

УДК 7. 072.2 (477)



Леся Смирна,

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
начальник відділу міжнародних наукових зв'язків
Національної академії наук України

Українські художники-нонконформісти: естетичний протест

У статті за допомогою архівних та опублікованих джерел, більшість із яких уперше вводиться до наукового обігу, простежується український нонконформістський виставковий рух за кордоном — від часів створення у 1979 р. Виставкового комітету до завершення його діяльності.

Ключові слова: художники-нонконформісти, образотворче мистецтво, виставковий рух, нонконформізм.

Актуальність дослідження обумовлюється тим, що у 60—70-ті роки ХХ століття в Україні окреслюються перші спроби подолання закритості українського суспільства від світових культурно-мистецьких процесів. Цю тенденцію відзначали провідні українські та зарубіжні дослідники: О. Авраменко, О. Глезер, М. Голубець, Д. Горбачов, Д. Даревич, Б. Кравців, М. Мудрак, Г. Склярєнко, О. Сидор-Гібелінда, В. Сидоренко. Але комплексно ця проблема до сьогодні системно не вивчена.

Ставлення західних критиків до нонконформістського радянського мистецтва як до "російського" сформувало потужний міф російського нонконформізму на Заході і, по суті, "виключило" для нього такі центри нонконформізму, як Київ, Одеса, Львів, Таллінн, Рига з їхнім національно забарвленим мистецтвом. Упродовж багатьох років іноземні ЗМІ, порівнюючи радянське нонконформістське мистецтво (а йшлося переважно про російських митців) з авангардом 1920-х років, доводили вторинний характер цього мистецтва, так само як відсутність особливих відмінностей від попередника. Поступово на Заході народжується міф про багатонаціональне нонконформістське мистецтво як "вторинне російське мистецтво", який, починаючи з 1960-х років й донині, намагаються спростувати як західні знавці радянського мистецтва, так і ті, хто опинився на Заході й продовжував представляти нонконформістське мистецтво там. Серед них — П. Щеклоча, І. Мід, О. Глезер, Б. Гройс, І. Голомшток, А. Бускет, С. Гординський, М. Мудрак, Д. Даревич [2]. Навіть у дослідженнях останніх років, проведених французьким університетом у м. Гренобль, радянське нонконформістське мистецтво представлено творчістю лише росіян [3].

Важливою в контексті "вторинності" радянського нонконформістського мистецтва була дискусія, яка розгорнулася на сторінках газети "New-York Times" у 1977 році. Це була відповідь відомого українського митця, мистецтвознавця С. Гординського на рецензію щодо виставки українських митців у музеї Нью-Йорка 1977 року¹. В рецензії американський журналіст назвав виставку "етнічною", спровоку-

вавши таким чином відповідь С. Гординського, яка була надрукована в "Times" у вигляді критичного листа [1]. У газеті "Гомон України" (Торонто) С. Гординський так прокоментував свій лист до редакції: "Я в листі застерігся, що виставка так не називалася, крім цього, подав приклад, що у Франції ніхто не називає єврейського митця Шагала або еспанця Пікассо — етніками. "Таймс" листа помістив, але викреслив слова "єврейський" і "еспанський", це бо викривало аномалію американської критики". Далі С. Гординський зазначає: "У західному світі, де виробляються вільні мистецькі критерії, українських сучасних митців з совєтської України немає, їх ні на індивідуальні, ні на збірні виставки не пускають, тож і світ про них майже нічого не знає. Цю пустку ми мусимо самі заповнити. Цього від нас ждуть мистецькі кола України". У західному світі існує сталий стереотип, веде далі С. Гординський, якщо виставки з національним характером не влаштовуються амбасдами або музеями цих країн, вони, як правило, зараховуються до категорії творчості "етнічної", що в американському світі має присмак периферійності. Саме тому найпрестижніші мистецькі видання уникають на своїх шпальтах коментувати такі події [1].

Коментарі учасників неофіційного руху на Заході були різні — від намагань з'ясувати соціополітичні причини "інформаційного ізоляціонізму та політичної дискримінації", в яких народжувалося "ціною власного життя та за умов відсутності свободи" нонконформістське мистецтво, від спроб вписати його в контекст традиції 1920-х років, "від якої митці були відірвані силоміць", до геополітичної структуризації мистецтва Литви, України, Білорусії, аби розтлумачити західному світові, що "радянське" не означає лише "російське". Відомий теоретик нонконформістського руху та колекціонер сучасного мистецтва О. Глезер зазначав, що нонконформістське мистецтво порівняно з авангардом 1920-х років мало інші мотиви і робити прямию аналогію дещо некоректно. "Усвідомлення цих чинників та їх впливу на мистецтво, на його думку, дозволяє говорити про нонконформістське мистецтво як явище цілком оригінальне, пов'язане з духовними проблемами і життям радянського соціуму, які абсолютно чужі Заходу", — мовби виправдовував аксіому "вторинності" О. Глезер [4].

Уже в наступній своїй публікації — статті до каталогу виставки неофіційного російського мистецтва в м. Риміні

¹ Виставка в музеї Вейн-Стейт Університету в Детройті та участь у ній 76 українських митців "так заскочила київські урядові кола від мистецтва, що голова Спілки художників УРСР Василь Касіян був змушений писати велику двосторінкову газетну статтю з критикою тієї виставки..."

(Італія) — О. Глезер закликав італійського глядача "виявити людське тепло і розуміння у сприйнятті радянського нонконформістського мистецтва", а західноєвропейських дослідників — розглядати справжнє значення і якість експонованих творів. Пояснював він це складною ситуацією в Радянському Союзі, яка не дозволяє застосовувати європейські критерії до російського мистецтва 1960—1970-х років. "Простота вираження митців є явищем екстраординарним, зважаючи на "хворобливі" процеси, що відбуваються в цій країні" [5].

Учасниця нонконформістського виставкового руху, науковець М. Мудрак у статті до каталогу "Сучасне мистецтво з України" (1979) намагається вивільнити з-під кліше "російського мистецтва" культури інших, неросійських, народів, яких придушено радянською диктатурою, оскільки їхнє мистецтво представлене на Заході досить бідно, не знаходить відгуку й розуміння. "Ці митці, через своє походження і своє оточення, поділяють — як громадяни СРСР — лише деякі проблеми, спільні всім неофіційним художникам Росії, але їх національні відмінності підказують їм інші цілі і бажання, більш притаманні їхній національності" [6].

Незважаючи на сталість стереотипів, які сформували уявлення західного світу про радянське нонконформістське мистецтво як "етнічне", тобто периферійне, виставкова діяльність українських митців-нонконформістів за кордоном, як індивідуальна, так і колективна, була доволі активною. Слід зауважити, що масштабні виставки, які представляли широку палітру радянського мистецтва, відбувалися в Галереї Гросвенор, Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, Інституті сучасного мистецтва в Лондоні, Музеї Гренобля, в Турксі та Лавалі, Палаці Конгресів у Парижі, Галереї Кіріко в Римі, у Флоренції, Амстердамі, Лугано, Копенгагені, Берліні, Лос-Анжелесі [7]². Виставка в Пале-де-Конгрес (Палаці Конгресів, Париж) була першою загальнонаціональною виставкою російських художників-нонконформістів [7].

Українські митці, які емігрували на Захід у 70-х роках ХХ століття, все частіше ставали учасниками масштабних виставок та бієнале російського мистецтва за кордоном. Виставка "Париж—Москва 1900—1930" у Музеї Центру Жоржа Помпиду (1979) — одна із серії мультидисциплінарних виставок, присвячених великим модерністським епохам: "Париж—Нью-Йорк", "Париж—Берлін", "Париж—Москва" і "Париж—Париж", які Центр Жоржа Помпиду здійснив наприкінці 70-х — на початку 80-х років [9]. Вона практично збіглася в часі з першою пересувною виставкою українських митців-нонконформістів у Мюнхені. У паризькому тижневику "Ну-вель Обсерватор" було надруковано чотири гострокритичні статті, присвячені долі радянського мистецтва, які розкрили виставку "Париж—Москва 1900—1930" за "приховування соціального та політичного контексту епохи" [10].

Перше бієнале російського мистецтва "Premiere Biennale des Peintres Russes" пройшло в культурно-мистецькому центрі Везінет (Франція, 1979—1980) і відбулося завдяки сприянню відомого російського галериста О. Глезера та за підтримки доктора М. Дана, знаного колекціонера і популяризатора сучасного мистецтва. Для каталогу були використані фото з приватного архіву О. Глезера. З українських представників у виставці взяли участь митці, які емігрували на Захід, — А. Соломуха, В. Макаренко (Париж), Л. Межберг, А. Криноский, В. Бахчиніан (США), Єва (Ізраїль) та Ф. Гуменюк, який проживав у Ленінграді [5]. У виставці також узяли участь художники Грузії, Узбекистану, Казахстану, Білору-

сії, Литви. У м. Ріміні (Італія) Салон "Fieristico" презентував 23—31 серпня 1980 року виставку-ярмарок "Художня виставка неофіційного російського мистецтва", де були представлені твори українських художників В. Макаренко та А. Соломухи² [6]. Експозиція українських митців у цих виставкових процесах ставала все помітнішою для французької мистецтвознавчої преси, що дало поштовх до активної участі в європейському арт-ринку.

Ситуація змінюється, коли до Радянського Союзу в 1977 році за програмою обміну IREX приїжджає подружжя науковців з діаспори, громадяни США М. Мудрак³ та І. Цишкевич. Згадуючи це знайомство, А. Соломуха розповідає: "Цей приїзд усередині певних неофіційних кіл викликав резонанс. КДБ стежило за нами та за подружжям безупинно. Навіть готувалася провокація, щоб заарештувати Ігоря. На щастя, все обійшлося. І. Цишкевич зібрав в Україні велику кількість "транспортбельних" творів одеських нонконформістів, виконаних на папері та картоні, і ми реалізували наш спільний проєкт — 12 виставок нонконформістського мистецтва як в Європі, так і США (Мюнхен, Лондон, Париж, Нью-Йорк, Філадельфія, Бостон та ін.)" [10].

І. Цишкевич був першим, хто представив українське нонконформістське мистецтво світу, безперечно, його постать до сьогодні недооцінена у контексті історії української культури. Його, науковця-початківця, в майбутньому актора, котрий захистить дисертацію про Л. Курбаса, передусім цікавили персональні контакти в мистецькому середовищі головних культурних центрів СРСР. У Москві він потрапляє у так зване неофіційне коло — довідується про вже знаного в Росії українського художника В. Макаренко, знайомиться з одеситкою Н. Гайдук⁴, яка на той час працювала художником-сценографом у Театрі на Таганці. Російські художники-нонконформісти найцікавішим явищем назвали саме одеський нонконформізм [11]. Слід зауважити, що період 1960-х років дав художній культурі Росії видатні імена: О. Рабіна, М. Рогінського, І. Кабакова, А. Зверєва, В. Яковлева, Д. Краснопецьова, Д. Плавінського, М. Вичгова, В. і Є. Кропивницьких, В. Немухіна, Е. Неізнаного, О. Целкова та ін., які широко популяризуються сучасною Росією [12]. Такі митці, як В. Яковлев і А. Зверев, О. Горохов, І. Ворошилов, Е. Курочкін, українці Н. Гайдук, В. Сазонов, В. Макаренко та Ф. Гуменюк брали участь у багатьох відомих і водночас скандальних виставках — "бульдозерній", одноденних у приватних квартирах і майстернях, у ЦДРИ (Центральний будинок працівників мистецтв), у ФІАНЕ (Фізичний інститут ім. П. Лебедева РАН), у виставковому залі Міському графіків на Малій Грузинській⁵. Особисті та творчі долі митців цього покоління склались по-різному. Деякі з них отримали належне визнання в Росії, в еміграції, деякі не встигли повною мірою розкрити свій талант і рано пішли з життя.

³ У 1977—1978 рр. М. Мудрак отримує грант IREX (International Research and Exchanges Fellow) і приїжджає в Україну на дослідницьку роботу.

⁴ Народилася в Україні у 1948 році. У 1970 р. з відзнакою закінчила Одеське театральне-художнє училище. З 1972 р. живе в Москві та постійно бере участь у виставках московських художників. Член Спілки художників з 1989 р. Дипломант Міжнародного конкурсу "Время—Пространство—Человек", Москва (1990).

⁵ В аналізованій період пройшло чимало персональних виставок цих представників "іншого мистецтва" в Росії. Деякі з них були організовані Державною Третьяковською галереєю разом з Галереєю КІНО (1998 р. — персональна виставка Ф. Інфанте та Н. Горюнової "Контекст", 1999 р. — художній проєкт "Анатолій Зверев", 1999 р. — персональна виставка Д. Краснопецьова). За останні роки Галерея КІНО вже на своїй території провела першу в Росії персональну виставку Л. Мастеркової, опублікувала графічну спадщину А. Зверєва і В. Яковлева з приватних зібрань.

² Цей список не вичерпує всіх виставок, у тому числі й індивідуальних, в яких брали участь художники-нонконформісти.

Зацікавлення молодого І. Цишкевича так званим лівим мистецтвом не було випадковим. Його світогляд формується під впливом суспільно-політичних українських організацій за кордоном: від суто "лівих" до радикально "правих", де найпомітнішою була діяльність "мельниківців", "бандерівців" та "двійкарів". За своїми поглядами родина І. Цишкевичів належала до табору "бандерівців", які продовжували на Заході традиції визвольних організацій в Україні, сповідували націоналістичні погляди, виступали проти більшовицької ідеології. Своїми духовними вчителями він вважав відомого українського письменника в еміграції, учасника визвольного руху, в'язня німецьких концтаборів Д. Чайковського та голову Української асоціації вчених та журналістів США і Канади, доктора М. Кушніра [11].

Інтелектуально вільний та політично незаангажований І. Цишкевич із приїздом до України потрапляє в шоковую для нього атмосферу страху й задухи. У 1960—1970-х рр. Україна стає "випробувальним полігоном" для каральних органів, у 1977—1983 рр. ще тривають репресії проти тих, хто виявляє бодай найменші ознаки незгоди з пануючою ідеологією [13]. Згадуючи своє знайомство з онукою видатного М. Старицького, українською драматичною акторкою, письменницею й перекладачкою І. Стешенко, з якою його познайомив Й. Гірняк, І. Цишкевич розповідає: "В середовищі української інтелігенції в той час панувала загальна напруга. І. Стешенко дала мені уяву про театр "Березіль". Вона мала великий фотоархів Л. Курбаса, який пізніше оприлюднив Й. Гірняк в своїх "Споминах". У спілкуванні зі мною вона виявляла велику обережність, бо вже була на той час під пильним наглядом КДБ й ділилася інформацією так би мовити дозвано" [11].

Знайомство з так званими боковими архівами, зустрічі з діячами культури й мистецтва, художниками, фахівцями в галузі театру, кіно, музики, образотворчого мистецтва вводять І. Цишкевича в коло "неофіційної" культури. "Нашою з Мирославою метою було дослідити й описати 20-ті роки, які були "закритою зоною" не лише для української науки, а й для Заходу також. Тут, в Україні, ми буквально бігли за інформацією й доля завжди дарувала зустрічі з людьми, близькими за духом" [11].

Якось, коли подружжя Цишкевичів прогулювалося старовинними вуличками Львова, куди вони отримали дозвіл поїхати, до них підійшов невідомий, стромив до рук теку паперів і зник. Виявилося, що то був фотоархів усіх знищених творів М. Бойчука, на основі якого М. Мудрак планувала видати наукову монографію, але волею долі це не здійснилося.

Науковий світогляд молодого І. Цишкевича в цей час формується під впливом професора Іллінойського університету, колишнього директора першого робітничого театру Англії "Юніті" Г. Маршалла, який сповідував "ліві" комуністичні погляди. Саме через них після навчання в Радянському Союзі він не зміг повернутися до Англії і певний час жив в Індії, де його прихистила Індіра Ганді [11]. Учень відомого радянського кінорежисера С. Ейзенштейна, Г. Маршалл закінчив московський ВДК, був одним із перших західних діячів театру, хто жив і навчався в РРФСР. У 1969 році Г. Маршалл очолив Радянський і Східноєвропейський центр досліджень виконавських мистецтв при Університеті Іллінойсу, став автором книг "Броненосець Потьомкін" (1978), "Майстри радянського кіно: Спотворені творчі біографії" (1983), "Ілюстрована історія російського театру" (у співавторстві з І. Цишкевичем).

В архіві Кабінету кінорежисури ВДК, оприлюдненому журналом "Киноведческие записки", читаємо характеристики випускників майстерні С. Ейзенштейна. Зокрема, про

Г. Маршалла він сказав: "В Маршалле борються две индивидуальности: режиссера и гида, и я предпочитаю, чтобы он был агитрежиссером, чем гидом. ... У него есть две возможности: есть возможность вдумчивой работы на дело английской пролетарской кинематографии и есть возможность лектора-шарлатана с эффективными докладами, с блистательной рыжей шевелюрой и со всеми теми наборами трюков вырвателей зубов и продавцов патентованных средств, которые так популярны на заграничных ярмарках. Вот не впасть в такой ярмарочный эстетствующий стиль, которым занимаются примыкающие к нам эстеты в Англии, взять чрезвычайно жесткую, принципиальную непоколебимую линию по пути создания рабочей кинематографии в Англии — это та задача, которую ни одной минуты он выпускать не должен. ... Я позволю себе в данном случае на дальнейшие годы выступать в отношении Маршалла как приказчик этой страны и с него спрашивать персонально" [16].

Г. Маршалл був видатною особистістю Англії, одним із перших іноземців, хто жив і навчався в Радянському Союзі у 1930-х роках. У колі його спілкування були Б. Брехт, П. Робсон, В. Мейєрхольд, П. Устинов, А. Ахматова. Він симпатизував особистостям, які були "центром" неофіційного життя, — Л. Брік, С. Параджанов. Ці симпатії до людей з "бунтарським" світоглядом виявились і в студіях наукових. У Південно-Іллінойському університетському архіві зберігається великий дослідницький архів Г. Маршалла, зокрема рукописи, аудіозаписи, присвячені американським та англійським акторам, співакам, письменникам, діяльність яких була тим чи іншим чином пов'язана з Росією, зокрема видатному афро-американському акторові А. Олдріджу (архівні роки — 1831—1977), якого портретував Т. Шевченко; відомому афро-американському співаку, актору, правозахиснику, лауреатові Міжнародної сталінської премії "За укрепление мира между народами" (за що був репресований на батьківщині комісією Маккарті) П. Робсону (архівні роки — 1934—1974); американській письменниці, членові Американської академії мистецтв і письма К. Бойл (архівні роки — 1914—1987), а також рукописи Радянського і Східноєвропейського центру досліджень виконавських мистецтв, записи вистав театру "Юніті" та ін. У Південно-Іллінойському університетському архіві зберігається також коротка біографія Г. Маршалла, де зазначається, що він очолював Радянський і Східноєвропейський центр досліджень виконавських мистецтв упродовж двадцяти років, був видатним фахівцем радянської літератури та театру. Засновник театральних труп, працював директором театру "Old Vic" у Лондоні, був консультантом з театральної архітектури, випускав фільми та був режисером п'єс у Радянському Союзі, Англії, Іспанії, Індії та США. Він також переклав велику кількість російських віршів, п'єс та оповідань, написав багато книг та сценаріїв, включаючи й відому книгу "Айрі Олдрідж: Трагедія афроамериканця". Помер у 1991 році у віці 85 років у Ковфолді (Західний Сассекс, Англія) [17]. Г. Маршалл мав великий архів з питань театру, дав І. Цишкевичу багатоплановий образ радянської культури в цілому [11].

Утім, ця багатоплановість виявлялася в певному хаотичному порядку знайомств і обставин, які поступово вели І. Цишкевича тут, в Україні, до його мети: "Цей хаотичний порядок був і тоді, в тому часові", — пригадає він. У процесі пошуку наукової інформації народжувалися й творчі проекти. Знайомство з режисером М. Нестантинером мало завершитися постановкою п'єси відомого письменника-абсурдиста, нобелівського лауреата Г. Пінтера. Його нетипова манера, яку називали "драматургією пауз", приваблювала І. Цишкевича — його гіпнотичні діалоги були наповнені

перспективою неминучого насильства [16]. "Я розпочав переклад п'єси, але цій постановці не судилося відбутися, — згадує І. Цишкевич. — Почався тиск КДБ". У той самий час в українському буржуазному націоналізмі та нелюбові до радянської влади звинуватили М. Нестантинера [19]. "Вибір п'єси одного з кращих письменників-абсурдистів не був випадковим, — говорить І. Цишкевич. — Все, що тоді відбувалося в СРСР, ставало засобом перетворення країни у "театр абсурду", і п'єси Пінтера найкраще це віддзеркалювали" [11].

Ще одна особистість, з якою доля зводить І. Цишкевича тут, в Україні, — це Й. Гірняк (1895—1989), видатний актор театру "Березіль", де він зіграв свої кращі ролі у виставах "Пошилися в дурні" М. Кропивницького, "Напередодні" Л. Курбаса, "За двома зайцями" М. Старицького, "Золоте черево" Ф. Кроммелінка (1929), "Пролог" Л. Курбаса і С. Боднарчука (1927), "Король бавиться" В. Гюго (1927), "Змова Фієско у Генуї" Ф. Шіллера (1928), "Диктатура" І. Микитенка (1930), "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Маклена Граса" М. Куліша. 27 грудня 1933 року, наступного дня після арешту Л. Курбаса в Москві, Й. Гірняка заарештували в Харкові і звинуватили разом з Курбасом та Дацківим у контрреволюційній терористичній діяльності. Після років ув'язнення доля опального для більшовицької влади актора завела його на чужину: Австрія, Німеччина (1944—1949). Тут він продовжував мистецьку роботу переважно як режисер. 1982 року опублікував свою книгу "Спомини". Помер 17 січня 1989 року в Нью-Йорку. Саме Й. Гірняк як очевидець процесу над Л. Курбасом оприлюднив у часописі "Сучасність" (1979, листопад, с. 3—51) спогади, які умістили після протоколу суду, — "Справа Леся Курбаса й театру "Березіль" на колегії Народного Комісаріату Освіти УРСР".

Й. Гірняк глибше відкрив І. Цишкевичу все те, що відбувалося в радянській Україні. "Упродовж цього місяця мені вдалося сконтактувати з багатьма фахівцями. Зокрема, доля звела мене з фахівцем театру Н. Кузякіною, блискучим знавцем української драматургії. В роки застою вона переїхала до Ленінграда, де відшукала недоступні тут, в Україні, документи, змогла подивитися на українську культуру звіддала, з іншого ракурсу. Одна з кращих режисерів театру І. Молостова під час зустрічі в Києві запросила на одну з кращих постановок вистави про Л. Українку (за п'єсою Ю. Щербака "Сподіватись")" [11].

І. Цишкевич розповідає: "В Москві я познайомився з музою Маяковського Лілією Брік, яка, як громадянський активіст, "вела справу" про звільнення Сергія Параджанова. Після його звільнення ми зустрілися на квартирі скульптора М. Грицюка. На хвилі цього піднесення я потрапив у коло митців і діячів культури. В перший місяць перебування у Києві мені вдалося уникнути стеження "компетентних органів".

Поступово коло знайомств розширювалося. Відбулося знайомство і з так званими офіційними письменниками-шістдесятниками — І. Драчем та Д. Павличком. У Києві І. Цишкевич намагався популяризувати поезію В. Голобородька, котрому, після виходу 1970 року поетичної книжки "Летюче віконце" у видавництві "Смолоскип" (Балтімор, США), на батьківщині було закрито шлях до друку на довгі двадцять років. За порадою Г. Маршалла вивчає книгу Б. Шварца, з якої дізнається про видатні українські імена у світовій сучасній музиці — Є. Станковича, М. Скорика, Б. Губайдуліну, М. Губу. Усе це І. Цишкевич робить під неприхованим стеженням КДБ [11].

У 1977 році молодий І. Цишкевич таємно перевозить на Захід найкращий переклад "Отелло" В. Шекспіра українською мовою малознаного в Україні М. Йогансена. Цей пе-

реклад, один із кращих у світі, завдяки зусиллям І. Цишкевича було опубліковано в журналі "Сучасність". Інтелектуальну "контрабанду" він перевозить через Брест: "Замовлення були різні, — згадує він. — Знаний мистецтвознавець Д. Горбачов, який переховував в архівах Державного музею українського мистецтва заборонений український авангард, замовив мені американські періодичні видання про культуризм. Він захоплювався А. Петрицьким, і одну з його картин, яка була присвячена саме цій темі, Горбачов зберіг у фондах музею" [11].

Саме в цей час у Києві І. Цишкевич знайомиться з молодими митцями-одномудцями, колишніми студентами Київського державного художнього інституту А. Соломухою та С. Гетою, які невдовзі залишать Україну. С. Гета в 1976 році їде працювати до Москви, а через деякий час (у 1978-му) емігрує до Парижа А. Соломуха. З 1975-го до 1978 року їхня творчість і незгода з політичною цензурою привертають увагу влади. Неодноразово їх викликають у КДБ. Саме ці київські художники, а також декілька їхніх ровесників і одномудців, наприкінці 1970-х і на початку 1980-х шукали нові форми, були наповнені духом спротиву офіційній закостенілості. Це виявлялося в усьому: у способі життя, в одязі, в музичних уподобаннях. Нове українське мистецтво могло б пишатися наявністю таких майстрів. Але їх "вичавили" з України. Кого опосередковано, кого відверто й цинічно — методів було достатньо.

Тоді ж М. Мудрак та І. Цишкевич, прагнучи познайомитися з новим цікавим мистецтвом, отримують дозвіл поїхати до Одеси, де й виникла ідея проведення за кордоном виставок українських художників-нонконформістів. Митці зібралися в помешканні художника В. Хруща для обговорення всіх можливостей. Постало питання, яким чином перевезти твори за кордон. Було вирішено, що кожен митець дає дві картини і на кожній картині має бути дарчий напис "Ігореві на день народження". Роботи до Європи І. Цишкевичу допомогла вивезти дружина представника американського уряду, який працював у Києві для створення консульського відділу США, — С. Портер. Завдяки її сприянню Захід побачив картини українських художників-нонконформістів [11].

"Після повернення з Одеси КДБ просто бігало за мною та Антоном, ми вже не могли так вільно зустрічатися, — згадує І. Цишкевич. — Я мав гарні приятельські стосунки з родиною Портер. Буваючи в їх київській квартирі, переглядав фільми за участю легендарних Пола Ньюмена та Роберта Ретфорда, відкриваючи для себе американський та європейський кінематограф. Але стеження КДБ не припинялося. І одного дня я просто не зміг відкрити двері їхньої квартири. Врятував мене від КДБ одеський художник Р. Макоєв — приїхав зі мною з Одеси в Київ і пильнував мене" [11].

У 1978 році І. Цишкевич повертається до Лондона, де вивчає акторську майстерність у "Студії 68", яку очолював Р. Хендерсон — друг і наставник Ш. Коннері. Упродовж навчання молодий І. Цишкевич зазнає матеріальних труднощів, і, як з'ясувалося пізніше, саме Ш. Коннері спонсорував його акторські студії. Після закінчення навчання у 1979 році І. Цишкевич зустрічається у Парижі з А. Соломухою і разом вони створюють Виставковий комітет. Складають план роботи на 1979—1980 роки і розпочинають виставкову діяльність у країнах Західної Європи, в Канаді та США. План роботи разом з коротким презентаційним нарисом, який визначив перспективу діяльності комітету, вийшов друком у Першій українській друкарні в Парижі. Пріоритетними завданнями для Виставкового комітету були: "перша виставка — Мюнхен, 15 червня — 7 липня 1979 р.; друга виставка —

Лондон, 24 липня — 4 серпня 1979 р.; третя виставка — Нью-Йорк, намічається на січень 1980 р.; виїзні короткотривалі експозиції по містах Америки і Канади — початок 1980 р.; виставка в Парижі — квітень—травень 1980 р.; афіші й запрошення для виставок у Мюнхені й Лондоні — надруковані; каталог виставок із кольоровими та чорно-білими репродукціями; вступна стаття англійською, французькою і українською мовою — друкується; ювілейне видання твору Остапа Вишні (1889—1956) "Чухраїнци", художнє оформлення мистцем з України — друкується; брошура "Вибрані поезії В. Голобородька", художнє оформлення мистцем з України — готується; календар на 1980 рік. Оформлення календаря з кольоровими репродукціями експонатів виставки; каталог виставки, присвяченої Театрові "Березіль", у Нью-Йорку, 1 березня 1980 р. — домовлено; інтерв'ю з мистцями з України А. Соломухою і В. Стрельниковим для журналу "Index" у Лондоні, проведені під час виставки в серпні; стаття про сучасне українське мистецтво — М. Мудрак; рецензія "Sir Roland Penrose" про виставку в Лондоні — друкуватиметься в січневому числі 1980 р.; фільм про виставковий рух українських неконформістів, запропонований швейцарським телебаченням, — готується" [17].

Окреслюючи проблемне поле презентації неконформістського мистецтва за кордоном та шляхи його реалізації за підтримки української діаспори, Виставковий комітет підсумував: "На жаль, образотворче мистецтво, поширення якого вимагає експозиції, каталогів і критики, не є висвітлене досі, як, наприклад, поезія і проза. Цикль виставок неконформістів з України дає можливість наголосити про існування, поширення і розвиток вільної естетичної думки в образотворчому мистецтві в Україні. Тверда позиція неконформістів в Україні можлива лише при підтримці української діаспори в усьому світі, тому що кожен крок в цьому напрямку є ефективним вкладом в розвиток багатостраждальної української культури. Зв'язок і взаємовпливи екзильної культури з неконформізмом на Батьківщині (ex.gratia Шестидесятники) треба підтримати і плекати як єдину можливість спільної генези української культури під сучасну пору. Всі зусилля української еміграції в цьому напрямку є неocenним вкладом в єдину українську культуру. Використання всіх можливостей на еміграції є наш святий обов'язок" [18].

(Далі буде)

Надійшла в редакцію 20 березня 2013 року