Іва ПАВЕЛЬЧУК

РОЗВИТОК ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ АБСТРАКЦІЇ

В середині 80-х рр. минулого століття мистецька доктрина соціалістичного реалізму дала серйозну тріщину: молоді ентузіасти новітнього мистецького мислення заявили про своє право на такі критерії образності, які раніше, навіть кілька років перед тим, за обставин тотального офіціозу не мали права на існування. Створилася ситуація, коли мистецька молодь почала формувати модель художнього руху, що мав відповідати засадам мислення, не закомплексованого догмами і стереотипами тематизму, що нав'язувався владою, пріоритетами так званої тематичної картини, звичними сюжетами, покликання яких було уславлювати радянський спосіб життя. До таких молодих художників належав Петро Лебединець, що народився 7 грудня 1956 р. у м. Мелітополі в родині робітника. 1978 р. поступив до Київського художнього інституту, де навчався у майстерні відомого баталіста Віктора Шаталіна. Дипломну роботу «В степах України» Лебединець захистив 1984 р. [1]. Після закінчення інституту живописець усвідомлює, що його не надихає тривіальне зображення реалій життя, і йому цікавіше відтворювати внутрішній зміст речей, аніж їх зовнішні обриси. «Народження простору», «Рух простору», «Проникнення», «Звідки береться вітер?» — це була та категорія тем, що їх не можна було реалізувати методом класичного академічного живопису, яким, до речі, на час 1984 р. успішно володів П. Лебединець. Професійна майстерність, засвоєна в інституті, не відповідала духовному розвитку молодого художника та його запитам. Академічна манера виконання лише сковувала і обмежувала можливості, перешкоджаючи реалізувати артистичні задуми майбутнього митця. Починаючи з 1984 р., П. Лебединець намагався самостійно відшукати ті образотворчі засоби у мистецтві, що адекватніше підійшли б до його неакадемічних інтенцій [2].

З 1985 р. П. Лебединець активно відвідував мистецькі виставки, їздив до Москви до Третьяковської галереї і Пушкінського музею, шукав книги з мистецтва соціалістичних країн, виписував журнал «Америка», де можна було по-

бачити нефігуративне і концептуальне мистецтво [3]. Самостійно почав робити вправи з кольорових композицій, вивчати колористику, ходити на етюди з колегами по фаху. Свою самоосвіту художник почав з нескладних натюрмортів, серію яких він писав з 1984 по 1991 роки. Формальне завдання подібних малярських студій зводилося до елементарної декоративної колористичної композиції і прагнення створити гармонію кольору, форми і декоративної плями. Вихід до нової пластичної мови відкрився Лебединцеві після його чергової поїздки до Москви і відвідання Державного музею мистецтва імені Пушкіна [4].

Творчість Гогена, з якою Лебединець був ознайомлений ще замолоду, відкрилася по-новому для художника 1985 р., коли він уже не просто розглядав унікальні твори, а нарешті побачив те, що здавна шукав у музеях і природі. Лебединець побачив не просто екзотичні яскраві постаті на декоративному, майже візерунковому тлі, а відношення великого майстра до кольору і, власне, ті необмежені можливості, які колір набуває у своїй повнокровній самодостатній формі існування. За словами митця, творчість Гогена справила на нього величезне враження, стала одкровенням, підказала властиво потребу негайної зміни і самого стилю, і художньої манери [5]. П'ять картин Гогена «Великий Будда» (1899), «Її звати Вайраумати» (1892), «А ти ревнуєш?» (1892), «Королева» (1896), «Збирання плодів» (1899) з колекції Пушкінського музею відіграли вирішальну роль у формуванні світогляду майбутнього нефігуративіста і визначали розвиток усієї його подальшої творчої долі [6].

Живописець розповідає, що несподівано зрозумів, яким художньо-пластичним способом йому треба розвивати свою живописну пластику, щоб максимально наблизитися до кольору, його декоративної драматургії і символічної сутності [7]. Аналізуючи в музеї шедеври Гогена, Лебединець спіймав себе на думці. що видатний постімпресіоніст не виявляв кольором форму, щоб слідувати їй, як це було прийнято раніше. Колір набув у Гогена домінуючого значення і формував художній лад усього полотна, а не використовувався як допоміжний засіб живописної виразності.

Самодостатність кольору відкрилася Лебединцю з дивовижною легкістю, і для нього стало очевидно, що колір загалом можна використовувати автономно на рівні взаємоплинних декоративних візерунків і ритмів [8]. Творче становлення Лебединця відбулося в перебудовний період (1985–1991), коли за межі радянської території практично неможливо було виїхати. Творчі інтенції інтелігенція одержувала самотужки — хто як: по радіо через канали Бі Бі Сі, «Німецьку хвилю», які вночі не так «заглушували» радарами, через періодику сусідніх соціалістичних країн, зокрема Польщі, Чехословаччини, Угорщини. Художники інтуїтивно нашвидкоруч самостійно переживали ту духовну еволюцію, яку Європа чи Америка переживали впродовж майже цілого століття.

Шедеври Гогена були доступні для радянських громадян як частина світової культури завдяки унікальному зібранню двох меценатів Росії кінця 19 — початку 20 ст. — І. Морозова та І. Щукіна, з колекції яких і була створена 1918 р. колекція Державного музею нового західного мистецтва у Москві [9]. Однак, книга Дж. Ревалда «Постімпресіонізм», присвячена, окрім інших, творчості Гогена, була вилучена з книгарень після виходу її в світ всередині 60-х рр. XX ст. Невеликого розміру картини Гогена через століття передали свій урочистий величний дух і наповнене сонячною енергію світло Полінезії, що надихнули художника новітньої доби і прискорили формування його оригінального таланту. Натюрморти 1986–1991 рр. «Натюрморт з гарбузом» (1989), «Натюрморт на зеленому тлі» (1989), «Осінній натюрморт» (1989), «Синій чайник» (1990) демонструють творче переосмислення живопису Гогена і декларують нову манеру майбутнього художника-нефігуративіста.

Знайомлячись з візуальним рядом натюрмортів Лебединця періоду 1986–1991 рр., ми прийшли до висновку, що найбільше враження на художника справив твір Гогена «Великий Будда», що до 1918 р. зберігався в колекції І. Морозова [10]. «Густав Файе купив це полотно у друзів Гогена. Потім воно потрапило до Амбруаза Воляра, в якого 1908 р. його придбав І. Морозов [11]. Гоген створив ще одну подібну картину в 1899 р., що має назву «Тайна вечеря» і зберігається у приватному зібранні в Парижі [12]. У своїх картинах Гоген зобразив діалог Хіни — богині місяця та вічності і Тефатоу — бога землі та смерті, де вони ведуть бесіду про долю людського роду і який є кульмінаційним пунктом у таїтянській космології [13]. «Зображуючи сцену діалогу на тлі статуї Будди, Гоген повторив іконографічну схему таїтянських рельєфів» [14]. Драматургія полотна Гогена, що втілювала злиття світових релігій і таїтянської міфології про кінець світу, була невідома молодому художникові Лебединцю [15].

У життя київського живописця це філософське полотно увійшло на рівні переосмислення власних духовних можливостей і на рівні новоусвідомленої живописної пластики. На час сприйняття в Пушкінському музеї П. Лебединець не був витонченим знавцем творчих пошуків Гогена, і його полонила та вразила не інтрига сюжету і легенда картини, а її безпосередня художня режисура [16]. Художник знайшов для себе багато нових моментів у полотнах Гогена, і для нього стало очевидним, що ахроматична чорна тональність у картині, оточена звідусіль кольоровим багатоцвіттям, набуває статусу кольору і контрасту, окрім додаткових психологічних плюсів, якими він доповнює хроматичний ряд: драматизм, напругу, сугестію. Як і саме гіпотетичне усвідомлення смерті, що настає в момент народження, надає гостроту і присмак повноти життя кожному прожитому дню. Монументальна чорна постать Будди П. Гогена увійшла

назавжди в коло творчих пріоритетів Лебединця, з часом цей колір-символ трансформувався в творах художника в різновеликі, складні чорні фактури, що могли бути написані і не буквально чорною фарбою, але виконувати її роль у картині.

У натюрморті 1990 р. «Синій чайник» чорний — це просто формальне тло для натюрморту, вже нейтральне, що несе з собою космічну невимірність і невідомість, подібно до «Натюрморту на зеленому тлі» (1989), що був написаний за рік перед тим. Уже в абстрактній картині «Долина снів» (2001–2004) і в «Рефлексіях» (2005) чорна пляма зберігає за собою повне автономне міфологічне значення і залишається далі вже в абстрактній ситуації фактично єдиною опорою матеріальності. У картині Гогена силует «Великого Будди» дистанціює яскраву кольорову ситуацію за собою і перед собою, ставши «золотою серединою» кольорової інтриги сюжету. Як обеліск Вічності своїм списовидним силуетом Великий Будда Гогена зупиняє момент часу, подібно до «Мадонни в гроті» Леонардо да Вінчі. Тінь цього вічного «чорного списа» присутня у картинах Лебединця, у власній авторській інтерпретації і плавно переходить з однієї картини до іншої.

З «Натюрморту з праскою» (1989) і « Натюрморту з гарбузом» (1989), в яких чорне переливається як темно-коричневе і огортається в силуети ступки чи пляшки, ця «чорна тінь» переходить у картини «Рівновага» (2001–2005), «Океан» (2001–2003), «Горизонтальна структура» (2005), у «Простір кольору» (2006), у «Світло і тінь» (2007). І, фактично, немає у творчості П. Лебединця картини, де б чорний не фігурував хоча б на рівні «поняття», — це особливість творчого мислення П. Лебединця. Ми хотіли б відзначити, що багато колористів, які серйозно займаються кольором, фактично ніколи не використовують чорний у своїй палітрі, тому що проймаються несвідомим антагонізмом до цього ахроматичного тону, використовуючи його тільки на дистанції авторського факсиміле.

На наш погляд, до найвдаліших робіт кінця 80-х рр. П. Лебединця можна віднести дві композиції: «Натюрморт на зеленому тлі» (1989) і «Натюрморт з гарбузом» (1989). Ці два твори своїми образотворчими параметрами виходять за межі експериментальних вправ і студій, наближаючись до поняття самодостатніх картин. Колористична гама П. Гогена, теплі помаранчеві, кармінові, коричневі і чорні барви набувають у творчості П. Лебединця нового життя.

Живописне моделювання П. Лебединця кінця 80-х рр. прагнуло до розв'язання об'єктів через прості радикальні ясні форми, які створювали декоративний візерунок кольорових площин, що немовби вібрували. Подібно до П. Гогена, художник П. Лебединець часто зображує яскраву барвисту пляму — чи то яблуко, чи шматок драперії на тлі силуетно чорного або темного

об'єкта, як це трапилося в картині «Великий Будда», де барвиста, осяяна промінням сонця постать Хіни фактично була огорнута чорним силуетом Будди.

Якщо ми порівняємо візуальний ряд натюрмортів 1989 р. П. Лебединця з картинами П. Гогена з Пушкінського музею, то відзначимо близькість червоних, помаранчевих, зелених, жовтих і коричнево-чорних барв. Очевидно, вони не є ідентичні, тому що П. Лебединець дбав про створення власної гармонії, неповторної і такої, яку ніхто досі не відчував і не уявляв. Пластичне трактування цих вже умовно декоративних, але ще наявних предметів відзначається м'яким живописним моделюванням, яке за своєю природою не передбачає графічних обрисів. У картинах П. Лебединця один предмет прочитується на тлі іншого через свій локальний колір, на відміну від Гогена, у якого предмети ніби перетікали один з іншого завдяки вишуканому малюнку. Лінії на полотнах Гогена немовби тихо співають, вони несподівано виникають десь у затінку чорних силуетів, потім перебігають на яскраво освітлене рамено жінки, знову губляться в її темному, міцно заплетеному волоссі і знову линуть на коліна зиґзаґами вібруючих драпувань.

Ми хочемо відзначити, що до початку 90-х рр. лінія як засіб виражальності назавжди залишила творчість П. Лебединця, який насолоджується чарами переходу одного кольору в інший і навіть не намагається підкреслити той факт, що абсолютно площинні формальні предмети несподівано стають більш об'ємними завдяки правильно підібраній тональності та інтенсивності кольору. Цією другою властивістю свого художнього стилю художник зобов'язаний новгородській давньоруській іконі [17].

Ми хотіли б відзначити, що другим океаном, який надихав П. Лебединця і з якого він черпав своє натхнення і самоосвіту, став феномен давньоруської ікони, який свого часу полонив і самого П. Гогена [18]. Художнику П. Лебединцю були добре відомі ікони із зібрання Третьяковської галереї в Москві; в інституті він також зацікавлено вивчав відміни псковської школи від новгородської за книгами В. Лазарєва. Але багато разів спостережені у книгах ілюстрації ожили в своїй первородній красі для цього автора лише у 1985 р. Очевидно, це був рік творчого змужніння і живописного відкриття. Ікони кінця 15 ст. новгородської школи «Зняття з хреста», «Даниїл, Давид і Соломон»(1597), «Божа матір Знамення» — ще раз підтвердили його правильне спрямування і вибір живописного стилю. Художник відкрив для себе, що лики, драпування і німби відокремлюються один від одного тільки локально забарвленим кольором. Особливістю новгородської школи стала її живописність: лінії ликів, згабок і контури тіл наносилися тим самим кольором, що і сам предмет, лише на тон темніше. На відстані цей живописний контур пропадав і розчинявся у декоративній величі барвистої плями [19]. Очевидним фактом є те, що П. Лебединця

захоплювало пластичне моделювання, при якому «лінією» слугував, власне, сам силует плями. Для того, щоб цей силует не губився і не втрачав своєї чіткої форми, художник писав його локальним кольором, подібно до того, як це робили в давньоруських іконах. «Натюрморт з праскою» (1989) становить приклад того, як саме художник перевтілював і розвивав традицію давньоруського іконопису в своїй творчості.

Якщо ми порівняємо вказаний натюрморт Лебединця з іконою кінця 15 ст. «Зняття з хреста» із зібрання Третьяковської галереї, ми відзначимо відповідність кармінів, вохр, кадміїв помаранчевих і коричневих барв у цих творах. Золото на іконі Лебединець у своєму творі замінив вохрами і умбрами; білу тканину на тілі Христа, що в іконі є оптичним і кульмінаційним центром, Лебединець у своєму натюрморті перевтілив у ніжно рожевий колір. Нейтрально помаранчеве тло натюрморту перетворилося в урочисту символічну сцену для розвитку нескладної простої дії з буття кухонних предметів. Цікаво вимальовується такий факт, що романтика побутового жанру не розглядалася Лебединцем через творчість відомого італійського живописця Моранді. Лебединець шукав для своїх кольороплям тимчасове вмістилище, зрозуміле йому на той час. І таким тимчасовим пристанком стала умовна форма предмету, що пізнається.

Але швидко, до середини 90-х рр. художник зрозумів, що «одягаючи» свої кольороформи у побутову, знайому «одежу», він повертає свій живопис до побутово-асоціативного ряду, якого він завжди прагнув позбавитися. Художник усвідомив, що йому не варто своїм барвам надавати обриси реальних форм, що для його кольороформ подібна «одежа» виглядає зайвою. Так само, як в іконах, у натюрмортах Лебединця відсутні тіні. Художник свідомо виводить з картин тіні як символи-знаки часу і часовості. Він збагнув, що лише нейтральне тло і відсутність тіней принесуть його творам позачасове, космічне значення, збережуть ту велич, при якій картина одержує необхідний для неї пафос, тоді як тіні знижують полотно до рівня жанрового сюжету, намагаючись примиритись з правдою життя, що зберігає часову мінливу умовність.

Яскравим втіленням досягнень давньоруського іконопису можна вважати постать Петрова-Водкіна, який об'єднав у своїй творчості найвищі традиції й особливості символізму та російського іконопису. На картині Лебединця «Натюрморт з праскою» (1989) темно-коричнева ступка читається силуетно на тлі помаранчевого, треба розуміти, золотого драпування, приблизно так, як темно-коричневий Хрест на іконі «Зняття з Хреста» Третьяковської галереї читається силуетно на золотому нейтральному тлі, і так, як силует Великого Будди на картині постімпресіоніста Гогена прочитується на вохристому (золотому) тлі. У всіх названих творах ці темні об'єкти становлять композиційно-

колористичну середину картини і ділять кольоро-далеч і барви першого плану, завдяки чому створюється ілюзія «об'ємності» простору за умов фактично площинно забарвлених предметів. Горизонтальні і вертикальні напрями в іконі іноді обминалися несподіваними діагональними перетинами у несподіваних місцях композиції: умовне зображення «безодні», «пекла» і т. д. Такий нюанс продуманий і в натюрморті Лебединця, в якого рівний, майже нейтрально-паралельний край стола, що зображений паралельно до краю картини, несподівано переривається діагоналлю білого драпування, що написана через ніжно-рожевий. Такий несподівано раптовий діагонально-силуетний рух оживлює, здається, приспалі статичні предмети, і до категорії Вічності художник додає категорію Несподіваності та Мрії, інтригуючи глядача непередбаченістю Майбутнього. Якщо ми порівняємо натюрморти 1989–1991 рр. з останніми абстракціями Лебединця «Територія» (2005), «Рапсодія» (2005), ми виявимо, що пластичне моделювання, стиль письма суттєво не змінилися з початку 90-х рр., сучасна живописна манера виконання сформувалася самостійно вже на той час. Натюрморти початку 90-х рр. відрізняються від абстракцій 2000-х рр. своїм духовним змістом, що його художник остаточно змінив до середини 90-х рр. Намагаючись уникнути слідів натури, художник робить перші абстрактні картини, і тепер йому вже не потрібно насильно впливати на дію кольору і обмежувати його функцію конфігураціями чайників або яблук. Колір виривається з полону на абстрактні полотна художника і більше не потребує долі слухняного замальовування предметів. Тепер художник цілковито зосереджує увагу на проблемі кольорової композиції, різномасштабності барв і символічного розуміння кольору. Лебединець роз'яснює, що завжди домагався символічного увиразнення кольору [20].

Густі яскраві карміни давньоруської ікони і сонячні кадмії Гогена у творчості Лебединця набули значення урочистої святковості, завершення, величі життя й матеріальної енергії. Синій колір художник асоціював з підсвідомим, магічним, з фантазією. Чорний фігурував у картинах Лебединця у якості необхідного наголосу, опозиції, для контрасту і посилення сюжету. У 1993 р. Лебединець бере участь у перших абстрактних виставках («Мистецтво України» в музеї Августинів та «Живописна пластика» у Національному художньому музеї України) [21].

Слово «пластика» виникло в Україні паралельно з поняттям абстракція і, не виключено, мало своїм походженням Польщу, де воно в етимологічному значенні «пластик» асоціюється з словом «художник». У 1991 р. художника запросили взяти участь у першому в його житті міжнародному проекті — виставці живопису українських і польських художників, що відкрилася в невеликому польському містечку Коніні у приміщенні ратуші [22]. Ця поїздка розши-

рила світоглядні засади митця і фактично послужила поштовхом для творчого зростання через те, що у Польщі художник мав змогу познайомитися з стильовими засадами польського модерного малярства. У 1993 р. Лебединець експонується на українсько-російській виставці у галереї Хофхайн неподалік від Франкфурта-на-Майні. Завдяки цьому митець вивчив абстрактні полотна колекції Штейндль Штегіль музею, де зібрані абстракціоністи світового рівня (Г. Гофман, Е. Шумахер, Е. Кіфер). Подібного роду творчі маршрути були свого роду мистецькою школою для молодого художника.

До перших абстрактних полотен, де визначилася стильова манера Лебединця, слід віднести твори 1995–1996 рр.: «Пластика живопису», «Спогади», «Проникнення», «Весна», «Трансформація простору», «Танець вітру», «Початок». Ці полотна вже відзначаються стабільною малярською майстерністю» і гармонією кольорового образу. У палітрі 1995–1996 рр. Лебединець віддає перевагу групі кадміїв: жовтий середній, жовтий темний, кадмій помаранчевий і кадмій червоний, доповнюючи їх вкрапленнями англійської червоної, вохри, лазурі і чорного. Живописна поетика цих років, як і послідуюча творчість Лебединця, освітлена світлом літнього сонцестояння, на яке його надихнув живопис Гогена, усвідомлена повнота і велич життя, свято імпровізації і вічний пошук нового і досконалого. За словами художника, його завжди цікавить вибудована і внаслідок тривалої праці «прихована» композиція, хоча, скажімо, у праці над полотном «Спогади» не було попередньої продуманості, і художник використав випадкові моментальні знахідки, що народжувалися на полотні [23]. Подібними професійними навиками добре володів В. Кандинський, про що він детально сам згадує у власній книзі «Крапка і лінія на площині»: «Саме слово *композиція* викликало в мені внутрішню вібрацію. Згодом я поставив перед собою у житті мету написати «Композицію»» [24]. Свої професійні навики Кандинський геніально реалізував у малярській практиці. Про прагнення «сховати» схему композиції Кандинський висловився так: «Ці тони мали бути спочатку остаточно схованими і відкриватися поглибленій увазі глядача лише з часом — спочатку неясно і немовби крадькома, а потім одержувати все більшу і більшу, все зростаючу, «моторошну» силу звучання» [25].

Подібні завдання ставить у своїй творчості і Лебединець, він ховає за м'якістю і плавно-переливними переходами однієї кольоро-суті в іншу приховану наростаючу «силу звучання», яка то затихає, то стає сильнішою залежно від внутрішніх жадань і настроїв художника. Художник прагне створити єдиний монументальний образ своїх почуттєвих уявлень про «щось», фантазію про об'єкт. Подібні ремінісцентні потоки «випадковостей» направду спрямовані на створення соборного образу, динамічного водограю в усій його глибині і незмірності. Краплина за краплиною, нота за нотою художник концентрує увагу

глядача не на зовнішній «привабливості» кольороповерхні, а прагне ввести його в середину інтриги картини, в середину загадки, де кожний знайде щось для себе, надлишок чого артист має намір подарувати йому. В художника Лебединця усі картини, може здатися, напрочуд «гарненькі», і деякі спеціалісти можуть дорікнути художникові у певній «святошній» скерованості, ідилічності, безтурботності, рафінованості і власне у тому, що зовнішні естетичні якості картини переважають над внутрішнім змістом, у тому що партія зовнішньої «привабливості» бере гору над партією внутрішнього «прекрасного» [26]. Однак, ми хочемо зауважити, що цей погляд досить поверховий; адже для цього автора, як і для його великого попередника В. Кандинського, головним завданням його творчості є виявлення внутрішньої ідеї: «...мені ставало цілковито ясніше, я з усе більшою силою відчував, що центр ваги мистецтва лежить не в площині «формального», а у внутрішньому прагненні (змісті), що наказово підкорює собі формальне» [27]. Переконання Лебединця напрочуд зближені до переконань великого попередника класика світового абстракціонізму В. Кандинського, хоча стильові важелі обох живописців протилежні: «не може бути досконалої форми без досконалого змісту» [28]. Як «лінія — найвеличніша протилежність живописного першоелементу — точки», так і живопис В. Кандинського є найсуттєвішою протилежністю до творчості Лебединця, за своїми зовнішніми, за словами В. Кандинського, «формальними» засадами» [29].

Але як і чим пояснити таку спорідненість Духу, філософії, намірів і методів реалізації? Мабуть, це пов'язано з тим, що «зображали» ці художники, чим вони замінили «предмет»? Подібно до патрона абстракціонізму В. Кандинського, Лебединець присвятив своє малярське волевиявлення й світобачення музиці і мелодійності кольору. Якщо великий Кандинський намагався передати свої почуття шляхом надто близьким до пунктографії і графічними образами передавав або відтворював малюнок нот, зображуючи візерунки з крапок або крапок і ліній, і консультувався з генеральним директором Віденської консерваторії паном Франсом фон Хесліним стосовно «професійних аналогів» власних каліграфічних знаків з музичними нотами, то український живописець Лебединець мав наміри реалізувати протилежне, власне, він хотів відтворити не звуки або, скажімо, конкретну мелодію, а свої думки, уявлення, фантазії, що народжуються в його уяві під знаком будь-якого явища, тобто мелодію душі, серця на задану тему. Цю думку підтверджує сам В. Кандинський: «Будь-яке явище можна пережити двома способами... Зовнішнього — Внутрішнього» [30].

У своєму розумінні «Композиції» обидва художники єдині: «Композиція — це внутрішнє –цілеспрямоване підкорення окремих елементів і загальної будови конкретній живописній меті» [31]. Твір «Спогади» (1995) є прикладом того, як зовнішньо «формальні» особливості твору дещо відволікають, виво-

дять поза межі «духовної начинки» образу. Твір візуально нагадує краєвид, або, скоріше, асоціюється з нашими уявленнями про пейзаж, хоча художник стверджує, що картина не була пов'язана з цим жанром, і його надихнули цілком інші мотиви [32]. Лебединець прагнув створити враження ідилії в одному м'якому тональному стані без напруги, сонячне і тепле, за його словами, «відбиток» сонця. Коли ви йдете листопадовою промокло-вітреною вулицею і в обличчя вам падає перший мокрий сніг, у вас, в душі вашій залишається місце для спогаду про тепло, затишок і спокій, які оточували вас влітку, можливо, під час відпочинку, в душі зберігається власний «відбиток» сонця. Ви заплющуєте очі і вітер зі снігом втрачають свою пронизуючу владу над вами через те, що ваш спомин зігріває і обнадіює вас. Картина «Спогад» постає перед глядачем обнадійливістю розпеченого спекотливого полудня, жаровинням сонячного тріумфу.

У спогадах В. Кандинського ми знаходимо близьке бажання відтворити «сонячний час»: «По суті в цій картині («Старе Місто») я полював за тією годиною, що була і є найкращою годиною московського дня. Сонце сплавлює Москву в один шматок, що звучить наче туба, сильною рукою потрясає всю душу. Ні, не ця червона єдність — краща московська година. Вона лише останній акорд симфонії, що розвиває в кожному тоні вище життя...» [33]. Намалювати «сонячну годину», за словами В. Кандинського, було для нього «найвищим щастям художника», і такі враження повторювалися «кожного сонячного дня і були радістю, що потрясала до дна» його душу [34].

Лебединець як справжній послідовник постімпресіонізму, не прагнув намалювати «єдиний неповторний», і, таким чином, часовий момент щастя — тепла. Лебединець прагнув створити власну асоціацію «відбитку сонця», вічну, незмінну, фактичну «формулу тепла» так, як він її відчуває. Ця відміна є засадничою для художника Лебединця, який підґрунтям своєї живописної віри виростає не з абстракції початку минулого століття, тобто з 1912 р., а бере свої духовні витоки значно раніше, з 1880–1890 рр. — часу розквіту в Європі постімпресіонізму. Важливим залишається факт, що «істини» митця є «позачасовими», поза натяками на рух, на відміну від мислення перших батьків абстракції, які перебували під впливом футуризму і сприймали життя, як еволюцію «руху істини» [35]. Істина Лебединця є автономним витвором його уяви, його відкриттям і одкровенням, і вона рухається за законами свого внутрішнього життя, не відчуваючи змін та еволюцій й не турбуючись про них поза собою. Образи цього художника первісно позачасові, вічні, асоціальні і відірвані від змін суспільства. Художник пропонує свою версію істинного, і це не може не сприйматись як вияв особистісного сприйняття і внутрішнього наставляння на свій власний мистецький світ.

Для того, щоб підкреслити напругу температур і забезпечити природну силу автономного кольору, Лебединець використовує у композиції «Спогади» (1995) взаємодоповнюючий контраст. Для повного виявлення суті «помаранчевого» художник відтінює його «синім», який пише безпосередньо, через ніжно-бірюзовий, розтягуючи діапазон кольору від синіх відтінків до зелених. Щоб закріпити таке враження «сонячності», Лебединець часом вкраплює бризки стронціанової жовтої в тіло «синього». Справді, за Кандинським, «живопис є гуркітливим зіткненням різних світів, що називається світом» [36]. І так він відчував це «зіткнення...», пишучи ці рядки. А у випадку Лебединця, в його творі «Спогад» це загострене почуття «протилежностей» кольорів має не конфліктний, а взаємонеобхідний характер існування. Кольори Лебединця не «вступають у боротьбу», а «підтримують» один одного. Спостерігається велика естетична багатомірність у картинах Лебединця, ми дивимося не на «битву на полі бою», а швидше на «балет про битву». З художньо оформленою хореографією, і обов'язково, з гармонією, де неможливо вмерти «не красиво». Звертаючись вкотре до Кандинського як класика, повторимо, що Лебединець «...вивчився не дивитись на картину збоку, а самому перебувати в картині, у ній жити» і одночасно спостерігати за цим дійством, так, ніби збоку, критичним поглядом режисера [37]. Так, як у театрі одного актора, де артистові доводиться бути одночасно і режисером, і артистом, і виконувати при тому роль декорації.

Ідея «відбитку» розвивається у творі «Проникнення», що виник у тому самому 1995-му році. Дві особливості художнього викладу в живопису Лебединця — «відбиток» часу і почуття в кольорі — стають характерними ознаками у творчості художника, який в царстві своєї фантазії мандрує в часі і просторі, зображуючи почуттями видумані образи цих абстрактних понять.

Картина «Проникнення» (1995), як і «Відбиток часу» (1999), «Передбачення» (1999), «Час, який є завжди» (1999), «Початок» (1996), «Народження простору» (1996) посвячені враженням автора і навіть еволюції вражень про феномен часу, про філософію внутрішнього погляду на часові і константні «відчуття» від цього процесу, а водночас, і спробою автора «змістити», нашарувати досвід духовної інформації в одному єдиному об'єкті відчуття. Таке прагнення до передачі ентропії поняття духовно і філософськи пов'язано з проблемами кубізму, тому що автор подає нам «відбитки» еволюції однієї субстанції в одному образі мегачасу. Якщо б ми могли порівняти бажання Лебединця, співвіднести їх з предметами існуючими, то це можна було б порівняти з одночасним зображенням гусениці, що тільки що з'явилася на світ, власне з метеликом у всій величі своєї досконалості — одночасно. Висловлюючись метафорично, художник міг би висловити цей часовий кубізм і ентропію часу словами «і ранок був днем, і день стане вечором... і, природно, вечір був ранком».

Сугестивність, що властива для символізму, завжди є присутньою в художніх образах цього автора, що іще раз свідчить про постімпресіоністичні витоки таланту П. Лебединця. Живописний пріоритет художника — виражати свої кольоровідчуття великими площинами локальних барв повертає нас до вказаної естетики П. Гогена. Подібне пластичне моделювання ми знаходимо у мистецтві художників-абстракціоністів 60-х рр., наприклад, у В. Кунінга, до якого Лебединець близький за колористичною гамою. Однак, творчість В. Кунінга відноситься до гілки експресіонізму, і його «братами по розуму» є Ф. Поллок, Ф. Кліне, С. Тромблі [38]. Еволюція живопису Лебединця традиційно пов'язана з природнім відбором естетичних художніх пріоритетів — відбором тем для творчості, методів пластичного викладу і, звичайно, відбором авторського колориту. Використовуючи на початку свого творчого шляху широкий діапазон кольорів, художник через певний час прийшов до своїх улюблених червоного, жовтого, зеленого і синього, що ще більше виокремило і виділило цього автора серед художників-абстракціоністів України. Засвоївши увесь спектр і динаміку жовтих кольоровибухів і віртуозно оволодівши кольоровикладом усього гогенівського діапазону жовтого, Лебединець до кінця 90-х рр. робить, на наш погляд, вдалу спробу прийти до своїх синіх та червоних.

У 1999 р. художник прагне посилити динаміку і напругу своїх композицій, додавши їм контрастність основних першоелементів живопису — Синього і Червоного. Ці дві різні кольоросуті віддавна полонили і надихали живописців своєю всескоряючою величчю і владою естетичного впливу, як дві неприборкані стихії світобудови Води і Вогню. Якщо згадати великих «полонених» магії Червоного і Синього тільки за останнє століття, то побачимо в їх числі таланти Дерена, Матісса, Явленського і Малевича, які були зачаровані бажанням підкорити ці дві стихії, згармонізувати, поєднати два першопочатки кольору і світовідчуття речей [39]. Твори 1999 р. — «Відбиток часу», «Лабіринт», «Долина снів», «Композиція з червоним», «Ілюзія», «Рух і спокій», «Композиція», «Фестиваль» — демонструють, що цілий рік був присвячений освоєнню цих двох великих домінант живопису — Червоного і Синього. Колористичні завдання цього року зводилися до двох основних проблем: перше — достовірне дослідження усіх можливостей у межах одного кольору, скажімо, Червоного у картині «Долина снів», і друга — це спроба гармонійного поєднання цих кольорів, тобто підпорядкований контраст двох основних кольорів, що реалізувалася у творах цього 1999 р. («Композиція з червоним», «Лабіринт», «Відбиток часу»). У першому випадку, коли йдеться про поширення діапазону у межах одного кольору, то у прикладі з червоним кольором Лебединець прагне швидше до обмеження своїх авторських пристрастей. У картині «Долина снів» діапазон кадміїв червоних зведений до трьох основних звучань: яскравого кадмію

середнього, кадмію темного і середнього червоного, який автор пише через літоль червону. Ці повнокровні теплі кольори у Лебединця не відтіняються, для прикладу, буряковим краплаком.

В якості казкових «неземних» червоних, що приносять у картину ілюзію, фантазію, уяву і, власне, нематеріальну, не плотську красу кольору, художник використовує яскраві флуоресцентні відтінки отруйно рожевих та індиго рожевих значень. Художник порівнює не тільки діапазон відтінків, але також діапазон «матеріальності» кольору, тобто дві сторони однієї суті. Ілюзорні надприродні рожеві кольори феєрично пульсують в оточенні вагомих «приземлених» кадміїв червоних.

Як ми відзначали, зображення «буквальної» правди життя було б надто грубим для цього автора. Лебединець у традиційній для символіста манері пропонує глядачеві перетворене враження про «правду», де фактичну об'єктивність заступає мистецтво усвідомлення правди. Цей автор ніколи не дозволяє собі диких інстинктивних художньо не оброблених живописних поривань, на відміну від іншого знаного київського абстракціоніста-постімпресіоніста А. Криволапа. Якщо ми порівняємо твори цих двох майстрів, які наблизилися до межі віртуозного розуміння кольору, працюючи в одному культурно-філософському просторі постімпресіонізму, то ми відзначаємо ту очевидну різницю, що прірвою відділяє обох живописців. Різниця між творчістю Лебединця і Криволапа полягає у відміні критеріїв розуміння «матеріальності» кольору. У творчості Криволапа колір як об'єкт зображення несе завжди відбиток фізично предметної, майже тілесної присутності. Цьому авторові, на наш погляд, подобається «фізичне» натуральне природне єство кольору. У своєму прагненні зберегти «природну» силу кольору художник навмисне зберігає якийсь відсоток «огрубілості» як фактора, що підтверджує достовірність. На відміну від Лебединця, Криволап прагне наблизитися до «об'єктивного» зображення плоті кольору, до його м'язів, шрамів, страждань, страхів, так, як це він відчуває. Цей живописець зумисне демонструє не тільки досконалість кольору для збереження природної достовірності. У даному випадку маємо справу з двома різними природами розуміння одного і того самого феномену, якому ці автори присвячують свої таланти.

Проблема підпорядкування контрасту двох основних кольорів у творчості Лебединця реалізується у творах того самого 1999 р. — це «Композиція з червоним», «Композиція», «Фестиваль», «Відбиток часу», «Лабіринт». Серед згаданих творів варто відзначити дві картини: «Лабіринт» і «Відбиток часу», що вирізняються виразним конструктивним підходом. Твір «Лабіринт» автор присвятив розкриттю дилеми складності світу, його заплутаності, неоднозначності, багатовимірності, а також пошукові нових можливостей як виходу з дов-

гого лабіринту життя. За словами художника, він спробував знайти гармонію в дисгармонії та деструкції і вийти з сумбуру до логіки досконалості [40]. Центр композиції вирішено у жорстких та різких порівняннях протилежних кольорів. Ніжно рожевий і шматок стронціанового стали у ситуацію облоги в оточенні темносиніх містично непередбачуваних структур. У згаданому творі автор вдало демонструє своє бачення синього як заворожуючого і фантастичного та червоного як кольору матеріальності та результату [41]. Напруга тонів, нерівних пропорцій і можливостей у центрі подій певним чином згладжується й врівноважується червоним кольором до країв полотна. Ембріон тривоги і непевності у центрі композиції автор оточує стабільно червоними кольоропереходами, створюючи враження заспокійливої стабільності. Зіштовхуючи темносині пухнасті структури з майже невагомими беззахисно рожевими і стронціановими шматками кольору, художникові вдається передати почуття страху, непевності, переляку і створити загальну картину драматизму і безвихідності ситуації очевидного тупика. Напруга і жах поволі зникають, гублячись біля країв картини, тому що конфліктний центр оточений стабільними тилами до середини композиції. Червоно кармінове нутро полотна знаходить вихід тільки через багаторазові інтерпретації у межах одного кольору — червоного, — і конфлікт зникає, розчиняється. Оптимістичне бачення підсумку свідчить про сильний духовний потенціал цього художника. Переживаючи власні сумніви, свою непевність у життя, у пошуках виходу з лабіринту особистих проблем, художник переборює свій страх і почуття непевності. Завершена картина є результатом боротьби з власною непевністю, зародженням нових сил для нових творчих звершень.

Твір «Відбиток часу» (1999) продовжує і розвиває дослідницько-пошукові можливості митця на шляху приборкання Червоного і Синього. Художник зумисне змінює колористичні акценти в цій картині і пропонує нам протилежний підхід у вирішенні композиції. Очевидно Лебединцю було цікаво особисто переконатися, який вплив виявить територіальна переміна Червоного і Синього. Тепер Лебединець розташовує усі гарячечервоні «крикливі» барви у центрі, відтіняючи їх чорними структурами, а по краях композиції оточує кобальтом синім середнім. Така переміна артистичного завдання приводить до нового несподіваного для цього автора живописного ефекту. Диференційована червона структура, при такому вирішенні композиції, сприймається як автономний моноліт на синьому тлі. Це, власне, такий рідкий випадок, коли Лебединець максимально наблизився до меж духовних територій Криволапа.

Досліджуючи глибину своїх можливостей і проробляючи різні варіанти вирішення проблеми підпорядкування контрастів двох основних кольорів, Лебединець створив нетипове для себе (в образно-художньому тлумаченні) по-

лотно. Якщо частіше за все у творчості цього автора маємо справу з картиною як автономним об'єктом ситуації, від краю до краю, з внутрішнім автономним життям і розвитком своєї внутрішньої легенди, тобто з міфом самим в собі, то у картині «Відбиток часу» художник пропонує нам інший сюжетний розвиток: внизу композиції розташовується її червоно-матеріальний фундамент, на ньому розташовується динамічна червоно-чорна структура, і усе це оточено яскраво синім кобальтовим сяянням; тобто глядач має справу уже з трьома абстрактними першоматеріями, а не з одним єдиним «неообразом», як звичайно. Це, на наш погляд, нетипове для Лебединця полотно демонструє красу консистенції червоного і синього. Для виявлення усіх граней червоного Лебединець використовує шість-сім градацій цього кольору від кадмію червоного-світлого до бурякового краплака темного. Чорні контури подані також у диференційованому стані: ліворуч композиції вони написані через кобальт фіолетовий-темний і тульську коричневу, а праворуч — уже безпосередньо через кість палену і виноградну чорну. Складність і багатовимірність Червоного образу підкреслюється радикальним мінімалізмом синього, велику кольорову масу якого Лебединець пише через кобальт синій середній і відтінює двома фрагментами ультрамаринових структур, які відтінюють і підтримують Червоний образ, подібно до колон античного храму. Через яскраву пульсуючу синю кольороповерхню просвічує червона літолева імпрематура. Цей прийом типовий не тільки для Лебединця, а й для А. Криволапа і Т. Сільваші. Останній має цілу систему попередньої підготовки кольороповерні і нашаровує свої картини послідовно, так, як кора на дереві рік за роком покриває стовбур.

Лебединець, трапляється, пише свої полотна багато років: експонує, домальовує, щось змінює, додає або віднімає, загалом випробовуючи правило досконалості, до якої він прагне. Але загалом ці перетворення пов'язані з корекцією кольору і посиленням його можливостей, тому що цей митець не ставить за мету «нарощувати м'ясо» картини, так як Сільваші, якого більше приваблюють природні фактури. Ми прагнемо відзначити, що еволюція авторського кольоробачення Лебединця пройшла кілька етапів розвитку. На початку своєї абстрактної діяльності художник використовував всю необмежену палітру європейського колориту, і колорит Лебединця середини 80-х — кінця 90-х можна умовно назвати міжнародним, тобто за умови експонування картин на території Європи, вони не виділялися б своїм колоризмом; з середини 90-х рр. і до початку 2000-го в художника визначилася тенденція до колористичного відбору, що за підбором пігментів уже наближувалася до якогось сугестивного образу «українського» колориту. Маємо на увазі, що підбір відтінків — червоних, синіх, зелених, жовтих барв — у творчості Лебединця до середини 90-х рр. набув таке колористичне етнонаповнення, яке ми виявляємо в українських ви-

шивках, у всій системі народної культури, а також в навколишньому краєвиді і яке, як, нам здається, є джерелом натхнення або, за словами Кандинського, «матір'ю» для наступних нових тенденцій у живопису [42].

В сучасному українському мистецтві варто виділити ще двох авторів-постімпресіоністів, чий колорит можна віднести до яскраво вираженого етнічного українського походження. Творчість А. Криволапа і М. Демцю увібрала усі духовні сили фольклору і природи нашої країни, які необхідно охарактеризувати як культурну приналежність до неповторного етносу України. Однозначно, що це — неабияке творче досягнення, коли художникові вдається відчути і передати неповторний колорит своєї землі. Це завжди характеризувало великих — того ж Малевича, Гогена, Бурачека або Сельського. Те саме відбувається з картинами Криволапа, Демцю, Лебединця: на міжнародних виставках у Німеччині, Швейцарії, Великобританії глядач звертає увагу на ту різницю, що виділяє твори названих авторів від місцевих європейських. Названі українські митці збагачують свою творчість, привносячи колорит рідної землі. Вони сподобляються відомому в античній міфології герою Антею, і подібна якість «антеїзму» характерна для культури кожного етносу. До речі, якщо порівняти стиль цих колористів з манерою Сільваші, то слід відзначити, що картини останнього виконані у «космополітичному» колоризмі. Італійському глядачеві не прийде в голову, що Сільваші з Києва, через те що його полотна будуть вписуватися в будь-який інтернаціональний контекст.

Лебединець так само, як Сільваші, в середині 80-х рр. починав з названого інтернаціонального «космополітичного» колориту, що в його випадку було пов'язано із засвоєними ним джерелами європейського постімпресіонізму. Якщо у творі «Спогад» (1995) ми ще вловлюємо гогенівські нотки у трактуванні кадміїв, то у полотнах наступних десяти років ця імперсональність кольору в художника зникає. «Відбиток часу», «Привид», «Народження часу», «Час, який завжди», «Композиція з червоним» (усі 1999), далі — «Рівновага» (2001–2005), «Прелюдія весни» (2003), «Overcoming» (2003), «Океан» (2001–2003), «Існування кольору» (2004), — усі ці полотна відзначаються великою силою звучання місцевого колориту, і їх вже не переплутаєш з картинами інших народів. «Композиція з червоним» візуально нагадує яскраво червоні макові поля, і до цього цілковито не прагнув Лебединець, а жовто червоні з чорним фрагменти у картині «Існування кольору» (2004) увібрали усі барви та аромати осінніх багать чорнобривців. Не ставлячи перед собою такої мети і не в гонитві за «духом часу», Лебединець виріс не тільки як художник, але і як син своєї Батьківщини. Непомітно для себе самого він наповнив живопис тими соковитими відтінками, які характеризують здавна український колорит. Вишивки, писанки, фрагменти пейзажу увійшли в його картини і надали їм дух

нашої української культури, що сьогодні, на жаль, перебуває у світі в полоні уявлень про «російську присутність» мистецтва, і в цьому ключі є маловідомою. Немає сумніву, що етнос є кровоносною судиною наповнення творчого імпульсу, що він — глобальна субстанція, що вирізняє культуру одного народу від іншого. Ми впевнені, що Лебединець увійде до числа благословенних землею авторів, які становитимуть гордість української живописної традиції. Увібравши досвід і досягнення європейської живописної традиції на початках власного творчого досвіду, цей митець до 2005 р. піднявся до престижних презентацій України і вивершував саме ту лінію престижності, хоча, за скромністю характеру, до цього не прагнув. Материк української культури для нього — запорука щоденної творчої праці і прагнення до мистецької досконалості.

1. Запис бесіди з художником П. Лебединцем від 20.06.2007.
2. Там само.
3. Запис бесіди з Лебединцем від 20.06.2007.
4. Там само.
5. Запис бесіди з Лебединцем від 20.06.2007.
6. Там само.
7. Запис бесіди з Лебединцем від 20.06.2007.
8. Там само.
9. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина / Под ред. Ю. П. Кузнецова, И. Г. Болотова. — Л., 1988. — С. 204.
10. Там само.
11. Там само.
12. Там само.
13. Там само.
14. Запис бесіди з художником П. Лебединцем від 20. 06. 2007.
15. Там само.
16. Запис бесіди з художником П. Лебединцем від 20.06.2007.
17. Там само.
18. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина... — С. 204–205.
19. *Лазарев В. Н.* Новгородская школа «Северные письма» / Под ред. Т. В. Моисеева. — М., 1981 — С. 248.
20. Запис бесіди з художником П. Лебединцем від 20.06.2007.
21. Петро Лебединець. Каталог творів / Вступна стаття О. Петрової. — К., б/р. — С. 40.
22. Там само.
23. Запис бесіди з художником П. Лебединцем від 20.06.2007.

24. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости / Под ред. Г. Соловьева. — СПб, 2004. — С. 33.

25. Там само.

26. *Кандинский В.* О духовном в искусстве / Под. ред. А. Лисовского. — Берн, 1967. — С. 46.

27. Там само. — С. 37.

28. Там само. — С. 45.

29. Там само. — С. 97.

30. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости... — С. 67.

31. Там само. — С. 89.

32. Запис бесіди з художником П. Лебединцем від 20.06.2007.

33. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости... — С. 23.

34. Там само.

35. Там само. — С. 52.

36. Там само. — С. 43.

37. Там само. — С. 36.

38. Sandro Bocola. Timelines — L'Arte moderne 1870–2000. — G.: TASHEN GmbH 2001. — С. 91.

39. Там само.

40. Запис бесіди з художником П. Лебединцем від 20.06.2007.

41. Там само.

42. *Кандинский В.* О духовном в искусстве... — С. 22.