

УДК 7-028.22:321.74(47+57)(092)О.Заливаха“1950/1960”
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-9>

Андрій ЦИПУГА,
orcid.org/0000-0002-6738-012X
аспірант кафедри історії України і методики викладання історії
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) *andrii.tsyruha.22@pnu.edu.ua*

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ В 1950-Х – 1960-Х РР.

Метою статті є всебічний та комплексний аналіз основних здобутків мистецької творчості Опанаса Заливахи в 1950-х – 1960-х рр. на тлі зародження та розгортання українського шістдесятницького руху. Методологічною основою статті виступили принципи об'єктивності, історизму, всебічності, наступності, а також комплекс загальнонаукових та спеціально-історичних методів. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що дана проблема досі не стала предметом повноцінного вивчення в сучасній українській історіографії. Джерельною базою статті виступили присвячені постаті О. Заливахи праці українських мистецтвознавців та істориків, а також спогади сучасників видатного художника. Автор приходять до висновку, що період творчості О. Заливахи до 1970 р. характеризувався репрезентацією митця у наступних мистецьких жанрах: монументального мистецтва, графіці, екслібрисі, живописі та станкового малярства. Для мистецької діяльності художника була притаманна творчість відповідно до власного девізу «особистість, національність, вселюдськість». Він суперечив офіційній радянській ідеології, відповідно до якої всі твори мистецтва не мали виходити за рамки соцреалізму як єдиного правильного стилю. Однак у ранній творчості О. Заливахи спостерігаємо синтез європейських стилів із українським національним колоритом. Найбільше обмежень художника до ув'язнення було в монументальному мистецтві, в якому національна символіка була особливо помітною, через що він переслідувався радянськими каральними органами. У період перебування в мордовських колоніях О. Заливаха не міг продуктивно творити через заборону малювати, тому художник дотримувався конспірації, вимушено надаючи перевагу екслібрису та графіці. Тим не менш, навіть ці жанри є внеском в українське мистецтво з огляду на можливість дотримання в них традицій національної творчості.

Ключові слова: Опанас Заливаха, образотворче мистецтво, рух шістдесятників, радянський режим, мордовські колонії.

Andrii TSYPUHA,
orcid.org/0000-0002-6738-012X
Postgraduate student at the Department of History of Ukraine and Methods of Teaching History
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *andrii.tsyruha.22@pnu.edu.ua*

THE ARTISTIC WORK OF OPANAS ZALYVAKHA IN THE 1950S AND 1960S

The purpose of the article is a comprehensive and complex analysis of the main achievements of the artistic work of Opanas Zalyvakha in the 1950s and 1960s against the background of the emergence and development of the Ukrainian sixties movement. The methodological basis of the article was the principles of objectivity, historicism, comprehensiveness, continuity, as well as a complex of general scientific and special historical methods. The scientific novelty of the study lies in the fact that this problem has not yet become the subject of full-fledged study in modern Ukrainian historiography. The source base of the article was the works of Ukrainian art critics and historians dedicated to the figure of O. Zalyvakha, as well as the memoirs of the artist's contemporaries. The author concludes that the period of O. Zalyvakha's work until 1970 was characterized by the artist's representation in the following artistic genres: monumental art, graphics, bookplates, painting, and easel painting. His artistic activity was characterized by creativity in accordance with his own motto "personality, nationality, universality." He contradicted the official Soviet ideology, according to which no works of art should go beyond the framework of socialist realism as the only correct style. However, in the early work of O. Zalyvakha, we observe a synthesis of European styles with Ukrainian national flavor. The artist's greatest limitations before imprisonment were in monumental art, in which national symbolism was particularly prominent, which led to his persecution by Soviet punitive bodies. During his stay in the Mordovian colonies, O. Zalyvakha could not create productively due to the ban on drawing, so the artist adhered to a conspiracy, forced to give preference to bookplates and graphics. Nevertheless, even these genres are a contribution to Ukrainian art, given the possibility of adhering to the traditions of national creativity.

Key words: Opanas Zalyvakha, visual arts, the Sixties movement, Soviet regime, Mordovian colonies.

Постановка проблеми. Вагомою складовою українського шістдесятницького середовища були художники-новатори, творчість яких не вписувалася в рамки пануючого в Радянському Союзі соціалістичного реалізму. До їх числа можна віднести в першу чергу Аллу Горську, Віктора Зарецького, Людмилу Семикіну, Галину Севрук та Опанаса Заливаха. Уродженець Харківщини Опанас Заливаха (1925–2007) протягом багатьох років проживав на території Росії та «навернувся до українства» вже у зрілому віці. Окрім громадської діяльності, він займався мистецькою працею, оскільки за фахом він був художником. Однак у період навчання в Інституті мистецтв у Ленінграді програма передбачала лише вивчення елементів соцреалізму – єдиного стилю в СРСР, вихід за рамки якого кваліфікувалися як «буржуазний націоналізм». Тим не менш, творчі пошуки та віднайдження національної свідомості О. Заливахою зумовили доступ до української національної та європейської мистецької спадщини.

Аналіз основних досліджень. Художня творчість та мистецька спадщина О. Заливахи ставали предметом вивчення вчених Богдана Мисюги (Мисюга, 2003), Олени Волинської (Волинська, 2010), Анатолія Русначенка (Русначенко, 2014), Мирослава Аронця (Аронць, 2016), Людмили Тарнашинської (Тарнашинська, 2019), Ірини Матоліч (Матоліч, 2021). Джерельною базою статті стали в першу чергу мемуари і спогади сучасників художника – Леся Танюка (Танюк, 2013), В'ячеслава Чорновола (Чорновіл, 2006), Василя Овсієнка (Овсієнко, 2007), Дмитра Гриньківа (Гриньків, 1990). Чимало важливої інформації про становлення особистості, основні віхи громадської діяльності та творчості О. Заливахи містяться у збірці статей і спогадів «Дзвонар» (Дзвонар, 2017).

Мета статті – всебічний та комплексний аналіз основних здобутків мистецької творчості Опанаса Заливахи в 1950-х – 1960-х рр. на тлі зародження та розгортання українського шістдесятницького руху.

Виклад основного матеріалу. Дисидент В'ячеслав Чорновіл у свій час поділив творчість О. Заливахи на такі періоди: 1) ленінградський (до 1960 р.); 2) сибірський (літо 1960 р. – кінець 1961 р.); івано-франківський (1962 р. – серпень 1965 р.); івано-франківський (з 1970 р.) (Волинська, 2010: 134).

Живопис О. Заливахи не був підпорядкований якомусь визначеному мистецькому напряму – це синтез символізму, авангарду, сюрреалізму, деякі з творів виконані в постімпресіоністичній манері

(Чмелик, 2022: 131). Семе через це його назвали «українським Пікассо» (Доценко, 2011: 7). Сам художник окреслював поняття «стиль» «поверхневим ринковим терміном, грубим злиттям особистої неповторності в єдину течію, колективізацією мистецтва», тобто художник не мав стилістичних обмежень. Його творчість була спрямована у внутрішню суть людини, він вимагав від себе найглибшого розуміння думки й найдосконалішого її втілення (Скоробреха, 1996: 14).

Лідер київського шістдесятницького осередку Лесь Танюк вважав, що О. Заливаха – «талант абсолютно унікальний, і відлучення його тюрмою від мистецтва, від пензля і від філософської книжки – один, може з найтяжчих, злочинів брежнєвської держави». Він писав, що західноєвропейські країни, зокрема, Франція та Німеччина, зарахували б його до числа національних апостолів, в той час як у радянський період він був покараний відбуванням терміну в концтаборі (Танюк, 2013: 262).

Живописна творчість О. Заливахи характеризувалася охопленням образної тріади – особистість, національність, вселюдськість, – яка стала концептуальним гаслом оформлення картин митця (Ганущак, 2017: 111). Її невід'ємною складовою стала тема людської Долі, яка вирішується по-різному в залежності від твору та є основою ідеї узагальнення, зміна долі однієї людини в долі цілої нації. Другим прийомом творів О. Заливахи є відсутність горизонтальної динаміки та відображення простору по вертикалі, який поєднує землю і небо, що відображає християнський світогляд митця і базується на вірі в добро, Бога та Вічне Життя. Така філософія творів художника свідчить про вічність, повноту та цілісність буття. Третім прийомом картин є переважання синього й зеленого кольору на полотнах О. Заливахи, що свідчить про відображення теми Вічного Життя (Тарнашинська, 2019: 432–433).

Характерним формальним прийомом у творчості О. Заливахи виступає єдність зображення-образу та простору, що оточує. У його картинах і тло, і зображення сприймаються цілісно, ніби повітря і простір матеріалізувалися та виступають у нерозривному зв'язку із предметами та образами. Митець відмовляється від передачі глибини перспективи. Картинна площина збагачується різними зображувальними засобами, символами, пластичними ефектами. Він свідомо згладжує предметність і об'ємне моделювання світлотінню, завдяки чому зростає роль абстрагованого від предмета кольору, лінії, силуету та ритму, що пов'язує на площині окремі просторові зони і

робить їх поєднання виправданим. У деяких творах О. Заливаха вдається до зорового сприйняття, коли людське око, дивлячись на картину та сприймаючи її в цілому, може змінювати свій фокус зору, і залежно від цього ми по-різному можемо бачити одне й те саме зображення. Так митець підводить нас до подвійного змісту твору, що є наслідком по-різному побаченого зображення і трактування форми (Чмелик, 2022: 132).

Пріоритетами О. Заливахи як митця були морально-етичні форми людського буття. Виходячи з цього, варто відзначити, що головним персонажем у багатьох його творах виступає людина як мірило життєвих явищ і процесів, їх переосмислення і пристосування до власного життя. Це зближувало О. Заливаха з мистецтвом Михайла Бойчука і художників його школи. Свою увагу митець зосереджує на важливих рисах людського характеру (і в портретах, і в тематичних композиціях). При цьому зовнішність людини і коло її занять є для нього другорядними. Найважливіше творити в кожній людині гармонію розумової і моральної основ, її єдність зі своєю сім'єю та народом. Тому образ цілісної, гармонійної людини в О. Заливахи пов'язаний із поняттями сім'ї, любові, материнства, що становить суть людського існування. Поняття «Батьківщина» у митця уособлює розуміння свого коріння, історії та є найвищою гуманістичною цінністю (Чмелик, 2022: 133).

Перебування О. Заливахи на практиці в Косові вплинуло на ранні роботи художника, серед яких «Вулиця в Косові» (1957), «Косівський базар» (1957), «Гук» (1957). Після повернення до Ленінграда він написав такі картини: «Бокораші» (1957), «Софія Новгородська» (1958–1959), «Фреска з Новгородської Софії» (1958–1959), «На ленінградському цвинтарі», «Набережна Неви» (Волинська, 2001: 114).

У ранній період творчості О. Заливаха також писав в основному портрети своїх друзів, знайомих, митців, карпатські, тюменські та ленінградські пейзажі: «Ленінградський дворик» (1960), «Річка Тура в Тюмені», «Монастир у Тюмені», «Вулиця Республіки в Тюмені» (1961), «Яблуна навесні», «Неділя у Ворохті», «Карпати» (1962), «Портрет художника» (1959), «Ніна», «Дівчина в голубому» (1961), «Портрет лісоруба», «Автопортрет» (1962) та ін. (Опанас Заливаха, 1996: 32). Уже в цих творах манера письма стає узагальненою, а вибрані митцем виражальні засоби лаконічно передають основну думку автора, його відношення до зображуваного (Чмелик, 2022: 129–130).

Зі збережених полотен раннього періоду творчості О. Заливахи відома картина «Гори зустріча-

ють» (1962). У творі бачимо українські національні мотиви, що спричинено враженнями художника від подорожі до Косова. Картина характеризується контрастністю темних (темно-синього й темно-зеленого) та світлих (яскраво-жовтого, світло-зеленого й білого) кольорів відповідно на задньому й передньому фонах. У лівому нижньому куті зображено чоловіка в гуцульському одязі з торбою в лівій руці та палицею в правій. У центрі картини розміщені дерева, що означає, що художник прагнув показати красу природи українських Карпат. На задньому плані зображені гори, темний фон яких свідчить про суворість та загадковість гірської стихії. Для цього полотна характерне вільне трактування форм предметів. Картина в певній мірі автобіографічна, оскільки О. Заливаха відобразив власні прагнення повернутися до українських національних коренів (Аронєць, 2016: 15).

Окрім мотивів української природи О. Заливаха в ранній творчості відобразив сімейне життя українців. У цьому контексті відома картина «Крилоська хата» (1962). Різноманітні світлі кольори на полотні підкреслюють доглянутість і чистоту подвір'я української сім'ї. На полотні зображено дві хатини та тин, збудовані за традиційним українським зразком. У центрі картини відображена розмова господаря хати з матір'ю, яка могла стосуватися господарських справ. На задньому плані, біля білої хати, зображена господиня, яка набирає воду з колодязя. У нижньому лівому куті сидить хлопчик, який слухає розмову батька і бабусі, готуючись до дорослого життя вже в дитячому віці. Сімейну ідилію на полотні підкреслює блакитне небо. У цілому для картини характерний український національний колорит (Аронєць, 2016: 15).

Ще одним раннім твором О. Заливахи є картина «Натюрморт» (1962). У цій роботі простежується захоплення П. Сезаном. У картині переважає скульптурна пластика в моделюванні форми. На полотні виражається контрастність чорного й червоного та жовтого кольорів, який підкреслює домашній затишок (Аронєць, 2016: 16).

До побутового жанру ранньої творчості О. Заливахи належить картина «Натюрморт «Яблуневий цвіт»» (1965). На передньому плані зображені вазы із яблуневими квітами, розміщені на підвіконні. Біля них лежать пензель із фарбами, що свідчить про стосунок полотна до зображення художником власної квартири. Синій колір підвіконня контрастує із жовтим, червоним та зеленим тонами пейзажу, який видно з вікна (Аронєць, 2016: 21).

Окрім пейзажного та побутового жанрів О. Заливаха займався також портретним живопис-

сом. До раннього етапу творчості художника належить «Портрет Володимира Барана» (1963). На портреті зображений історик Володимир Баран, одягнений у чорний піджак. Зосереджений погляд чоловіка свідчить про віддачу дослідника своїй справі. Темний тон одягу В. Барана контрастує із білим, червоним, рожевим та блакитним кольорами листів та обкладинок книг, завдяки способу зображення яких можна зробити висновок про художнє бачення О. Заливахою роботи дослідника та його ерудиції. У цілому картина передає кабінетну атмосферу в стилі імпресіонізму (Аронєць, 2016: 17).

У ранній творчості О. Заливахи також присутня ідея материнства і вічного життя. Вона розкрита у картині «Пієта» (1963). Твір характеризується поєднанням білих та чорних тонів. Сюжетом картини є смерть пораненого на війні чоловіка в руках матері. На задньому плані із правого боку зображений кінь, який також сумує з приводу смерті господаря. Світло на задньому плані з лівого боку означає початок нового життя Героя війни після фізичної смерті (Аронєць, 2016: 19).

Серед ранніх живописних творів О. Заливахи є і картини на шевченківську тематику. Серед них варто відзначити полотно «Шевченко-бунтар» (1964). Основною вертикаллю картини є портрет Т. Шевченка на пізньому етапі життя в темному піджаку та вишиванці, яка виражає національне почуття патріотизму Кобзаря. Червоно-жовті тони заднього фону полотна та іскр в очах поета символізують ненависть до всього, що знищує Україну, та прагнення протистояти російській імперській політиці з метою спокійного життя майбутніх поколінь українців у власній незалежній державі (Dundiak, 2021: 14).

Вже в період навчання в інституті мистецтв у Ленінграді митець почав цікавитися монументальним мистецтвом. У період діяльності в рамках Клубу творчої молоді в Києві О. Заливаха згадував про планування спорудження пам'ятника Кию перед київським вокзалом та пам'ятника Україні-Руси на теперішньому Майдані Незалежності, який мав складатися з семи частин (Семи Днів Творення). Тим не менш, ці проєкти так і не були реалізовані (Волинська, 2010: 132). Першими спробами монументальних композицій О. Заливахи стали магазин «Верховина» та кіно-театр «Космос» в Івано-Франківську, інтер'єри яких на сьогодні втрачено (Матоліч, 2021: 118). Серйозними роботами 1960-х рр. стали мозаїки «Борітеся – поборете» та «Пророк» (Волинська, 2001: 115).

У 1964 р. О. Заливаха, Алла Горська, Людмила Семикіна, Галина Севрук і Галина Зубченко

створили Шевченківський вітраж на замовлення Київського університету. Його потрібно було зробити протягом 20-ти днів. Умови праці були не найкращі, адже через вестибюль постійно ходили люди. У день ювілею виконану імітацію вітража задрапували, щоб не показувати громадськості. 8 березня мала зібратися секція монументально-декоративного мистецтва Спілки художників УРСР, щоб оцінити роботу, до того часу робота над центральною частиною твору була завершена (Русначенко, 2014: 103).

Згідно зі спогадами Людмили Семикіної, вона створила металевий каркас і замовила необхідні матеріали. Вітраж складався із трьох панно – великого в центрі та вужчих зліва і справа, розділених на верхні й нижні частини. На центральному панно був зображений Тарас Шевченко. Правою рукою він пригортав до себе покривджену жінку-Україну, а в високо піднятій лівій руці тримав книжку. Біля зображень був напис: «Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло них поставлю слово» (Юсип, 2009: 98–99).

Саме через напис у центральній частині твору вітраж було знищено в ніч на 9 березня 1964 р. (Овсієнко, 2007: 99; Юсип, 2009: 99). Це було зроблено за вказівкою ректора Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка Івана Швеця. За офіційною версією, саме студенти й викладачі університету, побачивши вітраж, почали вимагати прибрати його, тому що він нібито «соромить ім'я великого сина українського народу». На думку партійних діячів, виконана робота була «хуліганством, спробою отруїти мистецтво буржуазними тенденціями» (Русначенко, 2014: 103). У «Рішенні Бюро Київського обласного правління Спілки художників України від 13 квітня 1964 р.» вказується погляд радянського керівництва на світоглядне рішення вітража 1964 р. Зокрема, у документі згадується, що зображення Т. Шевченка в вигляді середньовічної архаїзованої ікони не мало нічого спільного з образом демократа-революціонера, який цінували радянський народ і весь світ. З цього випливає, що цей твір виходив за рамки соціалістичного реалізму, через що О. Заливаху почали активно переслідувати радянські каральні органи (Дзвонар, 2017: 19–20; Корогодський, 2005: 126).

У мистецтві О. Заливахи спостерігаємо дивовижне поєднання традиційного і сучасного. Модерні, авангардистські та абстрактні елементи роблять поверхню картини, її сенс, її художність активними, викликають у глядача енергію мислення. Модерністичні форми, поєднані з реалістичними, – звичне явище у мистецтві О. Заливахи. Він часто використовував новітні досягнення

світового малярства. Головним елементом мистецьких якостей О. Заливахи були зміст та відображення духу картини. Дуже часто фігуративні деформації у творах художника зведено до символу (Сковерко, 2020: 249).

Опанаса Заливаха було засуджено з заборону малювати, як свого часу Т. Шевченка. Тим не менш, він розвивав свій мистецький хист, шукаючи можливості для творчого самовираження. Зокрема, він робив ескібриси для політв'язнів та своїх друзів по листуванню. Також він працював у жанрах графіки та вітальної поштівки (Тарнашинська, 2019: 429). Деякі ескібриси були вміщені в журналі «Дукля» (Чорновіл, 2006: 371). У період ув'язнення О. Заливаха дізнавався про мистецькі події завдяки листуванню з Аллою Горською (Тарнашинська, 2019: 429). Саме в таборі художник виконав малюнки цілющих рослин до книги коломиянина Кархута «Ліки довкола нас» (Гриньків, 1990: 599).

У концтаборі О. Заливаха написав декілька портретів. Першим із них є портрет Івана Русина (1966), співкамерника-дисидента. На картині політв'язень зображений у синій розстебнутій сорочці. Його погляд задуманий і виражає певну тривогу. Картина наповнена контрастом холодних і теплих (жовтого й червоного) кольорів. Жовтий і червоний фон на задньому плані передають настрої політв'язня. Постава наглядача табору синього кольору на задньому плані свідчить про те, що мотивом полотна є всеохопний контроль радянського тоталітарного режиму, в тому числі в концентраційних таборах (Дзвонар, 2017: 141).

Другою такою картиною є портрет латвійського поета і політв'язня Кнутса Скуенієкса (1966). Його стиль виглядає більш «пікассівським». Піднята ліва рука представника латвійського руху спротиву означає спонукання до спокою та уваги до чогось. В очах Кнутса Скуенієкса бачимо впевненість, обличчя виражає спокійний менталітет народів Північної Європи. На картині переважає темнокольорова гама, завдяки якій можна зробити висновок про мистецькі уявлення О. Заливахи про концтабірну реальність. Задній план картини складається із геометричних фігур, які нагадують стиль малювання картин П. Пікассо (Дзвонар, 2017: 141).

Третьою картиною, намальованою О. Заливахою в концтаборі, є портрет Василя Підгородецького (1966). Портрет політв'язня зображений у нижньому правому куті полотна. Василь Підгородецький на картині одягнений у синю вишиванку, що означає підкреслення патріотичних поглядів дисидента. Сам погляд виражає тривогу за май-

бутнє України. На задньому плані полотна жовтий фон, на якому святий Юрій на білому коні вбиває змія-диявола. Ймовірно, художник на картині проводить паралель знищення злих сил із поваленням радянського тоталітарного режиму. Над святим Юрієм зображений ангел, який одягає йому на голову корону, що означає перемогу добра над злом і початок його панування у світі. Поєднання релігійного мотиву із портретним підштовхує до висновку, що патріотичний Рух Опору в другій половині ХХ ст. базується на вірі в Бога та краще майбутнє України після ліквідації радянського тоталітарного режиму та встановлення незалежності країни (Дзвонар, 2017: 141).

Важливим новаторським кроком О. Заливахи в мистецтві було застосування у станкових композиціях матеріалу немистецького призначення. Фрагменти гофрованої електроізоляції, радіотехнічні тумблери, елементи механізованого побуту стали акцентом елементів візуалізації. Подібними мистецькими прийомами користувалися у свій час американські поставангардисти 1960–1970-х рр., що пояснювалося загальним спротивом митців тотальній технізації та усталеному розумінню краси та гармонії (Опанас Заливаха, 2003: 124).

До табірної творчості О. Заливахи також належить картина «Козак Мамай» (1969). Вона виконана в авторській техніці станкового малярства, з елементами плоскорізьби і використанням листового металу та фрагментів кераміки. Новаторство О. Заливахи полягало в нетиповому осмисленні історично сформованого сюжету і при цьому збереженні сакральності народної картини. Як представники школи М. Бойчука, художник витримав тон первісної кольорової гами (Опанас Заливаха, 2003: 55).

У таборі О. Заливаха, з огляду на заборону малювати, опанував мистецтво графіки й ескібрисів. Воно до певного часу було для художника допоміжним жанром. Скороспішні нариси, які він використовував у якості ескізів до композицій, за роки ув'язнення набули виваженої дисципліни лінії, композиційної довершеності. Декоративне відчуття барви, що особливо характеризувало його малярство у 1965 р., О. Заливаха пробував «імітувати» кількома кольоровими стержнями ручки. Графічні нариси кульковим стержнем, що їх художник впорядковував у зошити ручної роботи (своєрідні «захальвні книжечки»), можна віднести до окремого графічного жанру. Прикметною особливістю мистецького росту О. Заливахи є його різноплановий підхід у застосуванні мистецьких засобів. Його лінійні стилізації нагадують елементи архаїчних орнаментів (Мисюга, 2003: 10).

У графічному жанрі зовсім нового значення в композиційному мисленні художника набула пляма. Фігуративні силуети, з котрими він розпочав експериментувати в якості абстрактних одиниць композиції, еволюціонували від лінійної подібності природним формам до стилізованих монументальних модулів. Фізична обмеженість змінювати фактуру поверхні змусила О. Заливаха працювати над урізноманітненням її візуального сприйняття. Навіть такі технічні прийоми, як «крапка», «штрих» могли мати статичну і динамічну форми (Опанас Заливаха, 2003: 21).

Надзвичайно широка гама власне мистецьких проблем, різноманітна тематика свідчать про оптимістичну налаштованість духу О. Заливахи в ув'язненні. Одна з перших згадуваних книжечок, датованих кінцем 1965 р. (коли тиск на особистість митця та допити були особливо жорстокими), вражає масштабом вирішених завдань (Опанас Заливаха, 2003: 21).

Тема материнства, що відкриває цикл табірних замальовок, є наскрізною та наймасштабнішою у творчості О. Заливахи. Образ «скитської богині» втілений у фібулоподібних силуетах жінки-берегині, яку митець-графік трактує як символ молитовної заступниці. Статична архаїчна поза «молящої», інколи з умовним обличчям, спонукає до духовного спокою та зосередження. Формальне вирішення сюжету зберігає характер знакової умовності. Символи Землі, Води, Світла – перефразовані інколи в різнофактурне тло, інколи – в рапортну одиницю абстрактних ритмів (Мисюга, 2003: 10).

Ще однією темою графічних творів О. Заливахи є роздуми на теми українських пісень і балад. У стилізованих сюжетах прощання козака з нареченою; самотнього воїна-характерника, що йде українськими степами, художник намагався продовжити ілюстративну тезу книжкового оформлення, яку почав ще на початку 1960-х рр. Найдовершенішим циклом творів є постать кобзаря-лірника, що еволюціонує від «козака Нетяги» до міфічного Мамая. Декороване елементами орнаменту тло надає композиціям ліричності. Сцени оплакування вбитого воїна, проводів на війну, захоплення в полон є не тільки сюжетами народних пісень. У графіці О. Заливаха відображає тему української долі (Опанас Заливаха, 2003: 22).

Поряд із категоріями вічних істин О. Заливаха розкриває тему «зони». Локальні особливості тоталітарного суспільства, що особливо помітні в межах табірної життя, художник прагнув виявити в ряді філософських роздумів-композицій

про спілкування, придушене почуття гідності, приховані людські якості, реалію народного рабства. Твори О. Заливахи «Варта», «Чай», «Розмова філософів», «Хор» вирізняє важкість замкнутого ритму, де чорна фундаментальна пляма є переважаючим тоном. Гострота перпендикулярних ліній, строга архітектоніка зображень надають творові «Варта» особливої статичності. На цій двоколірній мозаїці зображені «зеки», тюремні наглядачі та обриси тюремних в'язнів. Квінтесенція філософських роздумів про табірне спілкування викладена в ідеї графічної композиції «Чай». Традиція табірної чаювання по колу, яка символізувала одночасно знайомство, дискусію, провокацію, прощання, була потрібна художнику як метафора неформального кола. Пізніше О. Заливаха розвинув цю тему в живописі 1970-х рр. В іншому варіанті він згодом трактував цей сюжет ритмом гуцульського «аркана», якому притаманна дружність, однотайність і водночас підступність (Опанас Заливаха, 2003: 22).

На кінець 1960-х рр. О. Заливаха у своєму прагненні лаконізувати форму дійшов до максимальної умовності зображень. У записнику художника 1966–1967 рр. уже не знайдено ілюстративних переспівів народного епосу з ідилічними метафорами. Його нові графічні малюнки малосюжетні. Для них характерні образні властивості ліній, плям, фактури та ін. засобів. Форми малюнків О. Заливаха запозичив певною мірою із праслов'янської культури та синкретизму далекохідних культур, були запозичені з давніх орнаментальних рядів (Мисюга, 2003: 10).

Феномен естетичного прориву О. Заливахи полягав у тому, що, будучи абсолютно відірваним від світового мистецького процесу, він своїми спробами дійшов до рівня найсучасніших мистецьких винаходів Заходу. В оформленні художника виходили у світ книжки та поштівки. Найцікавішим фактом популяризації його творів була публікація в 1968 р. у закордонному часописі «Бюлетень міжнародної амністії», що видавався англійською мовою в США. Автор кількома реченнями про художника відзначив парадокс мистецького явища у тоталітарному просторі СРСР (Опанас Заливаха, 2003: 24).

Майже одночасно із графічними творами О. Заливаха захопився мистецтвом екслібриса. Це давній жанр книжкового знака, яким послуговувалися в Україні з XVII ст. та який відродився на початку 1960-х рр. Єдиний із жанрів графіки в період ідеологічного контролю за мистецтвом, екслібрис уможлилював символізоване зображення та неоднозначне трактування образу. Від-

родження цього жанру графічного мистецтва в Україні на початку 1960-х рр. після його тридцятирічного занепаду було зумовлене зацікавленням інтелігенції колекціонуванням книжок. Саме тому поширення набули машинописні неформальні видання із старими логотипами (Опанас Заливаха, 2003: 24).

Екслібриси малих форм, які О. Заливаха віддруковував на клаптиках газетного паперу в таборі, не були зазвичай відвертим позначенням власника книгозбірні. Художник інколи не хотів підписувати своєрідні графічні присвяти. Це могло викликати клопіт із наглядачами в'язниці. Більшість власників книгозбірень, яким присвячував графічні мініатюри О. Заливаха, знаходилися в межах «великої зони», і зайва згадка про них могла коштувати їм життя. Тому художник фантазував навколо семіотики українських прізвищ, перефразовуючи їх у форму візуальних метафор. Так виникли екслібриси Івана Русина, Василя Долішнього, Валентина Мороза, Івана Світличного, Лариси Богораз, Петра Розумного. У своїх фантазіях на тему прізвищ О. Заливаха здебільшого іронізував, буквально трактуючи їх як загальні назви чи пересічні поняття: «русин», «мороз», «чорний віл» (Чорновіл), «розумний» та ін. У рамках подвійних значень художникові вдається досягнути образного лаконізму: образ «русина» трактує погрудним зображенням гуцула, «мороза» - через постать зіщуленого від холоду селянина. Не менш цікавим є спосіб художника (омінаючи семіотику прізвища) відтворити громадське кредо власника книжкового знака в образі біблійного героя чи образах прадавнього символу. Особливо промовистими у цьому контексті є екслібриси Юрія Бадзя та Івана Геля (Опанас Заливаха, 2003: 25).

В екслібрисі О. Заливахи бачимо розуміння внутрішнього світу людей через знання особливостей їхніх професій. Особливої уваги заслуговує книжковий знак Євгена Сверстюка, де постать інтелігента силуетом відображена в воді. Очевидно, художник прагнув у такий спосіб зобразити «кришталеву» вдачу літератора-інтелектуала. Образ фенікса, який згорає у полум'ї, символізує постать багатолітнього політв'язня Левка Лук'яненка. Громадянський подвиг автора першого «Словника синонімів української мови» мовознавця Святослава Караванського відображає простягнута крізь тюремні ґрати рука з пером, що пише букви українського алфавіту (Мисюга, 2003: 11).

У цілому для екслібрисів О. Заливахи було характерне спрощення форми. Картушеподібні площини перших екслібрисів із їхньою естетикою

шевронних логотипів були інколи перенесенням їх «первісного» вигляду. Їх графічна простота та досконалість здебільшого завдячує традиції. Не маючи багато засобів для досконалого опрацювання складніших графічних рішень та постійно переходячи твори, художник був не в змозі створювати більш складні малюнки чи використовувати витончену техніку. Властива більшості цих книжкових знаків симетрія та статичність надає їм монументального виразу та спрощує візуальне сприйняття (Мисюга, 2003: 11).

Мамаївський тип козака в екслібрисі І. Геля, скитська фібула з книжкового знака Ліни Костенко, класичний ракурс «сатира» книгозбірні Раїси Мороз були проявом наступної фази графічного опанування малим форматом книжкового знака. Тут художник вдається до стилізації фігуративних сюжетних типів, інколи перевантажуючи композицію активним тлом або стафажними деталями. Одним із шляхів такого ускладнення було намагання цілковито підпорядкувати зображення стилевій домінанті. Найбільш показовим прикладом такого прийому є екслібриси Івана Русина, Данила Шумука та Левка Лук'яненка. Вони нагадують фрагменти традиційного українського орнаменту, бо кожна тональна пляма їх композиції підпорядкована орнаментальному ритмові. Органічним прийомом є також декоративна стилізація фігуративних символів. Завдяки їй художник міг вільно поєднувати в одній фразі елементи орнаменту та логотипи. Екслібриси цієї групи викликали особливе зацікавлення українських та зарубіжних мистецьких критиків у 1966–1967 рр., а деякі з них навіть потрапили на шпальти часописів «Дукля» та «Нове життя», що видавалися українською громадою в Чехословаччині (Опанас Заливаха, 2003: 27).

Висновки. Отже, період творчості О. Заливахи до 1970 р. характеризувався репрезентацією митця у наступних мистецьких жанрах: монументального мистецтва, графіці, екслібрисі, живописі та станкового малярства. Для мистецької діяльності художника була притаманна творчість відповідно до власного девізу «особистість, національність, вселюдськість». Він суперечив офіційній радянській ідеології, відповідно до якої всі твори мистецтва не мали виходити за рамки соцреалізму як єдиного правильного стилю. Однак у ранній творчості О. Заливахи спостерігаємо синтез європейських стилів із українським національним колоритом. Найбільше обмежень художника до ув'язнення було в монументальному мистецтві, в якому національна символіка була особливо помітною, через що він переслідувався радян-

ськими каральними органами. У період ув'язнення О. Заливаха не міг продуктивно творити через заборону малювати, тому художник дотримувався конспірації, вимушено надаючи перевагу екслі- брису та графіці. Тим не менш, навіть ці жанри є внеском в українське мистецтво з огляду на можливість дотримання в них традицій національної творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аронець М. Опанас Заливаха. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2016. 119 с.
2. Волинська О. Громадська та художньо-просвітницька діяльність Опанаса Заливахи. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2001. Вип. III. С. 111–122.
3. Волинська О. Художньо-методологічні засади творчості Опанаса Заливахи. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. 2010. Вип. 3 (12–13). С. 129–137.
4. Ганущак В. Жбан запашного напою: літературознавчі, літературно-критичні розвідки. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2017. 212 с.
5. Гриньків Д. Дзвони, в яких палає біль України. *Визвольний шлях*. 1990. Кн. 5 (506). Річник XLIII. С. 598–600.
6. Дзвонар. Збірка статей і спогадів про Опанаса Заливаха. Харків : ТОВ «Видавництво «Права людини»», 2017. 240 с.
7. Доценко Ю. Його вертикаль. *Слово Просвіти*. 2011. № 9 (594). С. 7.
8. Корогодський Р. Опанас Заливаха. *Сучасність*. 2005. № 6. С. 125–133.
9. Матоліч І. Опанас Заливаха: «все можна взяти в чужинця, окрім віри...» *Образотворче мистецтво*. 2021. № 1. С. 116–119.
10. Мисюга Б. Старт табірної графіки Опанаса Заливахи. *Образотворче мистецтво*. 2003. № 1. С. 10–11.
11. Овсієнко В. Він просто був українцем. *Визвольний шлях*. 2007. Кн. 4 (709). С. 99.
12. Опанас Заливаха. Альбом-каталог. Живопис. Графіка. Різьба. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1996. 39 с.
13. Опанас Заливаха: Альбом / упоряд. Б. Мисюга. К. : Смолоскип, 2003. 160 с.
14. Русначенко А. Знищення вітража Тараса Шевченка в Київському державному університеті ім. Т.Г. Шевченка: подія і навколо неї. *Слово і час*. 2014. № 10 (646). С. 102–107.
15. Сковерко Л. Твори Опанаса Заливахи у колекції Хмельницького обласного художнього музею. *Музей як невід'ємна складова відкритого соціокультурного середовища: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (з нагоди 40-річчя заснування Музею мистецтв Прикарпаття), 2020 р.* Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2020. С. 244–251.
16. Скоробреха В. «У мистецтві я заспокоюю душу». Опанас Заливаха, якого не знає світ. *Голос України*. 1996. № 123 (1373). С. 14.
17. Танюк Л. Твори. Щоденники без купюр. В 60-ти томах. Том 26. 1970 р. (березень–грудень). К. : Альтерпрес, 2013. 736 с.
18. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетичний аспекти). Київ : Смолоскип, 2019. 592 с.
19. Чмелик І. Мистецька Івано-Франківщина: видатні особистості, виставкове, музейне, освітнє середовище. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2022. 180 с.
20. Чорновіл В. Твори: У 10-ти т. Т. 3. К. : Смолоскип, 2006. 976 с.
21. Юсип Д. Любові вічний слід. Літературно-критичні та публіцистичні студії. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. 316 с.
22. Dundiak I. Taras Shevchenko in the Works of Opanas Zalyvakha: context and meanings. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 11–17.

REFERENCES

1. Aronets, M. (2016) *Opanas Zalyvakha* [Opanas Zalyvakha]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. 119. [in Ukrainian].
2. Chmelyk, I. (2022) *Mystetska Ivano-Frankivshchyna: vydatni osobystosti, vystavkove, muzeine, osvittne seredovyshe* [Artistic Ivano-Frankivsk Region: outstanding personalities, exhibition, museum, educational environment]. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka. 180. [in Ukrainian].
3. Chornovil, V. (2006) *Tvory: U 10-ty t. T. 3* [Works: In 10 volumes, Vol. 3]. Kyiv: Smoloskyp. 976. [in Ukrainian].
4. Dotsenko, Yu. (2011) *Yoho vertykal* [His vertical]. *Slovo Prosvity – Word of Enlightenment*, 9 (594). 7. [in Ukrainian].
5. Dundiak, I. (2021) *Taras Shevchenko in the Works of Opanas Zalyvakha: context and meanings*. *Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznavstvo – Bulletin of the KNUKiM. Series: Art History*, 44. 11–17. [in English].
6. Hanushchak, V. (2017) *Zhban zapashnoho napoiu: literaturoznavchi, literaturno-krytychni rozvidky* [A Jug of Fragrant Drink: Literary, Literary-Critical Explorations]. Ivano-Frankivsk: Misto NV. 212. [in Ukrainian].
7. Hrynkyv, D. (1990) *Dzvony, v yakykh palaie bil Ukrainy* [Bells in which Ukraine's pain burns]. *Vyzvolnyi shliakh – Liberation Path*, 5 (506), XLIII. 598–600. [in Ukrainian].
8. Iusyp, D. (2009) *Liubovi vichnyi slid. Literaturno-krytychni ta publitsystychni studii* [Love has an eternal trace. Literary, critical and journalistic studies]. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria. 316. [in Ukrainian].
9. Korohodskiy, R. (2005) *Opanas Zalyvakha* [Opanas Zalyvakha]. *Suchasnist – Modernity*, 6. 125–133. [in Ukrainian].
10. Matolich I. (2021) *Opanas Zalyvakha: «vse mozhna vziaty v chuzhyntsia, okrim viry...»* [Opanas Zalyvakha: "You can take everything from a stranger, except faith..."]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine arts*, 1. 116–119. [in Ukrainian].

11. Mysiuha, B. (2003) Start tabirnoi hrafiky Opanasa Zalyvakhy [The start of the camp graphics by Opanas Zalyvakha]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine arts*, 1. 10–11. [in Ukrainian].
12. Mysiuha, B. (Comp.) (2003) *Opanas Zalyvakha: Albom* [Opanas Zalyvakha: Album]. Kyiv: Smoloskyp. 160. [in Ukrainian].
13. *Opanas Zalyvakha. Albom-kataloh. Zhyvopys. Hrafika. Rizba* (1996) [Opanas Zalyvakha. Album-catalog. Painting. Graphics. Carving]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. 39. [in Ukrainian].
14. Ovsienko, V. (Comp.) (2017) *Dzvonar. Zbirka statei i spohadiv pro Opanasa Zalyvakhu* [The Bell Ringer. A Collection of Articles and Memoirs about Opanas Zalyvakha]. Kharkiv: TOV «Vydavnytstvo «Prava liudyny»». 240. [in Ukrainian].
15. Ovsienko, V. (2007) Vin prosto buv ukraintsem [He was just Ukrainian]. *Vyzvolnyi shliakh – Liberation Path*, 4 (709). 99. [in Ukrainian].
16. Rusnachenko, A. (2014) Znyshchennia vitrazha Tarasa Shevchenka v Kyivskomu derzhavnomu universyteti im. T.H. Shevchenka: podiia i navkolo nei [Destruction of the stained glass window of Taras Shevchenko at the Taras Shevchenko Kyiv State University: the event and its surroundings]. *Slovo i chas – Word and time*, 10 (646). 102–107. [in Ukrainian].
17. Skorobrekha, V. (1996) «U mystetstvi ya zaspokoiuiu dushu». Opanas Zalyvakha, yakoho ne znaie svit ["In art I calm the soul." Opanas Zalyvakha, whom the world does not know]. *Holos Ukrainy – Voice of Ukraine*, 123 (1373). 14. [in Ukrainian].
18. Skoverko, L. (2020) Tvory Opanasa Zalyvakhy u kolektsii Khmelnytskoho oblasnoho khudozhnoho muzeiu [Works by Afanas Zalyvakha in the collection of the Khmelnytskyi Regional Art Museum]. *Muzei yak nevidiemna skladova vidkrytoho sotsiokulturnoho seredovyshcha: materialy Vseukrainskoi naukovo-praktyvnoi konferentsii (z nahody 40-richchia zasnuvannia Muzeiu mystetstv Prykarpattia), 2020 r.* Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. 244–251. [in Ukrainian].
19. Taniuk, L. (2013) *Tvory. Shchodennyky bez kupiur. V 60-ty tomakh. Tom 26. 1970 r. (berezen–hruden)* [Works. Diaries without notes. In 60 volumes. Volume 26. 1970 (March–December)]. Kyiv: Alterpres. 736. [in Ukrainian].
20. Tarnashynska, L. (2019) *Ukrainske shistdesiatnytstvo: profili na tli pokolinnia (istoryko-literaturnyi ta poety kalnyi aspekty)* [Ukrainian Sixties: Profiles Against the Background of a Generation (Historical, Literary, and Poetic Aspects)]. Kyiv: Smoloskyp. 592. [in Ukrainian].
21. Volynska, O. (2001) Hromadska ta khudozhno-prosvitnytska diialnist Opanasa Zalyvakhy [Public and artistic and educational activities of Opanas Zalyvakha]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo – Bulletin of the Pre-carpathian University. Art History*, III. 111–122. [in Ukrainian].
22. Volynska, O. (2010) Khudozhno-metodolohichni zasady tvorchosti Opanasa Zalyvakhy [Artistic and methodological principles of the work of Opanas Zalyvakha]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii – Current problems of artistic practice and art history: Artistic horizons*, 3 (12–13). 129–137. [in Ukrainian].