пространство жизни как таковой, со всеми ее феноменами, есть

поле для явления Божественного нетварного света – пространство метафизической иллюминации, а для Варлаама – только и исключительно пространство социальной конвенции [Макаров 2023; Палама 2013]. Конечно, в контексте XIV века никто не ставил вопрос о культуре как таковой, сама концепция культуры, культурного пространства была тематизирована гораздо позже. Однако, общая метафизическая дихотомия по линии сакральное – профанное, священное – конвенциональное, вплоть до сегодняшнего дня определяет онтологическую разницу двух культур – культуры Востока и культуры Запада.



Святой Григорий Палама.
Икона начала XV века.
Изображение размещено в
свободном доступе на
платформе:
<https://goo.su/IGDn47>

Тернистый путь с небес на землю

Безусловно, в рамках краткой по объему статьи невозможно корректно изложить весь ход развития изобразительного искусства в рамках западноевропейской цивилизации. На наш взгляд, целесообразно эскизно обозначить лишь узловые моменты формирования той метафизической парадигмы, которая и по сей день определяет все виды визуально явленных эстетических объектов и событий на Западе, включая кинематографию и феномен цифрового искусства, которые, строго говоря, находятся уже за пределами эстетической деятельности человека как биологического вида и требуют иного методологического подхода для своего описания и искусствоведческого анализа.

Важнейшим узловым моментом в формировании западноевропейского изобразительного искусства является эпоха Возрождения (XIV–XVI вв.). Именно в этот исторический период Запад окончательно оборвал все экзистенциальные связи с восточно-христианским, византийским миром и утвердился в качестве автохтонного культурного пространства. Характерно, что в европейской религиозной живописи мы можем наблюдать влияние византийской иконы практически до конца XIV столетия. Такие европейские мастера как Дуччо (1255–1319), Чимабуэ (1240–1302), Симоне Мартини (1283–1344), Паоло Венециано (1300–1365), которых А. Ф. Лосев совершенно справедливо относил к представителям так называемого «проторенессанса»: «Явления XIII в. лучше будет назвать пока проторенессансом. Весь XIV век в

Италии и в других западных странах тоже является все еще только подготовкой подлинного Ренессанса» [Лосев 2021].

Решительный переход от византийской эстетики к собственно европейской происходит только в XV веке, что связано с падением Константинополя в 1453 году и обрушением всей византийской цивилизации. В контексте европейского искусствознания, которое на безальтернативной основе доминировало на протяжении нескольких столетий, этот процесс описывался исследователями как переход от «варварства к цивилизации, как преодоление примитивного искусства византийской иконы и торжество подлинного искусства» [Вазари 2019: 22]. Творчество художников зрелого Ренессанса (конец XV – первая половина XVI в.) было объявлено вершиной культурной деятельности человечества в целом и безусловным образцом для подражания. Так еще в XIX столетии имена мастеров эпохи Возрождения Рафаэля Санти (1483–1520), Леонардо да Винчи (1452–1519), Микеланджело Буонарроти (1475–1564) были окружены ореолом эстетической святости, а русский гений Федор Михайлович Достоевский «выше всего в живописи ставил произведения Рафаэля и высшим его произведением признавал Сикстинскую мадонну» [Достоевская 1987: 177].

Из дня сегодняшнего, когда ренессансные чары окончательно рассеялись (во всяком случае в профессиональном сообществе искусствоведов), картина историко-культурной значимости эпохи Возрождения выглядит несколько иным образом.

По существу, говоря о византийской иконе и об искусстве



Рафаэля Сантини. Сикстинская Мадонна (1512-1513 гг., холст, масло. 265 × 196 см, Галерея старых мастеров, Дрезден). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Madonna

европейского Возрождения, которому гораздо позже был присвоен почетный титул «реалистического» искусства, мы говорим о двух различных системах изобразительного искусства, которые не имеют между собой безусловной генетической связи. Европейское реалистическое искусство не «лучше» византийской иконы, оно просто иное, оно стоит на ином эстетическом фундаменте, который на уровне метафизики вытекает из идеи «умеренного иконоборчества», сформулированной на Парижском соборе в 825 году.

В идейной основе культурного «квантового скачка» от «нереалистического» образа византийской Богородицы к условно «реалистической» Сикстинской Мадонне Рафаэля лежит теологическая логика. И если пространство культуры в целом, и пространство живописи в частности, объявлено зоной социальной конвенции, а следовательно, зоной исключительно человеческой активности, а не пространством потенциальной теофании, как в византийском сакральном искусстве, то неизбежно наступает такой момент, когда тот или иной деятель искусства осознает свою независимость от эстетической аскетики и неизбежно связанной с ней эмоциональной строгости.

Взгляд художника спускается буквально с неба на землю – от созерцания Божественной действительности к воззрению на окружающий его природный мир. В исторической действительности этот процесс занял несколько столетий. Стадиально, шаг за шагом, окружающий европейского художника природный мир вторгся в эстетическое пространство

изобразительного искусства. Принципиальными, переломными моментами этого процесса стало открытие законов геометрической перспективы и работа с обнаженной натурой. Европейские художники научились работать с системой перспективного сокращения предметов в пространстве и стали изображать обнаженное тело, работая с натурщицами и натурщиками. Небесные прототипы были заменены дочерями пекарей и хорошо сложенными простолюдинами с рыночных площадей Флоренции, Венеции или Неаполя.

С открытием перспективы, точнее говоря, с применением законов перспективного сокращения, к изображению объемного, трехмерного природного мира на плоскости, в изобразительную систему вошло представление о пространстве как об изотропной среде, подчиненной математическим законам. В иконной живописи, которая фундаментально опиралась на античную эстетику, человеческое тело определяло и структурировало пространство, мерой которого был человек.

В эстетической системе Возрождения человек стал трансформироваться в пространственный элемент, подчиняться законам изотропного, равнодушного к человеку пространства. Еще далеко было до явления безвоздушного космического пространства, колоссальной мертвой бездны, на периферии которой «ютится» просвещенный позитивной наукой человек, ведущий свой род от приматов, но некоторые эскизные начатки этого мирозерцания уже можно наблюдать в «Идеальном городе» Пьерро делла Франческа (1420–1492) или одноименной

работе доминиканского монаха Фра Карневале (1420–1484), где маленькие человеческие фигурки случайно разбросаны по геометрически расчерченному пространству идеального полиса – города европейской мечты.



Фра Карневале. «Идеальный город» приписывается (1480 г., художественный музей Уолтерса, Балтимор, США). Изображение размещено в свободном доступе на платформе https://en.wikipedia.org/wiki/Fra_Carnevale

Вторым принципиальным моментом, определившим характер новой эстетической системы, стало изображение в скульптурной пластике и живописи обнаженного человеческого тела. Ведь именно обнаженная «человеческая фигура на протяжении всего XV столетия была основным объектом при изучении природы, мерилom достигнутого уровня в отражении природных закономерностей и в передаче естественнонаучных наблюдений» [Дворжак 1978: 217]. Показательно, что византийская эстетика выстраивала четкую иерархию в изображении человеческого тела. На вершине иерархической системы византийской иконы стояло изображение лица человека – лика, именно на личном письме был по большей части сконцентрирован византийский мастер-иконописец. Художник или скульптор европейского Ренессанса изображал

весь телесный состав человека, где лицо было уравнено в своих правах с прочими частями человеческого тела.

В связи в этом продуктивно было бы проанализировать искусство ренессансного портрета – жанра, где по определению доминирует изображение лица человека. Ренессансный портрет самым решительным образом следует общему метафизическому принципу десакарализации живописного пространства. В качестве прототипов для портретной живописи европейский художник XV–XVI веков берет уже не персону святого, как в иконописной эстетической системе. Героями живописных полотен Леонардо, Рафаэля, Тициана становятся светские личности, как правило, имеющие определенный социальный статус, часто женщины – красивые, молодые женщины. Идеал Мадонны, соединяющий в себе девство и материнство, как высшие проявления женственности, начинает сменяться иным идеалом.

Женские протагонисты полотен Рафаэля или Тициана – полны витальных, сексуальных в своей природе сил. Даже образы Мадонны в ренессансной системе переосмысляются в духе общей тенденции к десакрализации. И если Мадонны доминиканского монаха-живописца Фра Беато Анджелико (1400–1455) или же учителя Рафаэля Перуджино (1446–1524) еще несут в себе черты небесного идеала, то уже Мадонны Тициана (1490–1576) крайне далеки от своего прототипа. Вместо «честнейшей херувимов» и «славнейших серафимов», как описывает Богородицу византийская гимнография, на полотнах венецианского мастера мы видим обычных женщин, погруженных в сугубо земные заботы.



Тициан. Цыганская Мадонна (1511-1512 гг., доска, масло. 65,8 × 83,5 см, Музей истории искусств, Вена). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://remidios-fine.livejournal.com/73558.html>

67

Меняется в портретной живописи и категория времени. Если искусство византийского сакрального портрета (а именно так мы можем маркировать византийскую икону) обращено к категории вечности, а потому устремлено за пределы темпоральности как таковой, то ренессансный портрет изображает человека в потоке горизонтального времени, человека «здесь и сейчас», человека в конкретный исторический момент времени. Возьмем знаменитый автопортрет Рафаэля из галереи Уффици во Флоренции, который, согласно последним данным, датируется 1506 годом.



Рафаэля Санти. Автопортрет (1504 –1506 гг., доска, темпера. 47,5 × 33 см, Галерея Уффици, Флоренция, Италия). Изображение размещено в свободном доступе на платформе:
<https://www.uffizi.it/en/artworks/raphael-self-portrait>

Рафаэль намеренно пытается придать фигуре некую темпоральную динамику, пространственно «закручивая» изображение вокруг своей оси. В результате у потенциального зрителя полотна Рафаэля возникает ощущение сиюминутности образа. Этот прием свидетельствует о глубинных изменениях в самом ощущении жизни, в жизнечувствии как художника Ренессанса, так и вообще человека Ренессанса. Жизнь чувствуется и ощущается как поток самоценных сиюминутных состояний, которые довлеют над экзистенциальным целеполаганием. Судьба человек теряет свои запредельные измерения и конденсируется в цепочке чувственно проживаемых моментов. Пройдут столетия, и доктор Фауст у гениального Гете экстатически воскликнет: «Остановись мгновенье, ты прекрасно!» [Гете 2024: 477]. Далеко не случайно пронизательный Освальд Шпенглер (1880–1936) обозначил всю европейскую культуру как «фаустовскую» в своем существе, «цепляющуюся» за «прекрасные мгновения» [Шпенглер 1993: 89].

Разумеется, в реальном историческом процессе десакрализации визуального поля культуры – это достаточно длительный процесс. Фактически вся история европейского изобразительного искусства Нового времени – это постоянный и напряженный диалог между сакральным и профанным, между священным и обыденным. Сакральное вспыхивает и в творчестве великих европейских мастеров: и в аллегорических видениях Иеронима Босха (1450–1516), и в густонаселенных полотнах Питера Брейгеля Старшего «Мужицкого» и его сына Питера Брейгеля

Младшего «Адского» (1564–1638), и в мистической светотени Харменса ван Рейна Рембрандта (1606–1669), и в меланхолических работах немецкого романтика Каспара Давида Фридриха (1774–1840), и в пастозной цветовой живописи Винсента Виллема ван Гога (1853–1890). Однако, общая метафизическая установка на «умеренное иконоборчество» остается доминирующей на протяжении всей истории европейской культуры, вплоть до актуального европейского искусства начала XXI века, которое принято обозначать термином «неоконцептуализм».

От Рафаэля к мертвым собакам в Эрмитаже – один шаг

В 2016 году благонамеренные посетители экспозиции Государственного Эрмитажа, расположенной в здании Генерального или Главного штаба, были изрядно шокированы. В залах основной экспозиции среди разноцветных бумажных лент были развешаны чучела собак. На головах мертвых животных красовались небольшие карнавальные колпачки. Все это «эстетическое зрелище», отсылающее доверчивого зрителя к антуражу детского праздника, именовалось «Карнавал мертвых дворняг». Автором сего «карнавала» был полноценная звезда актуального европейского искусства, фламандский художник, скульптор, хореограф, театральный режиссер, драматург и писатель Ян Фабр (род. 1958 г.).

Причем, речь сейчас не идет о каком-то особом морализаторстве, банальном мещанском ханжестве в отношении феноменов современного искусства... В конце концов, почему бы и

не повесить чучела мертвых животных в современном экспозиционном пространстве? К тому же это далеко не самый радикальный эстетический ход в истории современного европейского искусства, ведь тот же Ян Фабр в годы своей мятежной юности живописал буквально своей собственной кровью. Речь идет скорее о масштабе эрмитажной выставки Фабра, и, соответственно, о том значении, которое придавали кураторы и организаторы выставки этому эстетическому событию.



Фрагмент экспозиции выставки «Ян Фабр. Рыцарь отчаяния – воин красоты» в Государственном Эрмитаже, 2016 (фото: Валерий Зубов). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://artguide.com/posts/1134>

Итак, работы фламандского художника разместились аж в 11 (sic!) залах основной экспозиции в Зимнем дворце, + инсталляции и скульптуры Фабра заняли парадную анфиладу Главного штаба, + большая скульптура «Человек, измеряющий облака» стояла в главном дворе музея. По своим масштабам это была одна из самых

крупных и резонансных выставок Государственного Эрмитажа, которая была осуществлена в рамках проекта «Эрмитаж 20/21». Заметим в скобках, что проект «Эрмитаж 20/21» был запущен в 2007 году с целью привлечения внимания российской публики к произведениям актуального искусства. За годы своей деятельности «Эрмитаж 20/21» провел более 60 выставок, куратором проекта вплоть до 2022 года значился Д. Ю. Озерков, ныне покинувший пределы отечества.

Выставка Фабра готовилась весьма тщательно, художник несколько раз приезжал в Россию, был снят специальный перформанс, приуроченный к открытию выставки, где Фабр, облаченный в настоящие рыцарские доспехи, шествует по залам Эрмитажа буквально «прикладываясь» к произведениям искусства. Предвидя неминуемую реакцию российского зрителя на выставку, которая носила претенциозное название «Рыцарь отчаяния – воин красоты», господин Озерков в своем интервью поучал своих непросвещенных соотечественников: «Считается, что современные художники отрицают старых мастеров и противопоставляют себя им. В России особенно развито представление о великом классическом искусстве и современных авторах, которые «все портят». Проект Фабра – о том, как автор наших дней наоборот склоняется перед шедеврами прошлого. «Рыцарь отчаяния – воин красоты» – это художник, который одевается в латы и встает на защиту старых мастеров. Выставка Яна – про то, как современное и классическое искусство

объединяются, чтобы вместе выступить против варварства» [Новикова 2016].

Господину Озеркову вторила арт-критик и корреспондент газеты «Коммерсант» Кира Долинина: «То, что кого-то оскорбит (уже оскорбило) присутствие в храме искусства наглого бельгийца, предсказать легко. Нынче все горазды оскорбляться почем зря. Но, поверьте мне на слово, ни один мертвый кролик или сова, ни одна тысяча панцирей жуков или полотна, покрашенные синей ручкой Bic, даже на миг не способны как-либо помешать Рубенсу или Йордансу, в залы которых внедрилось это самое современное искусство» [Долинина 2016]. Наконец, сам метр актуального искусства без излишней скромности сравнивал себя с Нельсоном Манделой и Махатмой Ганди: «Иногда я называю себя воином красоты. Это своего рода романтическая идея. Как воин, я должен защищать уязвимость красоты и человеческого рода. И «рыцарь отчаяния» тоже борется за добро. А в современном обществе воины для меня – Мандела и Ганди. Это люди, которые сражались за то, чтобы мир стал лучше и прекраснее» [Фабр. Цит. по: Новикова 2016].

По факту остается только развести руками, столь внушительно и безапелляционно звучит риторика современных рыцарей вселенской красоты и добра, бескорыстных идейных борцов против дикости, ханжества и культурного варварства, защитников «уязвимого» рода человеческого. Вот только что на самом деле защищают Дмитрий Озерков, Кира Долинина и иже с ними? Каков сухой эстетический остаток от выставки «война

красоты» в залах Государственного Эрмитажа? Что же, в сущности, показал российскому зрителю Ян Фабр? Бессистемно покрашенные синими чернилами авторучек Vis огромные полотна; стилизованные черепа, сжимающие в своих зубах чучела зайцев, попугаев и прочей мелкой живности, размещенные в залах с фламандским искусством XVII века; картины с теми же самыми черепами, сделанные из надкрылий жуков-златок (на изготовление одной картины у Фабра уходит несколько тысяч насекомых); фигура повешенного (?) или повесившегося (?) человека в здании Главного штаба; галерея скульптурных автопортретов Фабра, где фламандский «воин красоты» предстает перед зрителем то с огромными ослиными ушами, то с глумливо высунутым языком, то с разнообразными рогами. Простите, но где же здесь «красота», где же здесь «добро»? Может быть «красота и добро» – это вышеупомянутый «Карнавала мертвых дворняг»? Может быть «красота и добро» – это фигура смерти в капюшоне, сделанная Фабром из спилов костной ткани?

Повторимся еще раз, речь не идет о каком-то моральном ханжестве или особом консервативном кликушестве, в котором так часто упрекают русских людей просвещенные прогрессисты и западники, начиная со времен приснопамятного П. Я. Чаадаева. Любой художник имеет полное и законное экзистенциальное право создавать такие произведения, какие он считает нужными. Любой художник имеет право воспевать те моральные ценности, которые он считает необходимыми воспевать. Художник может воспевать



Ян Фабр. Преданный экстаз смерти (2016 г., дерево, надкрылья жуков, фото: Ливен Герреман).
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://676.su/3gnx>

зло, разложение и распад – это его личный выбор, за который он самостоятельно несет персональную ответственность. Однако, когда крупнейший государственный музей в современной России и одновременно одна из самых посещаемых культурных площадок страны, обладающая в глазах рядового посетителя непрекаемым авторитетом, оснащенная внушительным штатом подготовленных и авторитетных специалистов-искусствоведов, размещает в своем пространстве мертвых животных и называет это «борьбой против варварства», именует это «красотой и добром», остается только, отложив в сторону волне объяснимое

негодование, сухо констатировать – у нас слишком разное понимание самих категорий добра и красоты. То, что для вас добро – для нас зло, то что для вас красота – для нас безобразие, то что для вас «передовое искусство» – для нас всего лишь мертвые собаки...

Концептуальное искусство: жизнь на грани нервного срыва

Однако, эрмитажная выставка Фабра при всей своей практически публицистической скандальности все-таки поставила перед вдумчивыми исследователями и вполне корректные в своем существе вопросы, обозначила резкие грани в понимании самой метафизической природы западноевропейского изобразительного искусства. Следует обратить внимание, что выставка фламандца была далеко не единственным случаем достаточно острого столкновения актуального западного искусства с российской культурной действительностью. Можно вспомнить хотя бы достаточно масштабную выставку бельгийского неоконцептуалиста Вима Дельвуа (род. 1965 г.) с выразительным названием «Мимикрия», которая состоялась в 2014 году в музее изобразительных имени Пушкина в Москве. В частности, взыскательной московской публике была представлена портативная версия самого резонансного арт-объекта Дельвуа «Клоака».

Оригинальная «Клоака» представляет из себя двенадцатиметровую машину с прозрачными резервуарами и емкостями, которая имитирует пищеварительную систему

человека. Когда «Клоака» экспонировалась в Бельгии, в нее три раза в день закладывались дорогостоящие блюда, приготовленные в одном из статусных ресторанов, которые превращались «на выходе» в некое подобие экскрементов.



Вима Дельвуа. Клоака №5. Инсталляция (2005 г., Шарлеруа, Бельгия). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cloaca_\(art_installation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cloaca_(art_installation))

В Москве бельгийский мастер показал чемоданную версию «Клоаки», которая запросто умещалась в походный кейс.



Вима Дельвуа. Клоака. Дорожный набор. Инсталляция (2009-2010 гг., 78x53x26 см). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://vittasim.livejournal.com/130844.html>

Показательно что модель по производству машинных фекалий экспонировалась в основной экспозиции музея рядом с копией знаменитых «Райских врат» итальянского скульптора и архитектора Лоренцо Гиберти (1378–1455), который был одним из пионеров и идейных вдохновителей эстетики Ренессанса.

В этом же ряду можно вспомнить и целую серию выставок советско-российского неоконцептуалиста Ильи Иосифовича Кабакова (1933–2023), проживавшего с 1989 года в США, самой

масштабной из которых была эрмитажная выставка 2018 года с многозначительным названием «В будущее возьмут не всех».



Фото Тамары Веховой с выставки Ильи и Эмили Кабаковых «В будущее возьмут не всех» (2018 г., Государственная Третьяковская галерея). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://goo.su/Q3MdGoh>

Наконец, тот же Ян Фабр на ограничился эстетической экспансией в пространство экс-резиденции русских императоров. В 2019 году в не менее знаковом для российской культуры пространстве – Большом Драматическом театра им. Товстоногова в Санкт-Петербурге прошел фестиваль современного театрального искусства, на котором были показаны три спектакля Фабра, которые познакомили российскую театральную публику с интимной стороной жизни фламандского художника: «Анонсы предусмотрительно предупреждали – будут не только подробности жизни в искусстве, но и подробности жизни именно

что телесной. И не соврали: «потрясающий групповой секс» после репетиции; мать, жаловавшаяся на то, что Фабр-старший плохо выполняет супружеские обязанности, и диалог с отцом, обещающим сыну исправить положение; лобковые волосы, ставшие частью работы для богатой любовницы, – Фабр не стесняется телесных подробностей, звучащих здесь такими же манифестами, как и высказывания об искусстве» [Смородинова 2016] – со сдержанным одобрением анонсировала спектакли Фабра российский критик и режиссер Елена Смородинова в газете «Коммерсант».



Ян Фабр. Фото Алексея Даничева.

*Изображение размещено в свободном доступе на платформе:
<https://www.kinopoisk.ru/name/850926/photos/page/1/>*

персоналии, места действия, варьируется степень скандальности того или иного эстетического события, но структура остается неизменной. С позиции социологии ситуация не выглядит неразрешимой «теоремой Ферма». Возьмем выставку Фабра в Эрмитаже. Что, собственно говоря, произошло в социологическом плане? Каковы подлинные причины локальной конфликтной ситуации вокруг выставки фламандского художника? Дело в том, что, когда Фабр повесил чучела собак в пространстве крупнейшего российского музея, столкнулись две различные социальные матрицы: матрица постмодернизма и матрица цивилизации модерна в ее весьма специфическом российском изводе, который А. Г. Дугин предложил именовать «археомодерном» [Дугин 2020]. Пространство музея в оптике модерна является своего рода «священным местом» – секулярным храмом. Посещение музея приравнивается к посещению церкви, в случае российской действительности на это накладывается дополнительный «архаический» мотив, который значительно усугубляет степень сакрализации музейного пространства. Но, когда же в этом пространстве появляются мертвые собаки, то это совершенно справедливо оценивается благонамеренными музейными прихожанами как акт кощунства, акт осквернения священного места. Строго говоря, таковым он и является.

Понимал ли сам фламандский художник и его российские кураторы, когда готовили выставку (напомню, что подготовка шла несколько лет), всю специфику актуального российского социологического контекста? Ответ очевиден – понимали, и

понимали совершенно ясно. Более того, Фабр именно так спланировал свою экспозицию, чтобы максимально заострить, предельно выявить этот перманентный конфликт между революционным постмодерном и условно консервативным российским археомодерном. Оговоримся, что художников постмодерна вообще отличает некая повышенная эстетическая «чувствительность» к социальному контексту. Более того, вне этого контекста работы художников-неоконцептуалистов просто не имеют никакого смысла, они сущностно бессмысленны и обретают свое эстетическое звучание лишь в ситуации культурной провокации, в ситуации метафизического скандала, в обстановке ритуального осквернения. При этом, особую пикантность такого рода конфликту придает намеренно лицемерная риторика, где правда и ложь смешиваются поистине с люциферианской ловкостью.

Однако, помимо провокативного эффекта, значительно обостряющего конфликт двух различных социальных структур, выставка Фабра действительно вступает в своеобразный диалог с классической фламандской живописью XVII века: «Мне было восемнадцать, когда я впервые нарисовал картину кровью. И на это нужно смотреть, как на фламандскую традицию. Уже несколько веков назад художники смешивали человеческую кровь с животной, чтобы коричневый цвет был выразительнее. А еще они крошили человеческие кости, чтобы сделать белые тона более блестящими. Фламандские художники были алхимиками и основоположниками такого рода живописи. Поэтому мои

«кровавые» картины следует воспринимать в традициях фламандской живописи» [Новикова 2016] – откровенничал Ян Фабр в своем интервью перед открытием выставки в Эрмитаже. Как ни странно, фламандский неоконцептуалист в метафизическом плане совершенно прав. Между его объектами (язык не поворачивается назвать работы Фабра «картинами» или «скульптурами») и образцами живописи старых фламандцев: Питера Пауля Рубенса (1577 – 1640), Якоба Йорданса (1593 – 1678), Франса Снейдерса (1579 – 1657), представленными в основной экспозиции Эрмитажа, не существует какого-то принципиального метафизического разрыва, метафизической пропасти. В сущности это явления одного онтологического порядка, одной идейной линии. Только гипертрофированная телесность Рубенса или же буквально «ломающиеся» от разнообразной снеди натюрморты Снейдерса находятся в историческом апогее западноевропейской матрицы изобразительного искусства, а инкрустированные черепа Фабра, сжимающие в своих зубах чучела животных и мертвые дворняги в шутовских колпачках, завершают эту матрицу и одновременно открывают метафизические двери и окна в новое постевропейское, мондиалистское будущее, куда, разумеется, возьмут далеко не всех.

Таков общий метафизический маршрут западноевропейской визуальной культуры, сделанный самыми широкими, самыми общими мазками. Фундаментальной константой этого цивилизационного пути является последовательная десакрализация эстетического пространства «фаустовской»

культуры. Единожды встав на этот путь, западноевропейское искусство было в каком-то смысле «запрограммировано» следовать по пути изгнания *священного* как экзистенциальной категории, ибо десакрализация имеет свою внутреннюю несокрушимую логику. Можно сказать, что в современной Европе случилась экзорцистская инверсия, гадаринские свиньи выбрались из Галилейского моря и ринулись, сокрушая все на своем пути, в некогда священное культурное пространство *Rex Romana*, наследниками которого мнят себя современные «воины красоты и рыцари отчаяния».

Литература

- Вазари, Дж. (2019). *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Москва: Альфа-книга.
- Гете, И. В. фон. (2024). *Фауст*. Москва: Нобель Пресс.
- Григорий Турский (1987). *История франков*. Москва: Наука.
- Дворжак, М. (1978). *История итальянского искусства в эпоху Возрождения*. Москва: Искусство.
- Долинина, К. (2016, 27 октября). Поцелуй в раму. Ян Фабр в Эрмитаже. *Коммерсант*. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3126462> (дата обращения: 13.09.2024).
- Достоевская, А. Г. (1987). *Воспоминания*. Москва: Правда.
- Дугин, А. Г. (2020). *Ноомахия. Русский Логос*. Москва: Академический проект.
- Карсавин, Л. П. (1922). *Восток, Запад и русская идея*. Санкт-Петербург: Academia.
- Карташев, А. В. (2024). *Вселенские соборы*. Москва: Академический проект.
- Кузенков, П. В., прот. Валентин Асмус, & прот. Владислав Цыпин (2002). Вселенский VII Собор. Т. IX. В книге: *Православна энциклопедия* (стр. 645–660). Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия».
- Левандовский, А. П. (2016). *Франкская империя Карла Великого*. Москва: Алисторус.
- Лосев, А. Ф. (2021). *Эстетика Возрождения*. Москва: Академический проект. Режим доступа: <https://676.su/7vZj> (дата обращения: 13.09.2024).
- Макаров, Д. И. (2023). *Столкновение исихастов и их противников в Византии XIV века: идейная полемика в эпоху Исихастских споров и ее логические аспекты*. Санкт-Петербург: РХГА.

- Новикова, А. (2016, 17 октября). Backstage: выставка Яна Фабра в Эрмитаже. *РБК Стиль*. Режим доступа: <https://goo.su/CyZQI> (дата обращения: 13.09.2024).
- Свт. Григорий Палама (2013). *Об исхождении Святого Духа*. Москва: Смирение.
- Смородинова, Е. (2019, 24 декабря). Добро должно быть с дневниками. «Ночной писатель» Яна Фабра в БДТ. *Коммерсант*. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4205668> (дата обращения: 13.09.2024).
- Флоренский, П. А. (2022). *Иконостас*. Москва: Пальмира.
- Шпенглер, О. (1993). *Закат Европы*. Москва: Мысль.

Информация об авторах

Кащенко Александр Викторович – режиссер. Фонд «Общество Возрождения художественной Руси 1915» (191023, г. Санкт-Петербург, ул. Караванная, д. 12), ORCID: 0000-0008-7700-767X, anttonio@inbox.ru

Киселев Павел Андреевич – аналитик. Учебно-научный центр «Высшая политическая школа им. И. Ильина». Российский государственный гуманитарный университет (125047, Москва, Миусская пл., д. 6), ORCID: 0000-0002-0116-9065, pavelandreevich98@gmail.com

FROM LOUIS TO THE "CARNIVAL OF THE DEAD MONGTS": WESTERN ART IN SEARCH OF MEANING, OR HOW PAINTERS THROW BETWEEN THE CROSS AND BONES

Alexander Kashchenko, Pavel Kiselev

Abstract. In today's Russian mass consciousness, there is an attitude that contemporary art, primarily Western, embarked on the path of departure from canonical images and structures in relatively recent times – about a hundred years ago. Tracing the path of Western European painting since the Renaissance – and even earlier – since the theological discussion of the nature of the Tabor light in the mid-14th century, one can conclude about the continuity of the ideological line, the ontological essence between modern postmodern artists (such as the Belgian of Flemish origin Jan Fabre) and their predecessors of the New Age (the Dutch Peter Paul Rubens, Frans Snyders and many others). This article examines the key moments of the formation of the metaphysical paradigm that defines all types of visual aesthetic objects, as well as phenomena (in theater and cinema) in the West, records the stage of the artist's transformation at the time of the reduction of the liturgical space, which influenced all subsequent Western European aesthetics, and analyzes the perception of decadent contemporary art by Russian specialists and ordinary viewers who had the opportunity to visit exhibitions of popular Western culture in domestic museums and exhibition halls in 2014–2019.

Keywords: Western European art, aesthetic system, artist, conceptualism, iconoclasm, icon veneration.

References

- Dolinina, K. (2016, October 27). Potselui v ramu. Ian Fabr v Ermitazhe [Kiss the Frame. Jan Fabre in the Hermitage]. *Kommersant* [Merchant]. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/3126462> (accessed: 13.09.2024). (In Russ).
- Dostoevskaja, A. G. (1987). *Vospominaniia* [Memoirs]. Moscow: Truth Publ. (In Russ).
- Dugin, A. G. (2020). *Noomakhia. Russkii Logos* [Noomakhia. Russian Logos]. Moscow: Academic project Publ. (In Russ).
- Dvořák, M. (1978). *Istoriia ital'ianskogo iskusstva v epokhu Vozrozhdeniia* [History of Italian Art in the Renaissance]. Moscow: Art Publ. (In Russ).
- Florenskii, P. A. (2022). *Ikonoostas* [Iconostasis]. Moscow: Palmyra Publ. (In Russ).
- Goethe, J. W. von. (2024). *Faust*. Moskva: Nobel Publ. (In Russ).
- Gregory of Tours (1987). *Istoriia frankov* [History of the Franks]. Moscow: Science Publ. (In Russ).
- Gregory Palamas (2013). *Ob iskhozhdenii Sviatogo Dukha* [On the Procession of the Holy Spirit]. Moscow: Humility Publ. (In Russ).
- Karsavin, L. P. (1922). *Vostok, Zapad i russkaia ideia* [East, West and the Russian idea]. Saint Petersburg: Academia Publ. (In Russ).
- Kartashov, A. V. (2024). *Vselenskie sobory* [Ecumenical Councils]. Moscow: Academic project Publ. (In Russ).
- Kuzenkov, P. V., prot. Valentin Asmus, & prot. Vladislav Tsy-pin (2002). Vselenskii VII Cobar. T. IX [The Seventh Ecumenical Council. Vol. IX]. In *Orthodox Encyclopedia* (pp. 645–660). Moscow: Church-research center "Orthodox Encyclopedia" Publ. (In Russ).
- Levandovskii, A. P. (2016). *Frankskaia imperiia Karla Velikogo* [The Frankish Empire of Charlemagne]. Moscow: Alistorus Publ. (In Russ).
- Losev, A. F. (2021). *Estetika Vozrozhdeniia* [Renaissance Aesthetics]. Moscow: Academic project Publ. Available at: <https://676.su/7vZj> (accessed: 13.09.2024). (In Russ).
- Makarov, D. I. (2023). *Stolknovenie isikhastov i ikh protivnikov v Vizantii XIV veka: ideinaia polemika v epokhu Isikhastskikh sporov i ee logicheskie aspekty* [The Clash of Hesychasts and Their Opponents in Byzantium in the 14th Century: Ideological Polemics in the Era of the Hesychast Disputes and Its Logical Aspects]. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy Publ. (In Russ).
- Novikova, A. (2016, October 17). *Backstage: vystavka lana Fabra v Ermitazhe* [Backstage: Jan Fabre exhibition at the Hermitage]. RBC Stil' [RBC Style]. Available at: <https://style.rbc.ru/impressions/5804ab3c9a79474f7c1773dc> (accessed: 13.09.2024). (In Russ).
- Smorodinova, E. (2019, December 24). Dobro dolzhno byt' s dnevnikami. «Nochnoi pisatel'» Iana Fabra v BDT [Good must come with diaries. "The Night Writer" Iana Fabra in BDT].

- by Jan Fabre at the BDT]. *Kommersant* [Merchant]. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/4205668> (accessed: 13.09.2024). (In Russ).
- Spensgler, O. (1993). *Zakat Evropy* [The Decline of the West]. Moscow: Thought Publ. (In Russ).
- Vasari, G. (2019). *Zhizneopisaniia naibolee znamenitykh zhivopistsev, vaiatelei i zodchikh* [The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects]. Moscow: Alpha-book Publ. (In Russ).

Author's information

Kashchenko Alexander Viktorovich – director. Foundation "Society for the Revival of Artistic Russia 1915" (12, Karavannaya str., St. Petersburg, 191023, Russia), ORCID: 0000-0008-7700-767X, anttonio@inbox.ru

Kiselyov Pavel Andreevich – analyst. I.Ilyin Higher Political School Educational and Scientific Center, Russian State University for the Humanities (6, Miuskaya pl., Moscow, 125047, Russia), ORCID: 0000-0002-0116-9065, pavelandreevich98@gmail.com

For citation:

Kashchenko, A. V., & Kiselyov, P. A. (2024). From Louis to the "Carnival of the dead mongts": western art in search of meaning, or how painters thrown between the cross and bones. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 4(9), 53-87. (In Russ.). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4\(9\)-53-87](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4(9)-53-87)