

Мусій М. М.

СОЦРЕАЛІЗМ І ХУДОЖНИК: ПРОБЛЕМА ВИБОРУ. ЛЬВІВСЬКИЙ ДОСВІД 1960–1980-х рр.¹

Для висвітлення культурно-мистецької ситуації у Львові 1960–1980-х рр. важливим є з'ясування відносин митця з владою. Особливо гостро це питання постає у контексті суспільно-політичної ситуації в СРСР, де творча воля художника була скута настановами «єдиного творчого методу» – соціалістичного реалізму. В статті йдеться про реакцію мистецького середовища Львова, де радянська влада почала насильницьки насаджувати соцреалістичний канон значно пізніше, ніж в інших регіонах України.

Ідеологічне визрівання соцреалізму відбувалося у 1920–1930-х рр., у художній програмі вироблено на зустрічі Сталіна, Жданова з вузьким колом письменників і проголошено М. Горьким на I Всесоюзному з'їзді письменників у 1934 р. Заклики до партійності й ідейності, оптимізму і народності, до радянської героїки окреслили головні орієнтири для творчості в усіх видах мистецтва. Соцреалізм став загальнообов'язковою догмою, що впродовж десятиліть визначала шляхи мистецького розвитку СРСР.

Управління художньою культурою в СРСР здійснювалося так само, як і всім суспільством загалом – через громіздку ієрархічну структуру партійного бюрократичного апарату. Головним державним органом керівництва мистецтвом було Міністерство культури УРСР, підзвітне Раді Міністрів УРСР та Міністерству культури СРСР, їм підпорядковувалася розгалужена мережа управлінь та відділів на місцях. Основна влада концентрувалася в ЦК партії, і її ідейно коригував відділ пропаганди й агітації. Усі вони виконували настанови Політбюро та генерального секретаря, чий погляд і смаки визначали культурну політику. Ідеологічний нагляд на місцях здійснювали художні ради творчих спілок. Останні, зосереджуючи в собі увесь мистецький потенціал, виконували адміністративно-керівні та контрольні функції. Через них розподілялися замовлення і матеріальні винагороди художникам. Державна монополія на замовлення творів мистецтва підпорядковувала творчу інтелігенцію, поставивши її в абсолютну матеріальну залежність [1].

Питання полягає в тому, до якої міри ці настанови сприймали чи не сприймали художники в радянський час. Вивчення їхньої творчої позиції потребує аналізу художньої волі, творчого за-

мислу та його подальшої реалізації. У радянський період проблема авторського «я» була особливо актуальною і складною, адже у догматичних межах було складно проявити свою творчу самобутність, оскільки естетичне неприйняття супроводжувалося і політичною незгодою, що загрожувало відповідною реакцією владних структур.

Внаслідок такої культурної політики окреслилися тенденції до «внутрішньої еміграції» та «роздвоєння» літератури і мистецтва. У середовищі творчої інтелігенції виокремилися постаті з більш чи менш виразними опозиційними настроями, а мистецьке життя розділилося на «офіційне» та «неофіційне» [2]. Термінологічної однозначності у її визначенні немає і досі – «андеграунд», «підпілля», «неофіційне мистецтво», «дисидентство» (інакодумство), «нонконформізм». Перелічені терміни неповно окреслюють це явище, акцентуючи на окремих його аспектах. З іншого боку, немає чітких критеріїв, які визначають належність до нього певного художника, адже більшість із них тією чи іншою мірою мали справу з офіційними замовленнями, були членами Спілки художників і їхні твори, хоч і з різною успішністю, все-таки були представлені на обласних і республіканських виставках.

Суспільно-політична ситуація за будь-якої влади потребує від творчої особистості певних поступок щодо існуючого порядку речей. Кон'юнктура в тій чи іншій формі – ідеологічній, релігійній або ринковій наявна в усіх суспільних формах і, природно, викликає внутрішній спротив творчої особистості, початково зорієнтованої на свободу творчої дії. Суспільна адаптація художника в умовах радянської дійсності передбачала безумовне виконання настанов партії, які відкривали можливості насампе-

¹ Доповідь на науковій конференції «Теорія та історія культури» (22–24 січня 2008 р.), яка проходила у рамках Днів науки НаУКМА.

ред фінансового комфорту. Морально-етичний вибір митця на користь індивідуальної творчості не лише відкидав його на маргінес офіційного мистецького життя, а й позбавляв можливостей фізичного виживання як такого. Тому лише одиниці відважувалися перейти в «андеграунд» як повне відособлення від офіційного суспільного життя. Типовою була ситуація, коли влада сама створювала підстави, аби той чи інший «ідеологічно небезпечний» митець вимушено опинявся поза мистецьким життям із «вовчим квитком».

Соцреалізм, започаткований як революційний метод, спрямований на формування нової свідомості «надлюдини», після смерті Сталіна переорієнтувався на консервативне моралізаторство на тему одвічних людських цінностей, зруйнованих на Заході капіталістичним прогресом [3]. Незважаючи на певні ідеологічні поступки, до яких вдавалася номенклатура після ХХ з'їзду КПРС, простір тематично-формальних пошуків в образотворчому мистецтві України був обмеженим – соцреалізм залишався основним і єдиним селективним критерієм, згідно з яким твори мали змогу потрапити на виставки, а їхні автори – отримати держзамовлення. Творчі варіації у бік «формалізму» з'являлися на публіці в основному як привід для офіційної критики вкотре засвідчити згубний вплив капіталістичного мистецтва. Це стосувалося насамперед провінційних центрів, де, за словами А. Заварової, влада створила «самонастроювану на однорідність систему», перебуваючи в якій, митці самі нівелювали все «чуже» цій системі – самобутність, талант та незалежність, а проблеми творчого характеру звели до боротьби в ідеологічному полі [4].

Як зауважують українські естетики 1990-х рр., офіційна доктрина соцреалізму в Україні набула найбільшого поширення порівняно з іншими республіками СРСР, проіснувавши до кінця 1980-х рр., та, на відміну від Росії, міцно вкорінилася в усіх видах мистецтва, за силою впливу та розмахом не поступаючись сталінській епосі. Україна перебувала під подвійним тиском – всесоюзним і республіканським, спрямованим на дотримання соцреалістичної догми і на боротьбу з проявами «націоналізму» [5].

Натомість у Росії, де соцреалізм проходив стадію «визрівання» й укорінювався у мистецтві передвижників та реалістичної школи Петербурзької академії ХІХ ст., за внутрішніми законами розвитку мистецтва він ідейно та ідеологічно вичерпав себе вже у 1950-х рр. Як «творчий метод» його фактично ігнорували художники, а в 1970–80-х він був гротескно перетлумачений соц-артом. Після «прориву» шістдесятників це стало наступним кроком на шляху смислового, стилістичного, естетичного само-

визначення творчих пошуків покоління на тлі зростаючої вихолощеності офіціозу та репрезентованого ним мистецтва.

Насильницьке впровадження настанов соцреалізму у львівське мистецьке середовище після вторгнення до міста радянських військ у 1939 р. відразу спровокувало реакцію відторгнення. У місті, на тлі активізації творчих процесів міжвоєнного періоду, індивідуалістичні творчі інтенції були особливо сильними [6]. Тому андеграунд як певний тип художньої свідомості проявився тут особливо виразно.

Той резерв творчого потенціалу, який реалізовувався лише у майстернях, в основі своїх мотивацій мав опозиційність до офіційних настанов – своєрідний консолідуючий фактор, що єднав мистецькі кола Львова та інших культурних осередків УРСР. Межа конформізму й нонконформізму є надто розмитою – кожен визначав її для себе сам. Внутрішній конфлікт, який полягав у проблемі вибору, поставав перед будь-яким митцем, який виходив на самостійний творчий шлях: догматичне відтворення «радянської дійсності» і соціальний та фінансовий комфорт або пошук індивідуальної творчої самореалізації у напів- чи цілком підпільних умовах. Усвідомлення цієї ситуації й зумовило внутрішнє протистояння, яке живило опозиційно налаштоване творче середовище. Звинувачення художників у лояльності до влади нині є малопродуктивним, адже одні писали кон'юнктурні полотна, бо нічого більше не вміли, а інші – для того, аби мати можливість писати щось інше.

Дефіцит інформації у радянський час, зокрема для покоління львівських художників, становлення яких відбувалося у повоєнний час, був не лише проблемою навчального процесу, коли молодий художник потребує насамперед вивчення й аналізу матеріалу, того базису, який формує у ньому художню самоідентифікацію. Навчання передбачає не тільки освоєння художнього ремесла – це пошук адекватного вираження своєї ідентичності у полотні чи камені, яка найбільш точно могла відобразити і внутрішній світ митця, і його бачення реального світу. Іншими словами, інформаційний вакуум, створений радянською владою, відкинув на десятиліття творчі пошуки у мистецтві. Те, що в європейських академіях та приватних майстернях вважалося азами модерної творчості, не лише у Львові, а й в Україні загалом давалося довгими роками роботи над собою, передавалося «із уст в уста». З одного боку, це розвивало традиційну живописність у Львові, сприяло її збереженню, з іншого – провінціалізувало художнє життя міста. Можливо, саме тому образотворче мистецтво на довгі десятиліття залишалося у виражальних просторовостях кінця ХІХ – початку ХХ ст. і ре-

алізувалося здебільшого у межах живописної традиції імпресіонізму та постімпресіонізму. Тому, як зауважує Б. Гройс, неофіційне мистецтво в СРСР, хоч і розвивалося всупереч утискам влади, не продовжило авангардного імпульсу, залишаючись за своєю суттю ретроспективним. Це мистецтво не намагалося подолати традиційну роль художника, а навпаки – утверджувало її, створюючи індивідуальні художні світи-утопії, які прийшли на зміну єдиним утопіям авангарду та соціалістичного реалізму у сталінському його варіанті [7]. Натомість Г. Семеренко, посилаючись на О. Єфремова, говорить про «модерністську реставрацію» в українському мистецтві. Націлене на власну ізоляцію, воно не лише протиставляло себе соцреалізму, а й, міфологізуючи спорадичну інформацію про сучасний європейський процес, перебувало в опозиції до нього [8].

Можливо, саме тому у Львові не розвинулася така течія, як концептуалізм, яка у різних варіаціях проявлялася на той час у Польщі чи Росії. Крім того, у Львові не могло існувати мистецьких угруповань, за чим пильно стежили відповідні структури. Регіональні мистецькі школи матеріально заохочувалися працювати під певні, впроваджені в центрі, тематичні, стильові ідеї задля гомогенізації елементів різних культур на користь концепції про злиття націй. У таких умовах молодим художникам було складно втриматися в межах свого світосприйняття і не звертати увагу на специфіку власного середовища.

Паралельно з провінціалізацією мистецького життя у республіках радянська влада у міжнародному просторі намагалася створювати ілюзію толерантності до свободи творчих виявів, тому на міжнародних виставках за кордоном почали з'являтися твори «компромісного» характеру, які презентували в основному художники з Москви, Ленінграда, а також з регіонів, що найпізніше зазнали тоталітарної експансії – Прибалтики та Західної України. З одного боку, поглиблення контактів львівських майстрів із творчими колами інших мистецьких осередків СРСР сприяли розширенню розуміння творчих завдань, з іншого – впроваджували у львівську образотворчість формально-пластичні елементи, чужорідні місцевій естетичній традиції. Р. Яців зауважує: «...у 1960 рр. до Львова було імпортовано елементи “суворого стилю”, спровокувавши тенденції до портретної типізації, монументалізації сюжетних багатопігурних сцен та знецінення людської особистості у малярстві... але львів'яни вчасно “інтелектуалізувалися” й перейшли до малих форм» [9].

Незважаючи на тенденції такого спрямування, львівське малярство вистояло випробування

соцреалізмом. У «канонізованій» формі його використовували тільки спрямовані до Львова партійно-ідеологічні «інтервенти», тому цей метод не справив очікуваного владою дидактичного впливу на місцеві традиції. Поза тим, навіть на побутовому рівні його носії різко контрастували на тлі «галицької інтелігенції», феномен якої, незважаючи на «чистки», міцно вкоренився у свідомості львів'ян. Таким чином, владні структури та близькі їм місцеві кон'юнктурні кола (невід'ємний елемент їхнього функціонування в будь-якому регіоні) до кінця 1980-х залишалися чужорідними у творчому середовищі міста, так і не реалізувавши своїх амбіційних проєктів.

Хоч це і парадоксально, але впродовж 1970–1980 рр., коли регіональні Спілки художників перебували у стані конформістичної стагнації, навіть на планових виставках у Львові переважали роботи опозиційних художників кількох поколінь: Д. Довбошинського, Р. і М. Сельських, К. Звіринського, С. Коробчака, В. Монастирського, О. Шатківського, В. Патики, а також І. Бондаря, М. Шимчука, З. Флінти, Л. Медвіда, В. Польового, Л. Пушкаша, І. Марчука. Не можна сказати, що офіційна негативна критика жодним чином не вплинула на них, але такий вплив був особистісно-емоційним, а не конструктивним – митці продовжували працювати в тому ключі, який обирали для себе самі. Тенденції до уникання гостро-конфліктних (формальних чи змістових) ситуацій у творах, безумовно, мали місце, забезпечуючи відносний соціальний, але не психологічний спокій. З роками вони нівелювалися і наприкінці 1980 рр. повною мірою відкрили творчий потенціал художників, адже у попередні роки митці, які відверто виявляли свої творчі преференції, цілеспрямовано зазнавали фінансових труднощів і соціальних негараздів, а шлях до їхнього суспільного визнання був закритим.

У 1980-х рр. митці почали усвідомлювати відсутність відвертої загрози їхній творчості з боку влади й відкрито обирали свободу творчого вияву. На цей час припадає остаточне вичерпання «класичних тем» соціалізму: ленінської, героїко-революційної, теми праці. Тенденція до припинення практики організації «тематичних» виставок змінила виставкову діяльність загалом. Відкритість роботи виставкових комітетів позначилася на більш справедливому відборі виставкових експонатів, що вплинуло і на самодіяльність, і на неофіційне мистецтво (яке представлене орієнтаціями не лише на авангард, а й на творче волевиявлення взагалі).

Українські митці почали активно вдаватися до синтезування національної творчої спадщини із досягненнями світового мистецтва, привнесеними поступовим відкриванням інформаційних кордонів. На цьому тлі окреслилися як процеси

оновлення світогляду творчої інтелігенції, так і нові кон'юнктурні псевдохудожні тенденції. Ос-танні орієнтувалися на смаки широкої публіки, спекулюючи актуальними наприкінці 1980 рр. темами релігії, історії, Чорнобиля та ін. Творчі особистості, які не були достатньо пластичними для маневрування між офіційною доктриною і власними творчими прагненнями, виявилися неготовими адаптуватися у нових економічних умовах, які з'явилися з розпадом СРСР, що призвело не лише до фінансових труднощів (це було добре знайомим із радянського часу), а й до творчої кризи багатьох із них. Окремі особистості опинилися на узбіччі художнього життя. Проте більш мобільні у своїх інтересах худож-

ники, які зуміли віднайти власне місце в суспільстві, часто назавжди залишали місто, зрідка повертаючись із персональними виставками.

Простежуючи основні аспекти відносин художників і радянської влади, слід зауважити, що у суспільно-політичній ситуації, яка змушувала художника постійно балансувати на межі компромісу між «власною совістю» та об'єктивними реаліями культурної ситуації, у якій їм довелося жити й творити, позиція естетичного чи морального ригоризму є зайвою. Особливо це стосується дослідників молодого покоління, які вивчають радянські культурно-політичні взаємозв'язки, перебуваючи на певній історичній відстані від них.

1. Громов Е. Советское искусство: полюсы истолкования / Е. Громов // Искусство и герменевтика в ее эстетических и социологических измерениях. – СПб. : Алетейя, 2004. – С. 235–236.
2. Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х годов / К. Аймермахер. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2004. – С. 12.
3. Гройс Б. Постутопическое искусство: от мифа к мифологии / Б. Гройс // Искусство утопии. – М. : Художественный журнал, 2003. – С. 100–101.
4. Заварова А. Была пора... / А. Заварова // Интервали. Космізм в українському мистецтві в ХХ столітті. – К. : Вид-во Раєвського, 2000. – Ч. 1. – 2000. – С. 122.
5. Складенко Г. Друга половина ХХ століття як значущий період в історії українського мистецтва / Г. Складенко // На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття. – К. : Софія, 2007. – С. 86.
6. Голубець О. Протиборство у сфері естетичних уявлень / О. Голубець // Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Львів : Академічний експрес, 2001. – С. 51.
7. Гройс Б. Вказ. праця. – С. 102.
8. Семеренко Г. Тенденції мистецтва другої половини 1980–1990 років в контексті української культури / Г. Семеренко // Мистецтвознавство України. – К. : Спалах, 2000. – С. 58.
9. Яців Р. Ідеали, повертайтеся, або Львівський клуб українських митців / Р. Яців // Сучасність. – 1991. – Ч. 1. – С. 91–92.

M. Musiy

SOCIALISM AND AN ARTIST: THE PROBLEM OF CHOICE. LVIV EXPERIENCE OF 1960–1980

In order to light up a Lviv cultural situation in 1960–80th it is particularly important to define the relation between an artist and a system. Especially important this question is in the context of the USSR's social and political situation, where an artist's creative spirit was repressed by the only one established creative method – social realism. This article is about the reaction of Lviv artistic circles, where the soviet system started forcibly to implant the social canon much later than in the other Ukrainian regions.