Легітимність присутності біблійних мотивів у сучасному мистецтві Творчість Олександра Ройтбурда 2008–2010 рр.

БОГДАНА ПІНЧЕВСЬКА

Варіанти наративів релігійності. Легітимність згадок щодо сакральних явищ чи якостей у сучасному світі, власне, визначення місця, котре у ньому відведено релігійності, в художньому контексті, чи, з огляду на його відсутність, точніше, арт-процесі України сумнівні. Біблійна тема в мистецтві залишається розділом, дотичним до його історії. Побіжний аналіз біографій українських митців, котрі у XIX ст. отримували освіту у Петербурзькій Академії Мистецтв, — єдиному вищому навчальному закладі у сфері образотворчих мистецтв, приступному тим, кому заманулось, народившись в Україні, здобути дійсну художню освіту, — показує, що всі вони виконували картини на біблійну тему, позаяк це входило в вимоги ПАМ. Біблійна тема могла бути — і була — часто трактована в якості історичної; врешті, художників навчали бути не тільки ідеальними громадянами Імперії, але й вчителями, здатними, згідно православним традиціям, «оживити», і, отже ще раз пояснити старозавітні чи новозавітні сюжети тим, кого сьогодні називають «широкими верствами глядачів».

Мода дев'ятнадцятого, нині вже позаминулого, сторіччя, врешті, сформувала таким, яким ми його знаємо, російське, і багато в чому українське мистецтво століття двадцятого: необхідність роз'яснювати глядачу елементарні речі, і, так би мовити, вчити його думати «правильно», в тій чи іншій мірі була успадкована радянським мистецтвом від мистецтва імперії, що, зрештою, природно, з огляду на те, що всі імперії схожі між собою значно сильніше, ніж їм іноді хотілося б. Згодом, коли від обох імперій залишились переважно важкі промислові спогади, мистецтво залишилось наодинці з уламками концепцій, абсолютно непридатних для використання в тому хаосі, котрий задля різноманітності можна назвати не тільки «українським арт-процесом», але й, скажімо, постмодерном.

З точки зору сучасного художника, котрий змушений налаштовувати художню дійсність водночас мінімум в двох керунках, — індивідуального переосмислення історії та діалогу з сучасником, часто надто зайнятим для того, щоб взагалі перейматись мистецькими проблемами, — релігійність одержує легітимний статус у двох тематичних складових творчого пошуку. Це, по-перше, цитати з історії мистецтва: релігійні сюжети у виконанні західноєвропейських живописців та графіків від початку історії живопису до наших днів [1]; і, по-друге, цілком реальні особи, котрі оточують всіх, і художників також, на вулицях будь-якого міста будь-якої країни, — в якості спадкоєм-

Фотографія художника

ців та носіїв тієї чи іншої релігійної традиції, котра, якщо йдеться про будь-які форми образотворчого мистецтва, автоматично потрапляють до складу потенційно портретованих.

Між першим та другим, історичним та повсякденним, розташовано справжню прірву, в котрій єдиній можуть вміститись всі легітимні, провідні, побічні та маргінальні уявлення про місце релігії; легітимність сакрального в сучасному житті та мистецтві. А що властивість професії художника передбачає загострені реакції на ірраціональні, метафізичні, містичні, релігійні та будь-які інші явища духовного життя, то вибір об'єкту для роздумів на дану тему досить великий; як на мене, доречно зупинитись на творчості Олександра Ройтбурда. Представник напрямку «трансавангардного необароко» [2], один з рідкісних, з огляду на історію українського мистецтва, художників-сюрреалістів, він ясніше за інших відрефлектував у своїх творах ті аспекти так званої духовності, на котрі у багатьох інших сучасних художників просто не вистачило часу чи натхнення. Зокрема тому, що ця тема мало кого цікавить; почасти завдяки концептуальній послідовності

Варіанти образного трактування релігійності у рецепціях сучасного мистецтва: «Майстер чоловічих та жіночих напівфігур» та фрагменти деяких інших серій. Що таке релігійність? В чому вона полягає, принаймні — в чому вона полягає для сучасної людини?

Без назви («Хасид з Торою»). Полотно, олія. 80 х 100 см
Серія «Майстер чоловічих та жіночих напівфігур»

Чим різниться релігійна людина від звичайних обивателів? Першою її ознакою є ознаки зовнішні, — наприклад, одяг; регалії, прикрашені відповідною символікою; ритуальна жестикуляція, і, зрештою, вираз обличчя.

Узагальнені зображення, виконані із приблизним збереженням стилістики класичних погрудних портретів, створені Олександром Ройтбурдтом, — скажімо, «Bon Jour, Monsieur Cohen» (2010, 100х200, серія «Халоймес»), чи твори з циклу «Майстер чоловічих та жіночих напівфігур», (2009) — зокрема, портрет хасида з Торою та православної жінки, — не виявляють ані особливої прихильності, ані, навпаки, огиди живописця до своїх «моделей», поданих на нейтральному тлі, схожому одразу на тиньковану стіну, декорації майстерні чи бліде небо.

Портрет хасида з Торою, портрет православної жінки, релігійну ідентичність котрої визначає негарно зав'язана хустка та жест, котрим перехрещуються православні, — зага-

Без назви («Православна жінка»). Полотно, олія. 80 х 100 см
Серія «Майстер чоловічих та жіночих напівфігур»

лом не претендують на винесення естетичних чи етичних оцінок. Вони сприймаються радше в якості констатації додаткових соціальних функцій, приступних сучасній людині. Останні два портрети, розташовані у серії «Майстер чоловічих та жіночих напівфігур» поряд з жінкою, котра причісує волосся, чоловіком, що їсть кавун, любителями смаженого м'яса та пива, тощо, узагальнені образи релігійних людей не несуть в собі жодної повчальної інтонації. Застиглі на поверхні невеликих, всього 80х100 см, спільним для всього циклу полотен у відстороненій іронічності художника (іронічності, уважність котрої цілком варта деяких форм пошани) вони перетворені портрети часу, симптоми епохи, ба навіть добре налагодженого слайд-шоу актуального культурного контексту. Це відчуття важить для глядача більше за інші, — обличчя виринають з течії часу і пропадають в ній, залишаючи на згадку відчуття легітимної химерності зафіксованої епохи.

«Бал в Фолі-Бержер». 2008 р. Полотно, олія, 200 х 300 см

Природа відстороненості, навіть відчуженості погляду митця полягає, зокрема, в тому, що цілком успішний, в розумінні — фінансово незалежний від апетитів та замовлень арт-ринку художник, Олександр Ройтбурд не зобов'язаний звертати на себе увагу ані компліментами, ані критикою, і, отже, в концептуальному сенсі досить вільний для того, щоб ставитись до всіх можливих типів сучасників із, скажімо, позачасової точки зору. Використовуючи оптику такого типу, глядач завдяки художнику вільний як радіти різноманітності виявів буття, так і дивуватись кількості варіантів уявлень про норму, правильність, духовність, і, нарешті, щастя. Всі прототипи, всі моделі цієї серії, і релігійні, і секулярні, зображені в найбільш доречному, вільному, розпруженому і, відповідно, характерному для них, — що, врешті, означає: у щасливому, настрої та стані.

Релігійна визначеність «узагальнених типів», побудованих на спогляданні певних соціальних груп цілком реальних прототипів, — у цьому циклі є тільки констатацією нових, легітимних різновидів суспільства. Їх зображення не вимагають жодних емоцій глядача, котрий мимомволі наслідує відсторонену точку зору митця. Досить пройтись містом від Києво-Печерської Лаври до Синагоги Бродського для того, щоб зустріти безліч прототипів ройтбурдівських «напівфігур». Натомість

вони симптоматизують епоху, — епоху, котра з'явилась на зміну попередньої, не такої вже й далекої, коли акт привселюдного читання Тори в оригіналі чи, скажімо, спроба перехреститись на баню дзвіниці були, з точки зору суспільної моралі, такими ж небезпечними для кар'єри, чи, щонайменше — для взаєморозуміння з оточенням, як і зізнання у негідному, з точки зору панівної нації, написі у п'ятій графі паспорту чи, скажімо, в тому, що ти більше віриш в Бога, аніж в світле майбутнє, обіцяне актуальною політичною партією. Сенс Тори та дзвіниця церкви тут залишаються за межами композиції, і, можливо, у сприйнятті художника дорівнюють тільки пам'ятникам культури. Дійсно, перша — це пам'ятник релігійної думки, друга — пам'ятка архітектури, їх немає в кадрі, де натомість розмістились образи, марковані дрес-кодом певних типів мислення, сформованих довготривалим спілкуванням суспільства з пам'ятками того чи іншого типу.

У циклі «Майстер чоловічих та жіночих напівфігур» недарма відсутній властивий художнику сюрреалістичний ракурс: відстороненість, відчуженість погляду митця, скерованого на «провідні типи» сучасників, надає узагальненим образам такої метафоричної, ба навіть містичної значущості, з котрою може не впоратись жоден інший художній прийом, включно з поєднанням непоєднувальних елементів, властивих зазвичай вишуканому ройтбурдівському сюрреалізму.

Використання релігійних аксесуарів, — наприклад, зображення менори у творі «Бал в Фолі-Бержер» [3] — виступає в якості сюрреалістичного засобу посилення відчуття безпідставності, ефекту абсурдності композиції. Розташування менори, по діагоналі підвішеної в повітрі, більшої за розміром від силуетів двох жінок, поряд з китайською вазою та двома гігантськими коніками, позбавляють глядача від будь-яких шансів на лінійне сприйняття твору, застраховують його від будь-якого пафосу, більш доречного у споглядані творів сакрального мистецтва. Блокуючи перебільшену серйозність сприйняття у творах такого типу, художник між тим водночас також припиняє дискомфортне відчуття існування в світі, де розмова щодо хорошого апетиту, — половина напівфігур в серії «Майстер чоловічих та жіночих напівфігур» з апетитом щось їсть, — на якісному рівні давно підмінила будь-які теми з асортименту так званого духовного життя, і, отже, зображення релігійних аксесуарів уже неприпустимі.

Важко сказати, про що йтиметься далі, чи не є зображений художником період тільки перехідною ланкою до інакших часів, котрі, наприклад, не даватимуть змоги нікому з нас приховати власне віросповідання в такому самому наказовому способі, в котрий раніше в ньому не можна було зізнаватись, чи в котрих, навпаки, будь-яка релігійна символіка остаточно перетвориться на другорядні ознаки соціального статусу мешканця тієї чи іншої країни. Важливо те, що художник майже в кожній серії своїх творів знаходить місце сакральній символіці, — байдуже, в іронічному чи відстороненому ключі, — вмонтовуючи її в якості невід'ємної складової не такого вже й довільного загалом кола символіки українського contemporary art.

Легітимність присутності біблійних мотивів у сучасному мистецтві: «Ройтбурд vs Караваджо». Власне, стаття виникла здебільшого під впливом циклу творів художника «Ройтбурд vs Караваджо»: однойменна виставка тривала у квітні-травні 2010 року у київській галереї «Колекція». Слід сказати кілька слів про цей цикл творів. Перша картина у цьому циклі виникла, якщо не помиляюсь, кілька років тому, в якості реакції художника на газетну новину про те, що твір Мікеланджело Мерізі да Караваджо «Взяття Христа під варту, або Поцілунок Іуди» викрадено з Одеського музею західного й східного мистецтва [4]. Розпачливість теми зрозуміла: Олександр Ройтбурд — одесит, тому, ймовірно,

Караваджо. Святий Ієронім. 1607–1608 р.
Полотно, олія. 117 × 157 см
Галерея Боргезе, Рим, Італія

Караваджо. Відпочинок під час втечі до Єгипту. 1597 р.
Полотно, олія. 135, 5 × 166, 5 см
Галерея Доріа-Памфілі, Рим, Італія

Опус 1. 2009–2010 р. Полотно, олія. 120 х 200 см
Серія «Ройтбурд vs Караваджо»

твори з експозиції Одеського музею складали перші, і, ймовірно, найяскравіші художні враження митця. Врешті, всі ми є сумою вражень власного минулого, котре в достатній мірі постачає нам що реальних, що символічних співрозмовників, вплив котрих, врешті, і формує той естетичний контекст, що ним обумовлено етику та естетику сьогодення. Байдуже, про що тут йдеться, — про діалоги, побудовані на абсолютній, попри час та простір, згоді, чи нескінченні диспути, де плідний пошук істини відбувається виключно завдяки загостренню манери проголошення антитез. Важливо те, що відсутність такого діалогу гарантує відчуття відсутності придатного художнього контексту, фатальність котрого унаочнює, наприклад, світла пляма на шпалерах у тому місці, де протягом кількох десятків років висів шедевр західноєвропейського живопису.

Про те, що поєднання іронії, — в якості невід'ємної складової творчості будь-якого сучасного художника, — з цілком серйозними намірами може мати дещо несподівані наслідки, свідчить, зокрема, те, що першу роботу цього циклу було продано на лондонскому аукціоні Phillips de Pury & C за феноменальної для українського арт-ринку ціною [5].

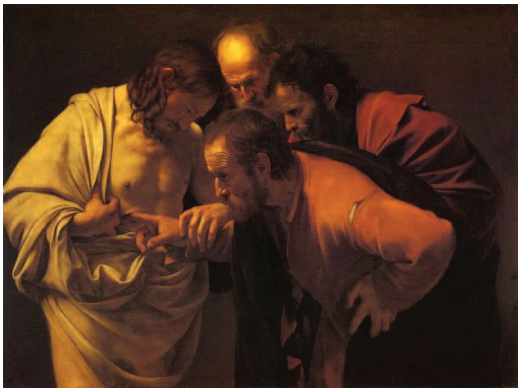
Іронічна назва виставки збиває, так би мовити, «високий градус» надто урочистого сприйняття, адже спершу вона звучить в якості девізу принципової амбіційності, функція котрої у всі часи дорівнювала тим чи іншим формам виклику, і, зрештою, епатажу. Адже у регламентованому стереотипами світосприйнятті середнього глядача творчість жодного сучасного художника апріорі не співвідноситься з історично визнаними величинами, просто тому, що твори, котрі витримали випробування зміною мод різних епох, важко сприймаються в контексті діалогу з творами сучасника, котрий нічого подібного за браком обставин досі не пережив, і ще невідомо, в який саме спосіб сприйматиметься згодом, через три-чотири століття.

Зазначена вище незалежність митця дає змогу адресувати твори не стільки «широким верствам населення», скільки тим особистостям та творам, діалог з котрими цікавий йому особисто. Данина часу обмежена хіба задерикуватою назвою, у самих творах, проте, цілковито зосереджуючись на речах, на перший погляд мало пов'язаних з питаннями актуального мистецтва. Про це свідчить, зокрема, техніка, обрана митцем: живопис, певне, тільки в українському мистецтві має легітимне місце серед технік актуальних художників, у всіх інших країнах його давно змінили більш динамічні засоби передачі основної думки художника [6].

Певні теми в актуальному мистецтві зрідка замовчуються, як не дивно, через вимоги кон'юнктури, часто зайнятої питаннями, що їх не стільки цікаво чи необхідно, скільки модно переосмислювати разом з «широкими верствами глядачів». В певному сенсі, — і це правило діє не тільки в актуальному живописі, але й, скажімо, в кінематографі — взагалі складається таке враження, ніби право переосмислювати суто класичні сюжети чи звертатись до позачасових тем в мистецтві приступне виключно «живим класикам», до переліку котрих, на щастя, давно віднесено також і Олександра Ройтбурда. Чим це викликано, — тим, що право говорити на ті теми, котрі тобі дійсно цікаві, у пострадянських країнах можна заробити тільки після перенасичення бесідами на всі інші теми, котрі цікаві усім іншим, чи тому, що за неписаними законами переосмислення класики є найвищим щаблем в табелі тематик сучасного художника, — це тема для іншої статті. Тут я б воліла все-таки зосередитись на місці релігійної тематики, котра так рідко зустрічається в актуальному мистецтві, бо вважаю її, попри очевидну непопулярність, досить важливою для сучасного глядача.

Цикл «**Ройтбурд vs Караваджо**» [7] на профаному рівні можна сприймати в якості теми спадкоємництва поколінь у мистецтві, позаяк між живописом Олександра Ройтбурда

Переконання святого Фоми. 1601–1602 р.
Полотно, олія. 107 × 146 см
Палац Сан-Сусі, Потсдам, Німеччина



Жертвоприношення Ісака. 1590–1610 р.
Полотно, олія. 104 × 135 см
Галерея Уфіцці, Флоренція, Італія

Опус 2. 2009–2010 р. Полотно, олія. 120 х 200 см
Серія «Ройтбурд vs Караваджо»

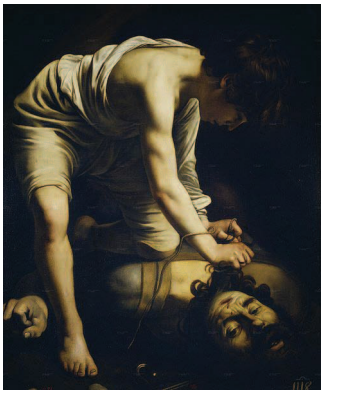
та Караваджо розташовано п'ять століть історії європейського мистецтва. Її можна сприймати в якості вдалої побудови діалогу культур та субкультур, — цитування творів західноєвропейського, зокрема, італійського живопису, опосередковано, через музейні колекції та підручники з мистецтва пов'язаного з українським художнім процесом, а також вписаного в контекст «вуличного мистецтва». Врешті, цю виставку можна розуміти в якості чергового переосмислення біблійної теми, котра у будь-якій формі присутні в творчості далеко не кожного сучасного, тим більше — вписаного в український культурний контекст, митця.

«**Ройтбурд vs Караваджо**» складається з дев'яти монументальних полотен прямокутної форми, видовжених по горизонталі. Замість назв вони мають порядкові номери: «Опус 1», «Опус 2», і так далі. На кожному з них поєднано стилізовані, переказані мовою впізнаваного, суто ройтбурдівського живопису зображення образів класичних полотен Караваджо, — переважно героїв різноманітних біблійних історій, з малюнками, що їх можна побачити, наприклад, на стінах в якості імпровізаційних вправ граффітістів, чи в помальованих підручниках підлітків. Поєднання класичних сюжетів, — а художник у цій серії зображає на одному полотні героїв цілковито різних сюжетів класика, як ось, скажімо, Соломію з головою Іоанна, образ з «Страстей по Матфію» та фігуру з сюжету про апостола Петра, — з легковажними кривульками вуличного чи дитячого мистецтва, вільного від всіх і всяких класичних норм можна сприймати в якості продовження однієї з думок митця, що її чудово прокоментував мистецтвознавець Михайло Рашковецький ще у 1999 році: «Сам Ройтбурд чудово усвідомлює несумісність стихійного індивідуалізму ренесансного типу з об'єктивними тенденціями сучасної культури, які я називаю мереживними, а Умберто Еко вже давно охарактеризував як «нове середньовіччя» [8].

Усвідомлення культурної несумісності іноді дає кращі підстави для діалогу, аніж ідеальне взаєморозуміння, адже логічним наслідком останнього є радше мовчання. До побудови такого діалогу добре пристосовані всі приступні методології актуального мистецтва, — вільна імпровізація цитатами, іронічність, бурлескна аналітичність цілковито відстороненого, проте гранично уважного погляду, неодноразово описані теоретиками мистецтва, тощо, ідеально придатні для переосмислення будь-яких процесів, дотичних до поєднання непоєднувального, класичного спадку та сучасності. Але мистецтво не має меж, чи повсякчас нагадує про їх умовність, стверджуючи певні тези виключно для того, щоб якомога швидше спростувати їх щойно винайденими власними ж аргументами. Тому біблійна тема в актуальному мистецтві загалом є, скажімо, закономірною, навіть очікуваною несподіванкою, а у творчості Олександра Ройтбурда — логічним продовженням одного з магістральних її напрямків. Сучасне мистецтво без запозичених і переосмислених цитат з творів попередників неможлива, так само, як мистецтвознавчий текст, позбавлений посилань на твори маститих майстрів мистецтвознавчої, а краще філософської думки.

Іронія — перша і найголовніша з вимог до творчості актуального художника; зрештою, завдяки саме цій дефініції глядач має змогу відрізнити актуальне мистецтво від будь-якої іншої його, мистецтва, форми. Другою особливістю, — в цій цілковито умовній систематизації, створеній персонально для прояснення мети даної статті, — є здатність вільно говорити на будь-які серйозні теми, поєднуючи іронію та пафос у пропорціях, абсолютно неможливих у творах, скажімо, fine art'у, побудованого цілковито на акцентуванні приємних, заспокійливих чи, принаймні, не надто монументальних рис дійсності. Іронія, дотична до будь-якої серйозної, як ось, наприклад, біблійної теми, негайно перетворює об'єкт

Караваджо. Давид з головою Голіафа. 1599 р.
Полотно, олія. 110 × 91 см
Музей Прадо, Мадрид, Іспанія



Караваджо. Христос біля колони. 1607 р.
Полотно, олія. 134.5 × 175.4 см
Музей Образотворчого мистецтва, Руан, Франція

Опус 3. 2009–2010. Полотно, олія. 120 х 200 см
Серія «Ройтбурд vs Караваджо»

розмови на предмет дослідження, на деперсоніфікований об'єкт не позбавленого паталого-анатомічної пильності аналізу. Призначення діяльності такого кшталту — переосмисленню занадто тяжких, муміфікованих, вписаних у бурштинове світло стереотипів, ідей, переоцінка архетипових культурних моделей з точки зору сучасного художника, і, звичайно, його глядача: сучасної людини.

Звертаючись до біблійної теми в мистецтві, актуальне мистецтво переосмислює його; цей процес рідко коли набирає форм висловлення глибокої поваги, натомість змушує відкривати цілком несподівані сторони сталих конструкцій, хай навіть довкола них і будувались цілком регламентовані діалоги протягом останніх щонайменше 5–6 століть — у живописі, в 21 вік — в історії іудео-християнської цивілізації.

Розглянутий цикл провокує детальний аналіз творчості М. Караваджо, що не входить ані в наміри авторки статті, ані, зрештою, в концепцію цього циклу творів художника. Проте, безумовно, слід додати кілька слів щодо місця його творчості в історії мистецтва. Караваджо справедливо вважають одним з родоначальників реалізму; саме він одним з перших намагався у XVII сторіччі знайти певний вихід за межі канонічної, усталеної іконографії зображень біблійних сцен. Його пропозицією було позбавлення зображеної форми перебільшеної символізації образу: на думку художника, межова конкретність форми зображеного людського тіла, виліпленого не стільки тонкощами колориту, скільки світлотінню, нічого не віднімала від позачасового сакрального значення сюжетів «Жертвоприношенні Ісака» чи «Давида та Голіафа», натомість даючи художнику змогу, по-перше, використати власну художню мову, і, по-друге, наблизити «діючих осіб» впритул до глядача, дозволити ототожнитись з героями, сприйнятими в якості не стільки героїв доісторичної давнини, скільки цілком реальних сусідів по римській чи, скажімо, сицилійській вулиці. Цікаво те, що «авантюрний» образ художника абсолютно не відповідав дійсності: він опинився в ситуації, де висловлювати власну думку і використовувати власну відверту манеру мовлення означало протиставляти власну творчість манірності маньєризму та зашореності академізму, і, отже, провідним напрямкам, а також їх представникам, у тогочасному італійському мистецтві.

Окрім того, слід згадати, що тільки твори на класичні, тобто біблійні чи античні, теми єдині гарантували тогочасному художнику дійсно значні замовлення, тобто взагалі можливість працювати за фахом: першою цікавилась церква, в якості провідного замовника творів «державного рівня» (що її функцію нині виконують найстарші державні музеї та престижні приватні колекції [9]); другою — меценати, зацікавлені в прикрасах власних осель менш серйозними сюжетами.

Всі ці прописні істини для фахівців, проте, не є очевидними для пересічного глядача, від котрого рівно далекі як професійні складнощі живописця XVII століття, так і сюжети з біблійної, тим паче старозавітної, історії. І те, і інше апріорі провокує ту форму трохи нудьгуючої поваги, за котрою дарма чекати будь-яких живих реакцій на те, що відбувається на полотні.

Переосмислення стародавніх сюжетів першого та другого рівня, — по-перше, біблійної історії, по-друге, особливостей приватної розмови між творами художників, розірваних кількома століттями — в інтерпретації циклу «**Ройтбурд vs Караваджо**» відбувається за рахунок подвійної, навіть потрійної проекції естетичних нашарувань. Стилізовані повтори фрагментів фігур, — інколи взятих як є, іноді «переодягнутих» чи перевернутих, і, головне, виконаних в'язким, густим живописом, що не має нічого спільного з гладенькими лесированими поверхнями основоположника реалізму, записані легковажними малюночками, смішними, безсюжетними, цілковито

несерйозними, більше схожими на вуличні графіті чи дитячі малюнки в неакуратних зошитах чи блокнотах. Легкі розпружені лінії нібито знецінюють титанічний «копіювальний» труд; знецінюють трагічні, світлі, темні, урочисті чи ліричні прообрази; і саме таким чином метафорично підкреслюють контраст між тим, що оточує глядача щонедень, що становить основну суть його світосприйняття в дійсності, від того, яким він себе бачить і як намагається мислити, споглядаючи монументальні образи з вічних сюжетів.

З одного боку, запозичені класичні сюжети в будь-якому контексті зберігають свої первісні якості наративів стародавньої історії, не втрачаючи ані власної магії, ані всього діапазону, властивому містицизму сакральних значень; цій темі присвячено безліч літератури, на зразок «Посмішки» Рея Бредбері [10]. Легковажність нефігуративних графіті не робить слухняність старого Авраама, так само, як і страждання Ісака, смішним: конфлікту не відбувається за рахунок того, що дві образотворчі мови, два типи мислення розташовані у нічим не пов'язаних між собою світах. Розташовані на площі єдиного полотна, архетипові модифікації тієї чи іншої ментальності не знаходять між собою жодної спільної мови; між ними немає зв'язку, у них, принаймні на перший погляд, немає нічого спільного. Більшого конфлікту, власне, не існує, аніж конфлікт тотальної неможливості діалогу, скерованого прокляттям вавилонської вежі, конфлікту відсутністю спільних мовних конструкцій, котрі перетворили б два паралельні монологи у взаємопов'язану композицію. Власне, цей цикл, на мою думку, виступає в якості одного з найвиразніших діагнозів як щодо постмодерну, — якщо йдеться про мистецтво, — так і щодо об'єктивної дійсності, коли йдеться про все інше. Конфлікт мов полягає не в протиставленні концепцій, але в неможливості діалогу; графіті мусять, але не спотворюють вишуканий живопис; класичному живопису нічого додати до імпульсивних закарлючок графіті.

Тим не менше, діалог все-таки відбувається, хоча його драматургія розташована поза межами етики та естетики, з точки зору котрих події на полотнах розташовані виключно в області взаємодії живописних, світлотіньових та лінійних рішень, тобто взагалі за межами добра і зла, краси і потворності та інших дуальних пар, конфлікт котрих, врешті, і дає можливість виносити ті чи інші тези на користь існування етики та естетики. Діалог відбувається завдяки наміру художника зіштовхнути ці дійсності у живописному просторі, де чистота експерименту не підлягає жодному ризику конфлікту. Взаємодія освітлених винайденим Караваджо контрастним театральним світлом фігур з апофеозом невимушеності абстрактних ламаних рисочок дає в результаті висновок, котрий, власне, і спровокував провідну тему статті: якщо в сучасному світ (читай: мистецтві) є місце для будь-якого явища, всього і всякого, без виключення і без огляду на концепції та лиця, то легітимність біблійної тематики не мусить нікому доводити своє право на присутність у поламаній, безкінечно переобтяженій зайвою інформацією, свідомості глядача. Інша річ, що все, що не розважає глядача, часто його дратує; інша річ, що йому постійно потрібно нагадувати найпростіші речі, від важливості відповідального ставлення до власної долі, краще за все випробуваного досвідом біблійних персонажів; інша річ, що більшість його амбіцій, через те, що ще не витримала випробувань часом, виглядає не більш переконливо, аніж дитячі малюночки на пофарбованих працівниками муніципалітету стінах.

Це та інше, врешті, не входило в зону інтересів Олександра Ройтбурда, котрий несподівано, чи, навпаки, планомірно досяг у цьому циклі робіт дуже своєрідної, і, тим не менше, цілком очевидної гармонійності задуму та результату. Поєднання приватного переосмислення класики та сучасності виглядає не стільки дотепним жартом, в обгортку котрого сучасний

художник, ким би він не був, змушений загортати кращі і найвитонченіші свої ідеї, скільки цілковито самодостатнім висновком щодо цілком реальної можливості діалогу між нічим не пов'язаними між собою світоуявленнями, точками зору і, врешті, живописними школами. Позаяк в цьому полягала мета цілковито сюрреалістичного по суті (попри буржуазну обумовленість живопису) експерименту; позаяк тому, що все можливо в цьому найкращому з світів, — зокрема і через його розгубленість, викликану абсурдністю, апріорі позбавленою всіх і всяких усталених норм.

Наостанок — кілька слів щодо текстів, присвячених живопису Олександра Ройтбурда. В каталогах його виставок останнім часом переважають тексти письменників та поетів, зрідка — мистецтвознавців, котрі, проте, вибудовують коментарі до його творчості у цілковито особистий спосіб, рівний приватній розмові. Це пояснюється не тільки тим, що власне культурний прошарок в цій країні мікроскопічно тонкий, і дружні стосунки чи, принаймні, знайомства між людьми, котрі працюють в одному напрямку, є цілком природними. І не тільки тим, що в його живописі вповні спрацьовує та функція мистецтва, котра полягає в поверненні як глядачу, так і коментатору найтонших відтінків самототожності, одним з найпростіших виявів котрої є шалене задоволення від виконання праці за фахом (котра в іншій, містичнонаближеній термінології називається призначенням), якості, котру випромінюють твори Олександра Ройтбурда. Йдеться загалом про особливість дії цього живопису на глядача, — дії, котра у своєрідний, не завжди точно окреслений спосіб провокує радше літературні, тобто особисті, аніж мистецтвознавчі, тобто аналітичні наслідки.

Фах мистецтвознавця взагалі-то, за межами вміння вибудовувати іконографію згідно хронології, тематиці чи певній концепції, власне, полягає у вербалізації дискусії чи діалогу, обумовленого візуальним мистецьким твором; тим цікавіше було спробувати вибудувати коментар до творчості художника, спираючись радше на формальні ознаки. В контексті нескінченних і небезпідставних проголошень смерті мистецтва, а також замовчуваної смерті мистецтвознавства, котрі послідовно деформуються на користь хаотичного арт-процесу і, відповідно, арт-журналістики, формальне, тобто, фактично, архаїчне — чи архаїзоване — ставлення до першого і другого є цілком закономірною реакцією. Про це, ймовірно, серед іншого міркував Олександр Ройтбурд, поєднуючи на площині полотен персонажів з різних сюжетів та художні прийоми різних епох. Принаймні, мені здається, що міркував він також і про це, — адже формальне переосмислення релігійних сюжетів, врешті, є, можливо, ледь не єдиною формою думки про релігію, приступною сучасникам, тим більше — митцям, тим більше — тим, хто народився і виріс у тій частині земної поверхні, котру наразі модно називати «пострадянським простором».

1. Позаяк три чверті обсягу академічних підручників з мистецтвознавства складає впорядкований в хронологічному порядку опис творів західноєвропейського мистецтва, а також пам'яток українського мистецтва, створеного під його безпосереднім впливом, мова про взаємозв'язок, чи, точніше, опосередковану залежність вітчизняного мистецтва від стилів, тем, канонів, тощо є одним з апріорних фактів з категорії «відомих за замовчуванням».

2. Перші визначення особливостей напрямку творчості художника та його колег належать мистецтвознавцю Олександру Солойову, котрий, зокрема, писав: «Після того, як у 1988 році у тому ж Манежі пройшла чергова, але, як виявилося,

остання Всерадянська виставка молодих художників, на якій постав вже цілий ряд українських авторів постмодерністського спрямування (О. Гнилицький, О. Голосій, В. Трубіна… О. Ройтбурд…), новий український живопис став все більше ідентифікуватись з трансавангардним необароко. Дійсно, він виділявся барочною ірраціональністю (що цілком природно, оскільки бароко — взагалі суттєвий пласт української художньої традиції). … Біблійний міфологізм робіт О. Ройтбурда, одного з характерних представників його одеського крила, кінця 80-х років («Я цього ніколи не зрозумію («Я цього ніколи не запам'ятаю»), «Пророк», «Рух в бік моря», «Таємне видіння Єзекіля») базувався на пластичному зціпленні архетипних персонажів, фантасмагоричності ситуацій, з їх умовністю декорацій місця та часу, неморалізаторській притчевості, драматизмі, іронії та сарказмі». — Олександр Соловйов. Електронна версія антології сучасного мистецтва 1987–2002 років. Розділ «Тексти».

3. «Бал в Фолі-Бержер». 2008 р. Полотно, олія, 200 х 300 см // Олександр Ройтбурд. 2х3. Музейний формат. — Київський музей російського мистецтва, галерея «Колекція». — Каталог виставки. — К., 2009. — с. 27.

4. Електронна адреса новини, датованої 31 липня 2008 року: http://life.pravda.com.ua/wonderful/4891b8db27178/.

5. Зокрема, сайт галереї, з котрою співпрацює художник, повідомляє: «Нагадаємо, що 29 червня 2009 року на лондонскому аукціоні Phillips de Pury & Co (що є світовим лідером серед аукціонів сучасного мистецтва) першу картину із нової серії Олександра Ройтбурда Прощавай, Караваджо! було продано за $ 97 000». — електронна адреса публікації: http://www.collectiongallery.com.ua/all/artist/roitburd/exibition04/

6. Зокрема, В. Бурлака у 2004 р. охарактеризувала ситуацію, котра з того часу мало змінилась, наступним чином: «Говорить о живописи медиальной эпохи, ставшей профилирующим видом украинского искусства с конца 1980-х по сей день, иначе как о совмещении противоположностей невозможно. Компенсируя технологическую «отсталость» изощренными технологиями мышления, она сумела вполне сносно приспособиться к условиям виртуального существования. Меняя облик, как хамелеон, из наиболее консервативного вида искусства», на котором стояло клеймо «непристойного» коммерческого приложения к «прогрессивным» фото, видео, компьютерным медиа, превращается в самый востребованный». — *Бурлака В.* Живопись эпохи медиа // Прощай, оружие. Современное украинское искусство: музейный проект. Каталог выставки. — К., 2004. — С. 98. — Слід додати, що твори Олександра Ройтбурда експонувались в раках цієї виставки.

7. Виставка під такою назвою відбувалась у київській галереї «Колекція» протягом 15.04. — 26.05.2010. Інформацію щодо неї наразі викладено на сайті галереї, за адресою: http://www.collectiongallery.com.ua/all/artist/roitburd/exibition04/

8. Михайло Рашковецький. Олександр Ройтбурд — «Новий титанізм». — Олександр Ройтбурд. Амальгама. Каталог виставки. — К., 2008. — С. 43

9. Порівняльний аналіз діяльності давніх та сучасних функціями інституцій, характер замовлень котрих формує провідні теми у мистецтві, що з ними змушений рахуватись будь-який художник, наголошуючи на важливості тієї чи іншої теми,

зокрема, чудово проілюстрував мистецтвознавець Борис Гройс: «…реакцию со стороны искусства на растущую экспансию музея и сопутствующих медиа, которая происходит в настоящее время. Эта экспансия приводит к возникновению интернационального художественного контекста, с культурной точки зрения еще более нейтрального, чем государственные музейные собрания прошлого. Относительно этого универсального, интернационального контекста любая культурная идентичность выглядит чужой, экзотичной, профанной. Первые музеи еще модерна еще репрезентовали относительно законченную картину истории, и, в частности, истории искусства. Из этой исторической перспективы художник еще мог различать между свои и другим — и выбирать Другое». — *Гройс Б.* Изобретение Другого // Комментарии к искусству. — М., 2003. — С. 107

10. Електронна версія оповідання: http://raybradbury.ru/library/story/52/9/1/

11. У цієї виставки поки що немає каталогу; твори можна побачити на сторінці галереї «Колекція», за адресою http://www.collectiongallery.com.ua/all/artist/roitburd/exibition04/.

Анотація: У статті, на прикладі деяких творів Олександра Ройтбурда, створених протягом 2008–2010 років, розглядається легітимність релігійних тем у сучасному мистецтві, а також деякі аспекти їх сприйняття.

Ключові слова: живопис, естетика, біблійні теми в мистецтві, наратив, релігійність, Олександр Ройтбурд, сучасне мистецтво.

Аннотация: В статье, на примере живописных произведений Александра Ройтбурда, датированных 2008–2010 гг., рассматривается легитимность присутствия религиозных мотивов в современном искусстве, а также некоторые аспекты их восприятия.

Ключевые слова: живопись, эстетика, библейские мотивы в искусстве, визуализация, нарратив, религиозность, Александр Ройтбурд, современное искусство.

Summary: The article deals with the presence of the religious themes in the modern art, basing on the works by Oleksandr Roitburd, and enlightens some aspects of their perception.

Keywords: painting, aesthetics, Biblical motives in art, narrative, visualization, religiosity, Oleksandr Roitburd, modern art.