

# Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського

ІВАННА ПАВЕЛЬЧУК

Звично думати, що львівські авангардові віяння співвідносні з групою «АРТЕС», яка впродовж 20–30-х рр. стверджувала ідеї новизни в мистецтві, і його пропагандисти Л. Лілле, Отто Ган, Ежи Яниш, Олександр Кривоблодський, Павло Кожун і близький до них Р. Сельський працювали тоді в стилі сюрреалістичної абстракції.

Післявоєнна ситуація у Львові склалася по-іншому, і лише з кінця 50-х рр. абстракція в цьому місті несміливо пробивала собі дорогу і, можна сказати, підпільно, консервативно. До її прихильників слід віднести Кароля Звіринського (1923–1997).

Абстрактний період К. Звіринського припадає на 1957–1964 рр., але він, безперечно, пов'язаний з тими об'єктивними причинами та закономірностями процесів демократичного оновлення суспільства, які переживали Європа і Америка у повоєнний період відновлення життя та культури 1945–1960 рр.

У середині 40-х рр. в Америці і в Європі з'являється чотири різновиди абстрактного живопису. Перший напрям, який очолив Дж. Поллок, — жестуальний живопис — екшн пейнтинг, що створюється методом дрипінгу, — був названий Клементом Грінбергом абстрактним експресіонізмом [1].

Це перший американський продукт куль-

тури, який згодом справив вплив на Європу. «Екшн пейнтинг» створювали за принципом: «Give and take» — бери і роби, де художник керувався невольними творчими імпульсами імпровазації.

Другий напрям повоєнної абстракції розвивався під знаком живописного накладання широких пластів кольору, які створювали враження безкінечності та безвиході, і називався «живопис забарвленого поля» (color field painting). Найвідомішим представником цього напрямку є Марк Ротко (1903–1970), і період його активності припадає на початок 50-х рр.

Ротко втирав пігмент у полотно — для досягнення ефекту не- субстанційного кольорового повітря. Його живопис стає «паліативом релігійного мистецтва, яким Ротко і закінчує свою кар'єру в 1960-і, працюючи для капели в Х'юстоні. Оголена структура полотна як нерукотворна живописна матерія описувала процеси божественного зародження життя і його зникнення [2]. До цього ж напрямку належать художники Моріс Луїс (1912–1962), Кеннех Ноланд (1924), Юлес Олицький (1922), які представляли «відгалуження» постживописної абстракції і виконували картини в техніці тонкого валерного живопису, прагнучи до мінімуму засобів формальної виразності.

Третій напрям містичного експресіонізму

було представлено творчістю Барнета Ньюмена (1905–1970). Його містико-контемплативний абстрактний експресіонізм народжується 1948 р. у творі «Onement 1», що входить в історію мистецтв як «картини блискавки», або zip-painting [3]. В 1954 р. Ед. Рейнхарт (1913–1967) демонструє ще радикальніший аскетичний підхід під назвою блек пейнтинг (чорний живопис), цю аскетичну тенденцію на початку 60-х продовжують Б. Ньюмен, Френк Стелла (1936), К. Ноланд, адаптуючи формат картини до екстер'єру свого творчого задуму і називаючи це «формоване полотно» [4].

Четверта тенденція повоєнної абстракції виникає в Європі, адаптуючи американський екшн пейнтинг в європейське середовище у вигляді ташизму, мистецтва інформелю, ліричної абстракції, і цю версію європейського екшн пейнтингу представляють Карел Аппель (1921), Асгер Джорн (1914–1973), П'єр Сулаж (1919), Марсел Шафнер (1931), Еміл Шумахер (1912–1999) [5].

У післявоєнний період для громадян Української Радянської Соціалістичної Республіки, яка в той час була «невід'ємною» територіальною часткою СРСР, «момент істини» настав лише після викриття наслідків сталінізму, з приходом хрущовської «відлиги». Демократичний вітер свободи Заходу і оновлення людства, яке звільнилося від фашизму, частково перетнув кордони СРСР, у 1957 р., під час проведення IV Міжнародного фестивалю молоді, де радянські громадяни вперше у повоєнні роки змогли побачити всю різноманітність сучасного мистецтва, яке загалом цілих сорок років було відгороджене залізною завісою совєтської політики. 1959 р. в Сокольниках у павільйоні американської національної виставки в Москві одночасно з новинками масової культури типу кока-коли можна було побачити виставку абстрактних картин Дж. Поллока, М. Ротка, А. Олбарайт, І. Тангі, О. Калдера, Де Кунінга. Захоплення і розчарування від украдених років «невідання» назажди залишилися у серцях цілого покоління

шістдесятників, багато з яких негайно змінили своє образотворче «віросповідання».

Для львів'янина К. Звіринського культурні події зі столичного московського життя 1957–1959 рр. не стали одкровенням. Географічне розташування Львова між Європою і СРСР робило його пограниччям ідей, що вільно мігрували, без печатки в паспорті. Тому саме тут жили і працювали колеги К. Звіринського, випускники Відня, Кракова, Варшави і Парижа. Родина Сельських згрупувала навколо себе культурну еліту міста, куди були вхожі «на основі особистої довіри» К. Звіринський, Р. Турин, Я. Музика, І. Севера, Г. Захаріясевиц, Л. Левицький, О. Кульчицька, Г. Смольський [6].

Таємне дисидентське товариство Львова насамперед намагалося бути в курсі всіх новин із ПНР, яка в період «відлиги» переживала культурне піднесення і високу експозиційну активність.

Особливе піднесення спостерігається в галузі традиційного конструктивізму, геометричної абстракції, оптичного мистецтва, напрямів, які виходили з принципів раціональних засад і мали багаті традиції в особі Малевича, Кайрюкштиса і Стшемінського — лідерів авангарду. Особливості національного конструктивного напрямку, пов'язані з проблемами часу і простору, втілювались у творчості шанованого в Польщі художника Генріха Стажевського (1894–1988).

1959 р. у Варшаві відбулась виставка Г. Стажевського, про яку, безперечно, знав К. Звіринський. В інтерв'ю Г. Стажевський висвітлював основні доміанти творчості: використання найпростіших елементарних форм, побудову синтезу з допомогою ідентично повторюваних елементів, групування анонімних форм певним чином для упорядкування простору в картині.

На 1957 р. К. Звіринський був давно підготовлений до безпредметної творчості. Першим по-справжньому революційним кроком для К. Звіринського стало введення у площину картини тривимірного об'єму. Творення форми

формою породжувало ефект гібридної репрезентації, поєднання живопису і скульптури. Для урівноваження глядацького сприйняття, додаючи у твір об'ємність форми, К. Звіринський віднімав від неї яскраву барвистість кольору. Художник коментує свій відхід від поліхромності Р. Сельського як продуманий і усвідомлений крок [7]. У першій серії предметної абстракції 1957–1959 рр. К. Звіринський ліквідує колір і залишає виступаючі рельєфи, які прочитуються завдяки грі світла і тіні. У композиціях «Вертикаль — 1» (1957), «Рельєф. Коробки» (1957), «Рельєф — 1» (1958) скульптурність форми переважає над монохромністю колориту. Роботи цього періоду декларують схильність до тривимірної лінійної геометрії, бездоганності форми, пуристичного формізму, де всі просторові елементи водночас є плоскими, віддалене прочитується як близьке, складно диференційоване виявляє свою елементарну простоту, а роз'єдане на багато частин є складовою загального синтезованого цілого. Візуальне порівняння творів К. Звіринського 1957–1958 рр. з роботами Г. Стажевського цього періоду виявляє аналогії в постановці творчої проблеми, але методи їх реалізації унікальні для кожного з художників.

Сувору зваженість робіт К. Звіринського, їх скромність, радикальність і простота свідчать про близькість до аскетичних поглядів З. Гостомського та унізму Г. Стшемінського. Наприкінці 50-х спостерігається загальна тенденція до сплюснення фактури, мінімізації її висоти, що виступає над рівнем полотна. В абстракції «Бляха» (1959) художник презентує неообраз, який за художньо-образотворчими характеристиками нагадує автентичну кору сосни. Штучна срібна «кора» рівномірно заповнює простір полотна, що відбувається завдяки послідовному накладенню «внахльост» сегментів із металевих листів. Абстракція «Бляха» підсумовує сугестивні значення мегапам'яті про структуру дерев, про луску риб і змій, про фактури підводних мушлів і створює уявлення про недоведену

спорідненість усіх піделементів Природи, яка підпорядковує весь світ єдиному закону відповідності. Стан «єдиного організму» перейшов К. Звіринському у спадок від його учителя Р. Сельського, який, у свою чергу, всотав цю якість від Ф. Леже. Можна констатувати, що ідея «біологічного організму», яка зародилася в «Оголених у лісі» (1909–1911) у творчості Ф. Леже, набула у другому поколінні «учнів» парадоксального трактування першоджерела.

1960 р. К. Звіринський звертається до переосмислення досвіду американського експресіонізму Дж. Поллока. Цей факт підтверджує і український мистецтвознавець Наталія Космолінська [8]. Абстракції К. Звіринського 1960 р. «Рельєф», «Рельєф-V», «Рельєф-VI» візуально нагадують твори Дж. Поллока, однак мають принципову відмінність, яка, по суті, бездоганно відділяє українського абстракціоніста від американського.

Ця відмінність полягає у факторі «формотворюючому», завдяки якому безпосередньо з'явилась методика дрипінгу Дж. Поллока. Як відомо, американський експресіоніст розстилав полотно на підлозі, ходив по ньому і розпліскував із банок на полотно фарбу, що лилася трасуючими потоками. Потоки емалі лавою падали зверху вниз «подібно до зірваних пуг» [9]. «Автоматичний» метод роботи був викликаний не інфантильною безвідповідальністю художника, а мужнім бажанням подолати і відійти від усталеної рутини художнього відтворення європейської традиції. Непідконтрольний інтуїтивний метод письма виявляв «усю силу принципу життя» і підводив до розуміння нового ліризму, так що «обриси особистого жесту розширились до розмірів фрески, яка захоплює дух» [10]. Застигла лавами емаль акумулювала в собі потоки психічної енергії, що всотала динаміку та масштабність сучасних мегаполісів. Визнаною інновацією Дж. Поллока і стала демократизація творчого процесу, яка дала йому змогу жити власним життям і за власними законами. Художник, у випадку

з Дж. Поллоком, ставав не «автором», а транслятором і глядачем «дійства», що йшло «згори» «саме-по-собі».

У цьому й полягає принципова відмінність між дрипінгом Дж. Поллока і абстракціями К. Звіринського, який цього методу в творчості не застосовував, а використовував як «натуру» у своїй роботі. Із творів К. Звіринського, які збереглися, видно, що художник попередньо наклеював фактурні джгути, можливо, алюмінієвий дріт і тільки пізніше прописував його, тобто метод роботи був протилежним. Цей факт вказує на те, що у творчості Дж. Поллока К. Звіринський сприйняв сучасність «мотиву», але не усвідомив рушійної першопричини дрипінгу, не сприйняв його внутрішньої суті, зупинившись лише на зовнішній декорації процесу. Художник прагнув піти далі і подолати інертність класичної живописної традиції, але не зміг відмовитися від раціонального усвідомленого формування кольороповерхні. К. Звіринський реалізує ідею тотальної перманентної деструкції Дж. Поллока шляхом формування особистого зорового досвіду, що йде від візуальних особливостей твору, опускаючи драматургію внутрішньо змісту. Сам метод дрипінгу не відповідав природі стриманого К. Звіринського, який не міг «покластися на випадок», оскільки вважав би це для себе розпущеністю. Консервативна європейська школа живопису поставила талант К. Звіринського виключно на класичну колю. Твір К. Звіринського міг бути «створений» роботою його духу, але ніяк не зробитися «сам-по-собі».

Туго сплетені прутики на абстракціях К. Звіринського нагадують хмиз у лісі і багато засушених гілочок дерев, які хрустять при

ходьбі під ногами. Це ж відчуття викликають «Рельєфи» 60-х у Н. Космолінської, яка точно визначає, що внутрішні інтенції художника відтворювали улюблений образ лісу [11]. Живопис К. Звіринського не «широкоформатний», а камерний, затишний, навіть домашній. Цей живопис зовсім не намагається вийти за грань невідчутного і, власне, подолати межі не лише живописні, як у Дж. Поллока. Навпаки, твори К. Звіринського відзначаються самодостатньою замкнутістю, і ця зосередженість на собі, їхній настрій близькі до бажання увійти всередину свого ества, затаїтися. В абстракціях К. Звіринського відсутні фібри і динаміка сучасного міста, а навпаки, панує зачаєна несходженість природного космосу. Притулені прутики К. Звіринського створюють казкові лабіринти «павутин», заглиблюючись у фольклорну наповненість містичного гоголівського Вія. В абстракція К. Звіринського присутній дух не макрокосмосу, як у Дж. Поллока, а мікрокосмосу, самодостатнього у своїй фактурній плоті, що набуває несподіваної для себе категорії — «чуттєвості» і навіть — «сексуальності» в «Рельєфі-VI».

Останні абстракції К. Звіринського 1960–1964 рр. доводять, що художник все більше відчував ностальгію за світом реалій, і це привело його пізніше до повернення у «фігуративність». Абстрактний період у творчості К. Звіринського мав для автора пошуковий самопізнавальний характер.

Творчість К. Звіринського стала яскравою сторінкою в історії сучасного українського мистецтва другої половини ХХ ст. і була оформлена під знаком взаємодії передових міжнародних тенденцій Америки та Європи з кращими тенденціями української живописної школи.

1. *Vocola S.* Timelines — L'Art moderne 1870–2000. — Koeln, 2001. — P. 90.
2. *Андреева Е.* Постмодернизм. — СПб., 2007. — С. 53.
3. 10 Action Painting: The Heroic Generation. Wayn Graven. American Art. History and culture. — N. Y., 1994 — P. 234.
4. *Vocola S.* Timelines... — P. 90.
5. Там само.
6. *Звіринський К.* (1923–1997): Спогади. Статті. Малярство / Упоряд. Т. Печенюк, Х. Звіринська, перекл. І. Муращик. — Львів; М, 2002. — С. 14.
7. Архів К. Звіринського.
8. *Звіринський К.* (1923–1997): Спогади... — С. 14.
9. *Андреева Е.* Постмодернизм. — С. 43.
10. *Varnedoe K., Copnik A.* High and Low: Modern Art and Popular Culture. The Museum of Modern Art: Exh. Cat. — N. Y., 1990. — P. 81.
11. *Звіринський К.* (1923–1997): Спогади... — С. 14.

**Анотація.** У статті досліджуються витоки абстрактної творчості львівського художника Карла Звіринського (1923–1997). Доведено, що сувора зваженість робіт К. Звіринського, їх скромність, радикальність і простота свідчать про близькість до аскетичних поглядів З. Гостомського та унізму Г. Стшемінського. Наприкінці 1950-х спостерігається загальна тенденція до сплюснення фактури, мінімізації її висоти, що виступає над рівнем полотна.

**Ключові слова:** Карл Звіринський, абстрактна творчість, художній аскетизм, фактура.

**Аннотация.** В статье исследуются истоки абстрактного творчества львовского художника Карла Зверинского (1923–1997). Доказано, что строгая взвешенность работ К. Зверинского, их скромность, радикальность и простота свидетельствуют о близости к аскетическим взглядам З. Гостомского и унизма Г. Стшеминского. В конце 1950-х наблюдается общая тенденция к уплощению фактуры, минимизации ее высоты, которая выступает над уровнем полотна.

**Ключевые слова:** Карл Зверинский, абстрактное творчество, художественный аскетизм, фактура.

**Summary.** In article sources of abstract creativity of Lvov artist Karl Zverinsky (1923–1997) are investigated. It is proved that strict suspension of works of K. Zverinsky, their modesty, radicalism and simplicity testify to affinity to Z. Gostomsky's ascetic sights and unism G. Stsheminsky. The general tendency to plans invoices, minimization of its height which acts over cloth level is in the late fifties observed.

**Keywords:** Karl Zverinsky, abstract creativity, art asceticism, the invoice.