



УДК 75.036:7.038.53(477)(4)"1950/1970"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2025.05.1188>

КОЛАЖНІ ТА ФАКТУРНІ СТРАТЕГІЇ КАРЛА ЗВІРИНСЬКОГО У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ 1950—1970-Х РОКІВ

Наталія КУШНІРУК
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8721-0865>
незалежна дослідниця, мистецтвознавця, кураторка,
e-mail: nk1016659@gmail.com

Метою статті є виявити й проаналізувати джерела формування колажних та фактурних стратегій Карла Звіринського у контексті європейського модернізму 1950—1970-х рр., простежити шляхи адаптації цих прийомів в умовах радянської України. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибшого осмислення феномену української абстракції окресленого періоду у взаємодії з європейським мистецтвом, а також потребою реконструкції тих художніх каналів, через які модерністські ідеї проникали в радянський культурний простір. Звернення до колажу й асамбляжу як складників авторської мови К. Звіринського відкриває нові перспективи для інтерпретації українського мистецтва другої половини ХХ ст. у світовому вимірі. Показано, що формування абстрактної мови митця відбувалося у складній взаємодії локальних галицьких традицій та міжнародних художніх течій.

Методологічну основу дослідження становить поєднання історико-мистецтвознавчого аналізу з методами іконології, формального та порівняльного аналізу. Аналіз спрямований на виявлення паралелей між творчістю К. Звіринського та практиками європейського модернізму, зокрема авангарду й неоавангардних течій. Важливою є також герменевтична перспектива, структуралізм та концепція «археології знання» М. Фуко, що дає змогу трактувати його фактурні пошуки як вияв духовного досвіду та культурної пам'яті. Наукова новизна дослідження полягає у введенні спадщини митця до ширшого європейського мистецького дискурсу та в інтерпретації його абстракції як практики пам'яті та духовної рефлексії.

Ключові слова: Карло Звіринський, абстракція, колаж, фактура, модернізм, нонконформізм, культурна пам'ять, авангард, українське мистецтво ХХ століття.

Nataliia KUSHNIRUK

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8721-0865>
independent researcher, art critic, art curator,
e-mail: nk1016659@gmail.com

COLLAGE AND TEXTURAL STRATEGIES OF KARLO ZVIRYNSKYI IN THE EUROPEAN ART CONTEXT OF THE 1950S—1970S

The aim of the article is to identify and analyze the sources of the formation of Karl Zvirynsky's collage and textural strategies in the context of European modernism of the 1950s—1970s, and to trace the ways of adapting these techniques in the conditions of Soviet Ukraine.

The relevance of the study is due to the need for a deeper understanding of the phenomenon of Ukrainian abstraction of the outlined period in interaction with European art, as well as the need to reconstruct those artistic channels through which modernist ideas penetrated the Soviet cultural space.

The appeal to collage and assemblage as components of K. Zvirynsky's authorial language opens up new perspectives for the interpretation of Ukrainian art of the second half of the 20th century in a global dimension. It is shown that the formation of the artist's abstract language took place in a complex interaction of local Galician traditions and international artistic trends.

It demonstrates that the artist's abstract language was formed through the complex interaction of local Galician traditions and international artistic currents. Particular attention is given to the influence of Bauhaus color theories and European modernist experiments, which Zvirynsky reinterpreted through his own concept of material as a bearer of cultural memory.

The methodological basis of the study is a combination of art historical analysis with methods of iconology, formal and comparative analysis. The analysis is aimed at identifying parallels between the work of K. Zvirynsky and the practices of European modernism, in particular the avant-garde and neo-avant-garde movements.

Also important is the hermeneutic perspective, structuralism, and the concept of "archaeology of knowledge" by M. Foucault, which allows us to interpret his textural searches as a manifestation of spiritual experience and cultural memory.

The scientific novelty of the study lies in introducing the artist's legacy into the broader European artistic discourse and in interpreting his abstraction as a practice of memory and spiritual reflection.

Keywords: Karlo Zvirynskyi, abstraction, collage, texture, modernism, nonconformism, cultural memory, avant-garde, Ukrainian art of the 20th century.

Вступ. Проблематика абстрактного мистецтва другої половини XX століття у країнах Центрально-Східної Європи тривалий час залишалася малодослідженою через домінування офіційного соцреалістичного канону. Український контекст, зокрема творчість Карла Звіринського (1923—1997), є показовим прикладом того, як у межах культурної ізоляції формувалися альтернативні художні практики. Колажні та фактурні стратегії митця становлять важливе поле для аналізу, оскільки вони поєднують локальні традиції галицької школи малярства (Р. Сельський, М. Бутівич, М. Кміт) із сучасними на той час європейськими тенденціями — від конструктивістських експериментів до сюрреалістичних пошуків.

Особливістю спадщини митця є поєднання двох вимірів — глибоко особистого й універсального. Його натюрморти, фактурні композиції та асамбляжі можна розглядати як спосіб осмислення пам'яті, травми й духовного досвіду. Використання тканини, металу, рельєфних поверхонь чи орнаментальних структур відкриває в цих роботах вимір «археології матеріалу», близький до практик європейського авангарду та післявоєнного модернізму.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибшого осмислення феномену української абстракції 1950—1970-х років у взаємодії з європейським мистецтвом, а також потребою реконструкції тих художніх каналів, через які модерністські ідеї проникали в радянський культурний простір. Звернення до колажу й асамбляжу як складників авторської мови К. Звіринського відкриває нові перспективи для інтерпретації українського мистецтва другої половини XX століття у світовому вимірі.

Метою статті є виявити й проаналізувати джерела формування колажних та фактурних стратегій Карла Звіринського у контексті європейського модернізму середини XX століття, простежити шляхи адаптації цих прийомів в умовах радянської України.

Відповідно до мети поставлені завдання дослідження: Окреслити історико-культурний контекст формування абстрактної мови Карла Звіринського. Визначити основні колажні та фактурні стратегії у його творчості. Проаналізувати коло впливів — від сюрреалізму Пауля Клее та Макса Ернста, духовного виміру мистецтва Збігнева Гостомського оптичних ефектів Генріка Стажевського до «зраненої матерії» і текстильних експериментів Альберто Буррі,

Раймунда Зіємського, Лучо Фонтана та інших. Розкрити семантичну роль матеріалу як носія культурної пам'яті та екзистенційного досвіду. Визначити місце творчості К. Звіринського у світовому мистецькому процесі другої половини XX століття.

Вперше в статті здійснене комплексне дослідження колажних та фактурних стратегій Карла Звіринського в широкому міжнародному контексті, з виходом за межі традиційних порівнянь із польським конструктивізмом. Запропонована інтерпретація абстракції митця як форми культурної пам'яті, де матеріал виступає метафорою часу, травми та духовного досвіду.

Методологічну основу дослідження становить поєднання історико-мистецтвознавчого аналізу з методами іконології, формального та порівняльного аналізу. Аналіз спрямований на виявлення паралелей між творчістю К. Звіринського та практиками європейського модернізму, зокрема авангарду й неоавангардних течій. Важливою є також герменевтична перспектива, структуралізм та концепція «археології знання» М. Фуко, що дозволяє трактувати його фактурні пошуки як вияв духовного досвіду та культурної пам'яті.

Джерельну базу дослідження становлять спогади самого К. Звіринського, опубліковані у книзі «Усе моє малярство — то молитва» у виданні Х. Звіринської-Чабан [1]; ґрунтовне мистецтвознавче дослідження Б. Мисюги [2]; статті І. Павельчук [3], М. Бендюка [4], Н. Кушнірук [5]; теоретичні праці Р. Краус [6] та М. Фуко [7]; мистецтвознавчі праці Е. Блотницької-Мазур [8], А. Кохен [9] та інших авторів.

Основна частина. Зчатки модерністської форми у Карла Звіринського зустрічаються вперше ще за час навчання у Мистецько-промисловій школі у Львові (1942—1944 рр.) Тоді на нього справила враження спершу графіка П. Ковжуна, а після цього лінорит «Святий Юрій на коні вбиває смока» М. Осінчука, які він побачив у галицькій пресі. Як згадує К. Звіринський, найбільше він навчився в цій школі від Миколи Бутівича, Антіна Малюци, Вітольда Манастирського, Михайла Кміта і Миколи Федюка [1, с. 94—97]. Богдан Мисюга вказує, що К. Звіринського вже тоді цікавить площина моральної відповідальності та інтелектуальна рефлексія. Саме тому ще в мистецько-промисловій школі йому подобається метафоричне мислення і здатність інтелектуалізувати форму М. Бутівича на прикладі екслібрису [2, с. 27].



Іл. 1. Карло Звіринський. «Натюрморт із пляшкою», кін. 1950-х рр. Фото: Б. Мисюга «Герметичне коло Карла Звіринського», 58 с.



Іл. 2. Карло Звіринський. «Натюрморт із згортком паперу», кін. 1950-х рр. Фото: Б. Мисюга «Герметичне коло Карла Звіринського», 59 с.

Як згадує К. Звіринський у книзі «Все моє малярство — то молитва», його глибоко вразив «Автопортрет» його викладача Михайла Кміта, який експонувався на виставці Спілки праці українських образотворчих митців (СПУОМ) у 1943 році. «Золотисто-зелений, із засохлою золотистою олією, яка протекла зверху вниз по мальовилі. Саме вона була предметом нашого подиву. Правдоподібно,

в цьому ж році Поллок теж робив подібні пошуки...» [1, с. 97]. Як виглядав «Автопортрет» М. Кміта, можемо зараз лише припускати. Після виставки його закупив Національний музей у Львові, проте, потім він все ж був знищений більшовиками [10, с. 25].

У 1946 році відбулося знайомство Карла Звіринського з Романом Сельським. У вересні 1945 року К. Звіринському вдалося вступити на 4 курс відділу малярства Львівського училища прикладного мистецтва. У лютому 1946 р. викладачем малярства в групі К. Звіринського став Р. Сельський [1, с. 116]. Він навчав бачити площину як впорядковану структуру, де кожен елемент має просторову й ритмічну функцію. У К. Звіринського навіть колажі та асамбляжі мають відчутний внутрішній каркас, що нагадує про цю дисципліну. Р. Сельський органічно вплітав у модерністську мову елементи галицького декоративізму, української ікони, народного орнаменту. К. Звіринський також шукав цей синтез, але вже в іншому ключі: в його абстракціях можна відчутти ритми іконо-стасів, структури тканин, архітектуру старих міст.

Експерименти з кольоровими плямами К. Звіринський проводить з 1950-х років. За скеруванням Р. Сельського К. Звіринський ретельно вивчає мистецький спадок авангарду, теоретичні основи кубізму та фовізму. В цей час він активно вивчає колористичні теорії викладачів Баухаузу — Йоганнеса Іттена, Пауля Клее, Василя Кандинського [2, с. 33]. Ці знання К. Звіринський активно використовує в живописі та кольорових аплікаціях середини 1950-х років.

Цікаво, що теоретичні напрацювання Й. Іттена у Львові з'явилися вперше у 1965 р. Володимир Овсійчук в інтерв'ю, записаному Миколою Бендюком у 2015 р. згадує, що під час викладання в інституті був відряджений Данилом Довбошинським до Санкт-Петербурга переписувати основи кольорознавства. Він не згадує ні прізвища, ні назву праці, лише наголошує, що це була нещодавно видана робота в Америці та Європі, а на території СРСР вона була тільки в Санкт-Петербурзі [11].

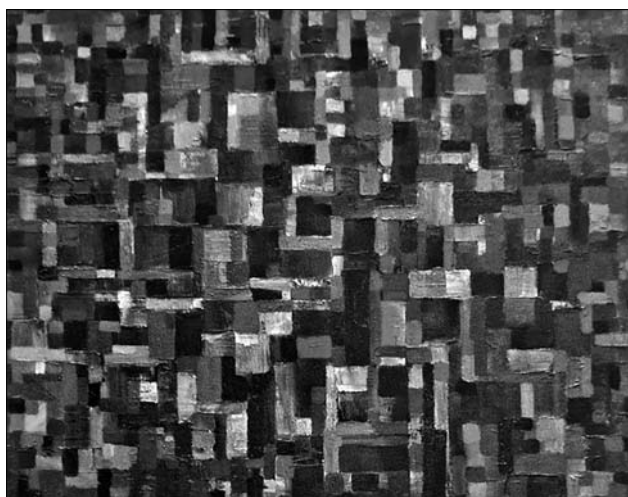
В. Овсійчук добре знав німецьку мову, тому відрадили саме його. Припускаємо, що він поїхав переписувати саме книгу Й. Іттена «Kunst der Farbe», що була видана на основі лекцій Баухаузу. Німецьке видання «Kunst der Farbe» було опубліковане видавництвом Ravensburger Verlag у 1961 р. Англійське видання вийшло в Нью-Йорку в 1963 році. Яке

саме з цих видань переписував В. Овсійчук — незрозуміло, але М. Бендюк у статті вказує, що це було видання німецькою мовою [4, с. 1395]. Згодом В. Овсійчук викладав кольорознавство в інституті (тепер ЛНАМ) до кінця свого життя.

Можна припустити, що К. Звіринський досить ґрунтовно вивчав теоретичні розробки Й. Іттена, але швидше за все, це були фрагменти, окремі розділи чи репродукції з теорії контрастів кольору, тому що станом на 1965 р., коли В. Овсійчук привіз повну книгу до Львова, К. Звіринський вже був знайомий з цією теорією. Ймовірно, це були впливи Романа та Маргіт Сельських, які знайомили учнів і колег з цими принципами через власну педагогічну практику. Б. Мисюга пише, що К. Звіринський вільно розмовляв німецькою і польською мовами, тому міг в оригіналі читати окремі записи лекцій Й. Іттена [2, с. 79].

Одним з перших напрямків, з якого почалося опанування світового авангарду в мистецькій практиці К. Звіринського був кубізм. Він руйнував міметичну модель світу. За допомогою аналітичного кубізму К. Звіринський досягав ефекту руйнування тривимірного простору. «Дуже великим пережиттям для мене було відкриття кубізму. Це було в 1950-х роках, і тоді я попросту марив цим — дрібні некубістичні форми Брака і Пікассо» [1, с. 204]. Це можна помітити у «Натюрморті з пляшкою» кінця 1950-х (іл. 1). У «Натюрморті зі згортком паперу» кінця 1950-х (іл. 2) художник вже експериментує з ортогональною проекцією. Цей прийом він використовуватиме пізніше, коли даватиме своїм студентам завдання зобразити вогні вечірнього міста зверху. Прикладом можуть слугувати робота Богдана Сойки «Вогні вечірнього міста» кінця 1960-х рр. (іл. 3) та полотно Зеновія Флінти «Стадіон» 1970 р. (іл. 4), де різнобарвні скупчення людей на трибунах перетворюються на абстрактний ритм симультанних кольорових плям.

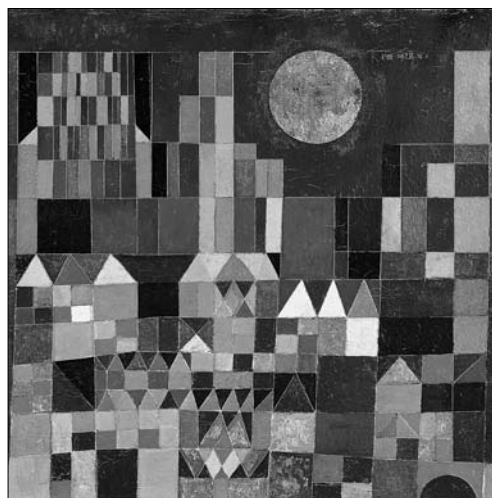
Цей же прийом активно використовує Пауль Клее. Останній часто мислив простір картини як архітектурну побудову (міста, замки, площі), наприклад, в роботі «Замок і сонце» 1928 р. (іл. 5). К. Звіринський у деяких своїх абстрактних серіях розкладав простір на «будівельні» блоки кольору, як в аплікації «Місто» кінця 1950-х рр. (іл. 6), що можна зіставити з архітектурним мисленням. У деяких роботах П. Клее використовує не тільки ортогональну проекцію, щоб абстрагуватися від вигляду міста, але й зо-



Іл. 3. Богдан Сойка. «Вогні вечірнього міста», кін. 1960-х рр. Фото: Б. Мисюга «Герметичне коло Карла Звіринського», 77 с.



Іл. 4. Зеновій Флінта. «Стадіон», 1970 р. Фото: Б. Мисюга «Герметичне коло Карла Звіринського», 77 с.

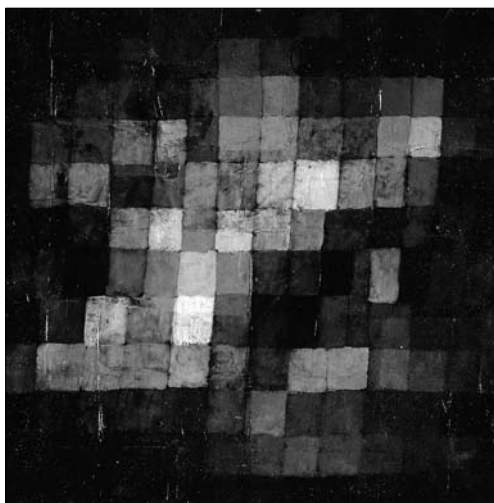


Іл. 5. Пауль Клее. «Замок і сонце», 1928 р. Фото: kingandmcgaw.com

всім абстрактні мотиви, як от музичний ритм. У роботі «Стародавній Звук» 1925 р. (іл. 7) сітка з кольорових квадратів, побудована за чіткою ортогональною



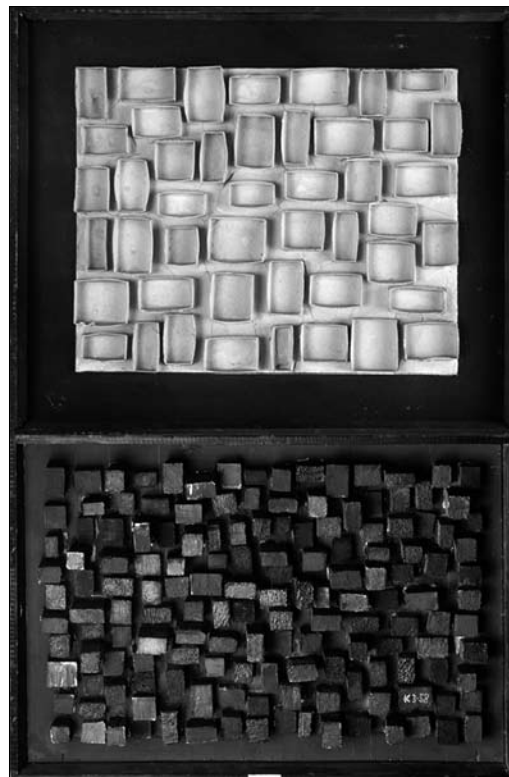
Іл. 6. Карло Звіринський. «Місто», кін. 1950-х рр. Фото: Б. Мисюга «Герметичне коло Карла Звіринського», 76 с.



Іл. 7. Пауль Клеє. «Стародавній звук», 1925 р. Фото: paulkleeart.org

схемою, але з відчуттям, що колірні площини можуть бути еквівалентом музичних інтервалів.

Карло Звіринський в плані ортогональних проєкцій та використання прямокутників йде ще далі. Він використовує ортогональну сітку як композиційний каркас, який наповнює об'ємними блоками — сірни-



Іл. 8. Карло Звіринський. «Рельєф (коробки)». Фото: zbnc.eu, 1957 р., «Рельєф III», 1958 р. Фото: Н. Кушнірук з експозиції Музею Модернізму (Львів)

ковими коробками, дерев'яними блоками, які виходять у тривимірний простір (роботи «Рельєф (коробки)», 1957 р., «Рельєф III» 1958 р. (іл. 8)). Фактично, К. Звіринський створює об'єктно-живописний гібрид, який ближчий до асамбляжу, ніж до чистого живопису. У цих роботах художник моделює множинну мікропросторів, що нагадують своєрідні просторові ніші. Б. Мисюга порівнює цей прийом з асамбляжами Джозефа Корнела, де в кожній комірці був захований цілий світ окремих людей [2, с. 128].

Ще одним цікавим завданням, яке ставив К. Звіринський своїм учням, було абстрактно рефлексувати на дитячі сни [1, с. 202]. Це фактично продовжує практики сюрреалістів із «автоматичного письма» чи відтворення образів сновидінь. Сам він теж використовував цей прийом. Подібно до сюрреалістів, К. Звіринський апелює до підсвідомого і сновидного досвіду, але якщо у Макса Ернста чи Сальвадора Далі сни часто ставали фантастичними, гротескними картинами, то у К. Звіринського вони набували аскетичного, символічного вигляду, своєрідних згустків пам'яті.

М. Ерст використовував техніки фроттажу та граттажу, де випадкова фактура породжує образ. Це є

близьким до того, як К. Звіринський працював з фактурними поверхнями у своїх колажах. Образи М. Ернста часто виростають із підсвідомого, як і в К. Звіринського. Абстрактні композиції обох митців часто нагадують пейзажі, проте не матеріальні, а сповнені трансцендентності [5]. У творах самого К. Звіринського ця сновидна образність часто втілювалася через мотиви природи, що постають у символічному ключі. Вертикальні стовбури дерев, складні сплетіння коренів, зображення зрубаних або вже трухлявих стовбурів, над якими ширяють чорні птахи, створюють візуальний простір, що апелює до теми зв'язку людини з природою, до осмислення витоків і тягlosti буття. Так, у роботах «У лісі» 1962 р. (іл. 9) та «На тому березі» 1965 р. (іл. 10) лісовий пейзаж трансформується у своєрідний архетип дитячих спогадів, зведений до знаку, що функціонує як елемент підсвідомої пам'яті.

У цьому аспекті доречно провести паралелі з творчістю Хуана Міро, який також вибудовував власну абстрактну мову, спираючись на дитячу образність, знаки та символи. Його роботи вирізняються наївною простотою форм, асоціативними силуетами птахів, зірок, місяця чи очей, що втілюють первинні архетипи людського досвіду. Подібна наївність приводить нас до витоків візуального мислення, коли знак і образ ще не відокремлені один від одного.

Для К. Звіринського близьким стає саме цей принцип, де окремий елемент функціонує як символ пам'яті, як фрагмент великої історії чи досвіду. Якщо у Х. Міро дитячий малюнок трансформується в універсальну мову знаків, то у К. Звіринського уламки матерії, інтегровані в колаж чи асамбляж, стають метафорою втрат, болю та збереженої духовної енергії.

Цей підхід особливо виразно проявляється у його циклі «Епітафії», зокрема, у роботах «Епітафія II» 1960 р. та «Епітафія III» 1962 р. (іл. 11), де композиція організована у вигляді ритмічно розташованих знаків, які нагадують літери чи давні письмена, створюючи враження прихованого коду знань. Він тут застосовує важливий для модернізму композиційний «принцип решітки». Однією з перших дослідниць, які системно звернули увагу на «решітку» в композиції абстрактних творів є Розалінд Краус в есе «Grids» 1979 р. У ньому вона аналізує функцію решітки як структури, що оголошує автономію мистецтва і відкриває площину як чистий артоб'єкт. [6, с. 9—22].



Іл. 9. Карло Звіринський. «У Лісі» 1962 р. Фото: zbruc.eu



Іл. 10. Карло Звіринський. «На тому березі», 1965 р. Фото: yagallery.com

К. Звіринський використовував структурні сітки у фактурних композиціях — у серії «Епітафії», у натюрмортах з розкиданими формами. Решітка в його роботах може означати одночасно організацію хаосу і абстрактну символіку. З точки зору Р. Краус, така сітка є не просто композиційним прийомом, а способом виявлення модерного, особистого і структурного водночас. Інтерпретуючи ці роботи через концепт решітки, можна припустити, що К. Звіринський структурував речі та спогади як живописний код пам'яті.

Подібну стратегію К. Звіринський застосовує й у своїх натюрмортах, де звичні предмети розкладаються на окремі компоненти, позбавляються буквальної функціональності й перетворюються на знаки. Тут відчутна майже археологічна практика деконструкції:



Іл. 11. Карло Звіринський. «Епітафія II» 1960 р., «Епітафія III» 1962 р. Фото: archive-uu.com



Іл. 12. Джорджо Моранді. «Натюрморт» 1943 р. Фото: fondazioneccfc.org

художник ніби розбирає матеріальність на частини, щоб відкрити за ними глибинну символіку.

Цикл «Епітафії» Карла Звіринського можна розглядати крізь призму археології знання Мішеля Фуко. У цих творах художник працює з фактурними поверхнями, уламками предметів та знакоподібними формами, які нагадують давні письмена. Вони функціонують як шари пам'яті, що постають як фрагментарні залишки культурного досвіду. М. Фуко стверджує, що археологічний метод не шукає первісних витоків, а працює з дискурсивними практиками саме там, де вони накопичені, тобто у архіві [7, с. 219]. У контексті творчості К. Звіринського це означає, що його «Епітафії» — це не прагнення повернутися до якогось первісного символу, а візуальні архіви фрагментів, які накопичувалися в матеріальній та духовній пам'яті.

Відомо, що у своїй педагогічній практиці він часто пропонував студентам уважно спостерігати за до-

вкіллям і трансформувати побачене у знак, який має функціонувати як ієрогліф — максимально стислий образ предмета чи явища. Такий підхід демонструє його обізнаність із герменевтичними та структуралістськими ідеями [5].

Загалом структуралізм був властивий всім прогресивним мистецьким практикам 1960—1970-х років. Проте, якщо у західних країнах структуралізм поступово витіснявся постструктуралізмом та іншими філософськими концепціями у 1980-х роках, в Україні ці процеси затрималися в часі через залізну завісу. За словами Б. Мисюги, структуралізм допомагав українським митцям завершити картину національних цінностей [2, с. 128].

У випадку К. Звіринського структуралізм особливо відчутний в його натюрмортах, де простежується прагнення до впорядкування форми й пошуку прихованих структур у повсякденних речах. Саме тому натюрморт для митця способом виявлення глибинних зв'язків між предметами. У композиціях предмети часто розірвані та розсіпані, проте, зберігають внутрішній ритм. Подібно до традиції П. Сезанна та модерністів початку ХХ століття, речі у нього наділяються особливою одухотвореністю.

Натюрморти 1970-х років можна інтерпретувати у широкому європейському контексті, порівнюючи їх із творчістю Джорджо Моранді, Рене Магрітта та Нікола де Сталю. Як і Дж. Моранді, К. Звіринський віднаходить у простих предметах внутрішню духовність, зводячи їх до знаків тиші й зосередження, де композиція нагадує медитацію над сутністю речей. Дж. Моранді у своїх натюрмортах наближався до абстракції — колір, форма і настрій його завжди більше цікавили, ніж реалістичне відтворення предметів, як це можна помітити в картині «Натюрморт» 1943 р. (іл. 12) [9]. Натюрморти К. Звіринського теж дозволяють втекти в тихе позачасове естетичне середовище, як у «Натюрморті» 1960—1970 рр. (іл. 13).

У його «Натюрморті з метеликом» 1975 р. (іл. 14) можна побачити перегукування з метафізичною поетикою Р. Магрітта, адже предмети виходять за межі матеріальності й утворюють алегоричний простір, у якому річ стає символом пам'яті і трансцендентності.

На скерування К. Звіринського до абстракції вплинула зустріч з польською художницею Барбарою Йонгер. Він згадує, що одного разу мав з нею

зустріч у Львові, і вона йому сказала, що якщо не він не може творити вільно, то «ліпше би Ви в аптеці продавали, або займалися якоюсь такою роботою, яка би не мала нічого спільного з малярством. Бо інакше — це буде завжди тяжіти над тим, що ви робите у малярстві» [1, с. 139].

К. Звіринський вперше поїхав до Польщі у 1957 р., щоб відшукати свого брата. За його словами, тоді він познайомився з багатьма цікавими художниками і мистецтвознавцями. Тоді він радий був зустрітися з Єжи Новосельським, Тадеушем Кантором а особливо з Раймундом Зіємським [1, с. 145].

Між мистецтвом К. Звіринського і Р. Зіємського спостерігається багато схожого. У 1960—1970-х роках обидва художники активно працювали з живописом матерії. Це були насичені поверхні, в яких шари фарби, піску, порваної та зім'ятої тканини, металу формували самостійну виразну структуру. К. Звіринський у цей час досліджував фактуру — бляха, дерево, колажовані поверхні у нього виступали не як допоміжний ефект, а як сенсоутворюючий елемент.

У Р. Зіємського матеріал часто виглядає зношеним, сповненим травмою. К. Звіринський у своїх асамбляжах і колажах теж працює з образом «зраженої поверхні», де фактура стає знаком пережитого. В практиці обох художників це надає роботам відчуття історичної глибини. Хоч обидва використовували структурну організацію площини, вони уникають холодної раціональної геометрії, притаманної конструктивізму. Їхні композиції більш органічні, з внутрішнім ритмом, який народжується з матеріалу.

Р. Зіємський використовував сліди людини в матеріалі, що зберігає емоційний та екзистенційний заряд. Його композиції були втіленням різних станів уяви художника, тому їх часто називають «внутрішніми пейзажами», які відповідають поточному стану душі. Різноманітність фактур впливає на делікатний ажурно-рельєфний характер твору [12].

К. Звіринський у роботі «Рельєф VI» 1960 р. (іл. 15) теж використовує зім'яту тканину разом з гіпсом і темперою на фанері. Тут ці матеріали стають носіями екзистенційного заряду, болю та духовної глибини. У ширшому мистецькому діалозі можна вказати на роботи Альберто Буррі, де порвана, пропалена, а потім прошита мішковина втілює травматичний досвід війни, та Лучо Фонтани, який прорізами полотна відкривав новий простір «за» жи-



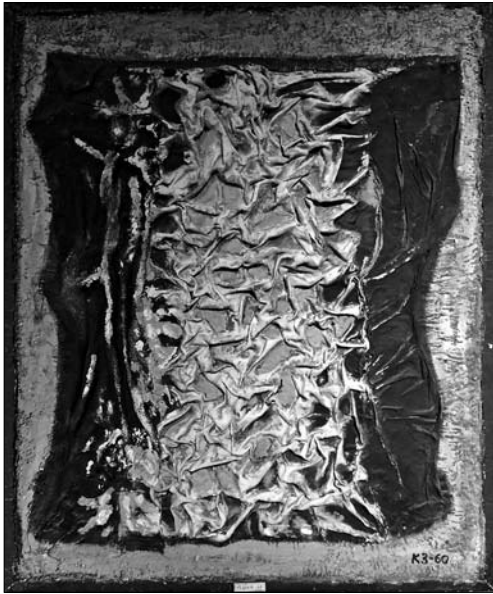
Іл. 13. Карло Звіринський. «Натюрморт» 1960-1970-х рр. Фото: nuart.com.ua



Іл. 14. Карло Звіринський. «Натюрморт з метеликом» 1975 р. Фото: art.lviv-online.com

вописною площиною. Прийом порізів полотна використовує і Р. Зіємський, зокрема знизу полотна. Це був такий його підпис, як у «Композиції» 1960 р. (іл. 16). За словами Б. Мисюги, А. Буррі «...втілював образ війни у закривавлених бинтах» на підрамниках. Робота ж К. Звіринського «Рельєф VI» викликає асоціації з «білою Плащаницею», чутливим образом Христової жертви» [2, с. 127].

На відміну від них, К. Звіринський зберігає акцент на інтеграції тканини в композицію як на символі духовної пам'яті. Таким чином, використання текстилю та фактури в його творах можна розглядати як частину європейського контексту повоєнного експе-



Іл. 15. Карло Звіринський. «Рельєф VI» 1960 р. Фото: Н. Кушнірук з експозиції Музею Модернізму (Львів)



Іл. 16. Раймунд Зіємський. «Композиція» 1960 р. Фото: molskigallery.com

рименту з матерією, але водночас як унікальну стратегію, що поєднує матеріальність і сакральність.

Генрік Стажевський у 1959 р. на виставці у Варшаві вперше представив рельєфи з використанням металу. Цікаво, що перший рельєф з використанням металевої бляхи К. Звіринського теж відомий з 1959 р. На жаль, знайти оцифрований каталог виставки не вдалося, але серія рельєфів 1960-х рр. показує, що в обох митців була схожа візуальна мова.

Можливо навіть, що коли К. Звіринський був у Польщі, тоді познайомився з мистецтвом Г. Стажевського, і після того сам вирішив поекспериментувати з бляхою. Проте, він ставить перед собою зовсім інші завдання. У роботі «Рельєф мідний 28» 1964 р. (іл. 17) Г. Стажевський викоритовує шість мідних

модулів із дзеркальною поверхнею, геометрично розміщених на дерев'яній основі. Їхній вивірений нахил та блиск утворюють ритмічну взаємодію зі світлом і трохи нагадують супрематичну композицію. Через метал Г. Стажевський досліджує гармонію, порядок, автономію мистецької форми. Це як продовження унізму Владислава Стшемінського, але вже з новими актуальними матеріалами.

Натомість, К. Звіринський інтегрує реальну бляху в живопис або колажну площину. У нього це є знаком зраненого, фізичного і навіть сакрального досвіду. У цьому творі абстракція є актом пам'яті, інтуїції і болю через свої гострі краї. Металева поверхня у «Блясі» 1959 р. (іл. 18) К. Звіринського набуває екзистенційної глибини.

Обидва митці працюють з металом як засобом художнього висловлювання, але роблять це принципово інакше: Г. Стажевський у дусі раціональної абстракції, де форма та світло є самодостатніми, а К. Звіринський в дусі внутрішньої метафізики, де матеріал зберігає сліди болю, часу та пам'яті. Це співіснування двох підходів у межах однієї мистецької мови показує, що абстракція може бути як інтелектуальною системою, так і духовною практикою.

Про близькість аскетичних поглядів К. Звіринського до мистецтва Збігнева Гостомського згадує І. Павельчук [3, с. 368].

У творчості З. Гостомського, особливо у серії «Оптичні об'єкти» 1960—1964 рр. домінує раціональна, геометрично вивірена абстракція. Його рельєфи вирізняються мінімалізмом фактури, суворою симетрією й оптичною грою світла, де матеріал стає нейтральним носієм форми.

Його «Оптичний об'єкт XIII» 1963 р. (іл. 19) створює ілюзію металевої форми. Поверхня картини розділена на дві зони сірого кольору різної інтенсивності. Це створює оптичний ефект наближення або віддалення від зображених форм, що створює враження тривимірності. За словами Е. Блотницької-Мазур, просторова форма З. Гостомського в Ельблонгу — це проста, але добре продумана композиція, складена з двох паралельних вигнутих металевих листів. Вони створюють напругу, приховану в товстій рамі, якщо на них дивитись спереду. Вона стає очевидною лише в тривимірному просторі [8, с. 103].

Це мистецтво, що апелює до інтелектуальної концентрації та оптичного сприйняття, продовжуючи лі-

нію конструктивізму й унізму. Відсутність зайвих декоративних елементів, строгі ритми й обмежена палітра створюють ефект медитативної концентрації. Така сувора побудова наближає його твори до візуальної «молитви», тобто повторення простих структур, що занурює глядача в стан споглядання.

Натомість абстракції К. Звіринського навіть у тих випадках, коли вони тяжіють до строгих геометричних побудов, зберігають експресивну енергетику матеріалу. Використання металевої бляхи, дерева, тканини у його рельєфах не лише формує композицію, але й несе символічний та екзистенційний зміст: сліди часу, зношеності, «рани» поверхні. Якщо З. Гостомський прагне візуальної чистоти й відстороненості, то К. Звіринський — емоційної глибини й духовного підтексту.

Висновки. Дослідження колажних та фактурних стратегій Карла Звіринського у контексті світового модернізму 1950—1970-х років дає змогу зробити кілька важливих висновків.

Формування абстрактної мови митця відбувалося у складній взаємодії локальних галицьких традицій (через вплив Р. Сельського, М. Бутовича, М. Кміта) та міжнародних модерністських течій. Особливу роль у цьому процесі відіграло засвоєння теоретичних напрацювань Баухаузу, зокрема колористичних теорій Й. Іттена, що стало можливим завдяки неформальним каналам передачі знань у радянську Україну.

Колажні та асамбляжні практики К. Звіринського демонструють унікальний синтез європейських впливів — від сюрреалістичних експериментів М. Ернста з фактурою до польських конструктивістських стратегій Г. Стажевського та В. Стшемінського. Водночас митець розвиває власну концепцію матеріалу як носія культурної пам'яті та духовного досвіду, що відрізняє його від суто формальних пошуків західних колег.

Використання структурного «принципу решітки» у циклі «Епітафії» та інших роботах свідчить про глибоке розуміння К. Звіринським модерністської теорії, але водночас про її трансформацію в контексті посттравматичного досвіду. Якщо у Р. Краус решітка є знаком автономії мистецтва, то у К. Звіринського вона функціонує як структура археологічної пам'яті.

Компаративний аналіз з творчістю польських митців (Р. Зіємський, З. Гостомський) виявляє спільність підходів до роботи з фактурою та матеріалом, але й принципові відмінності: якщо польські майстри часто тяжіють до раціональної аб-



іл. 17. Генрік Стажевський. «Рельєф мідний 28», 1964 р. Фото: mnwr.pl



Іл. 18. Карло Звіринський. «Бляха», 1959 р. Фото: Н. Кушнірук з експозиції Музею Модернізму (Львів)



Іл. 19. Збігнєв Гостомський. «Оптичний об'єкт XIII», 1963 р., «Просторова форма» в Ельблонгу, 1965 р. Фото: зі статті Błotnicka-Mazur E. (2017). The Image of Art Between Ideology and Modernity. Elbląg Biennales of Spatial Forms in 1960's Poland. ARTis ON. № 9. Lisbon: University of Lisbon. P. 103

стракції, то К. Звіринський зберігає акцент на духовно-екзистенційному змісті.

Інтерпретація абстракції К. Звіринського через концепт археології знання М. Фуко дозволяє осмислити його «Епітафії» як візуальні архіви фрагментів культурної та особистої пам'яті.

Творчість Карла Звіринського постає як важливий приклад того, як українське мистецтво другої половини ХХ століття, попри культурну ізоляцію, змогло органічно інтегруватися у світовий модерністський дискурс, зберігши при цьому власну ідентичність та духовну глибину. Його колажні та фактурні стратегії засвідчують можливість альтернативного шляху розвитку абстракції як практики пам'яті та духовної рефлексії.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з детальнішим вивченням педагогічної спадщини митця, впливу його методики на формування львівської школи абстракції, а також з розширенням компаративного аналізу його творчості в контексті східноєвропейського нонконформізму.

Список скорочень:

СПУОМ — Спілка праці українських образотворчих митців

ЛНАМ — Львівська Національна академія мистецтв

СРСР — Союз радянських соціалістичних республік

1. Звіринський К. *Все моє малярство — то молитва: спогади, інтерв'ю, роздуми, статті*. Упоряд., передмова, комент. Х. Звіринська-Чабан. Львів: Манускрипт, 2017. 280 с.
2. Мисюга Б. *Герметичне коло Карла Звіринського: альбом-монографія*. Передмова В. Корсак. Луцьк; Львів: МСУСК; ЛНАМ; Коло, 2019. 280 с.: іл.
3. Павельчук І. Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 366—370.
4. Бендюк М. Спогади про вчителя — Володимира Антоновича Овсіючука. *Народознавчі зошити*. 2024. № 6 (180). С. 1393—1396.
5. Кушнірук Н. «Одне яблуко Сезанна варте більше, ніж увесь ваш соцреалізм». Інакомислення Карла Звіринського в межах тоталітарної системи. URL: <https://litopys.info/articles/odne-yabluko-sezana-varte-bilshe-nizh-uves-vash-sotsrealizm-inakomyslennya-karla-zvirynskogo-v-mezhah-totalitarnoyi-sistemy-natalya-kushniruk/> (дата звернення: 22.08.2025).
6. Krauss R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985. 307 p.
7. Фуко М. *Археологія знання*. Пер. з фр. В. Шовкун. Київ: Основи, 2003. 326 с.

8. Błotnicka-Mazur E. (2017). *The Image of Art Between Ideology and Modernity. Elblag Biennales of Spatial Forms in 1960's Poland. ARTis ON*. № 9. Lisbon: University of Lisbon. P. 97—106.
9. Kohen A. *Giorgio Morandi's Beloved Still Lifes Have Unsettling Ties to 20th Century Fascism*. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-giorgio-morandis-beloved-lifes-unsettling-ties-20th-century-fascism> (дата звернення: 02.09.2025).
10. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові. Київ; Львів, 1996. 299 с.
11. Овсіючук В. Інтерв'ю. 2015 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VvUatEG7b0U> (дата звернення: 03.08.2025).
12. Rajmund Ziemiński. URL: <https://molskigallery.com/kolekcjaa/rajmund-ziemski> (дата звернення: 03.09.2025).

REFERENCES

- Zvirynska-Chaban, Kh. (Ed.). (2017). *Zvirynsky Karlo. All my painting is prayer. Memories, interviews, reflections, articles*. Lviv [in Ukrainian].
- Mysiuga, B. (2019). *The hermetic circle of Karlo Zvirynskyi: Album-monograph*. Lutsk; Lviv: MSUSK; LNAU; Kolo [in Ukrainian].
- Pavelchuk, I. (2009). Origins of Karlo Zvirynskyi's abstract creativity. *Modern art*, 6, 366—370 [in Ukrainian].
- Bendiuk, M. (2024). Memories about the teacher — Volodymyr Antonovych Ovsichuk. *The Ethnology Notebooks*, 6 (180), 1393—1396 [in Ukrainian].
- Kushniruk, N. (2023). «One apple of Cézanne is worth more than all your socialist realism»: Karlo Zvirynskyi's dissent within the totalitarian system. Retrieved from: <https://litopys.info/articles/odne-yabluko-sezana-varte-bilshe-nizh-uves-vash-sotsrealizm-inakomyslennya-karla-zvirynskogo-v-mezhah-totalitarnoyi-sistemy-natalya-kushniruk/> (Last accessed: 22.08.2025) [in Ukrainian].
- Krauss, R. (1985). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press.
- Foucault, M., & Shovkun, V. (2003). *Archaeology of knowledge*. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Błotnicka-Mazur, E. (2017) *The Image of Art Between Ideology and Modernity. Elblag Biennales of Spatial Forms in 1960's Poland. ARTis ON*, 9, 97—106.
- Kohen, A. (2017). *Giorgio Morandi's beloved still lifes have unsettling ties to 20th century fascism*. Retrieved from: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-giorgio-morandis-beloved-lifes-unsettling-ties-20th-century-fascism> (Last accessed: 02.09.2025).
- (1996). *Catalogue of lost exhibits of the National Museum in Lviv*. Kyiv; Lviv [in Ukrainian].
- Ovsichuk, V. (2015). *Interview* [Interview]. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=VvUatEG7b0U> (Last accessed: 03.08.2025) [in Ukrainian].
- Rajmund Ziemiński. Retrieved from: <https://molskigallery.com/kolekcjaa/rajmund-ziemski> (Last accessed: 03.09.2025) [in Polish].