

Як здійснилася доля А. Горської? Як любов. Як здійснилася доля Г. Севрук? Як перманентне переживання і перебування в різних світах, зрештою як певна еклектика, яка здійснюється як симбіоз стилістичного зразка. Як здійснилася доля В. За рецького? Як драма, як катаклізм, як катастрофа, яка намагається бути орнаментальною, але не може нею стати.

1. Panofsky Erwin. Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance. – 1939, reissued 1972.
2. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб., 1999.
3. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура. – М., 1985.
4. Бердяев Н.А. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики // Путь в философию. Антология. – М., 2001.
5. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 46–52.
6. Пави, Патрис. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Greimas A.J. Semantique structurale: Recherch de methode / A.J. Greimas. – Paris: Ldbr. La rousse, 1966. – 262 p.
8. Greimas, A.J. Strukturele Semantik: Methodologische Untersuchungen / A.J. Greimas. – Braunschweig: Vieweg, 1971. – 241 s.
9. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986.
10. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов // <http://terme.ru/dictionary/179>.
11. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура. – М., 1985.
12. <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt>.
13. Соловьев В. Оправдание добра. Нравственная философия. – Т. 1 / <http://www.psylib.ukrweb.net/books/solvs01/index.htm>.
14. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. – М., 1999.
15. Фуко М. Интеллектуалы и власть: статьи и интервью, 1970–1984: В 3 ч. / Пер. с фр. С.Ч. Офертаса под общ. ред. В.П. Визгина, Б.М. Скуратова. – М.: Праксис, 2002. – (Новая наука политики). – Ч. 1. – 381 с.
16. Фуко М. Психиатрическая власть: Курс лекций, прочитанный в Коллеж де Франс в 1973–1974 уч. году / Пер. с франц. А. Шестакова. – СПб.: Наука, 2007. – 450 с.
17. Бахтин М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984–1985. – М., 1986.
18. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad marginem, 2000.
19. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М., 1977.
20. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М., 1977; СПб., 1994.
21. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 72–130.
22. Пави П. Словарь театра. – М., 1991.
23. Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
24. Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие. Послание к Тимофею св. Дионисия Ареопагита // http://psylib.org.ua/books/_dioar01.htm.
25. Адорно Т. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003.

Олег СИДОР-ГИБЕЛИНДА,
мистецтвознавець

ВЕНЕЦІЙСЬКА БІЕНАЛЕ 1914 р.: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

Сидор-Гібелінда О. Венеційська бієнале 1914 р.: текст і контекст.

Стаття аналізує 11-у Венеційську бієнале, особливо – інавгурацію Російського павільйону; віддзеркалення цієї події у пресі того часу (наприклад, у статті Марка Слоніма в «Одеському Листку»).

Ключові слова: Венеційська бієнале, інавгурація, Велика Княгиня, Імперія, церемонія, стаття.

Сидор-Гібелінда О. Венеційська бієнале 1914 р.: текст і контекст.

Статья анализирует 11-ю Венецианскую биеннале, особенно – инаугурацию Русского павильона; отражение этого события в прессе того времени (например, в статье Марка Слонима в «Одесском Листке»).

Ключевые слова: Венецианская биеннале, инаугурация, Великая Княгиня, Империя, церемония, статья.

Sydor-Hibelynda O. Venice Biennale of 1914: text and context.

This article gives analysis of the XIth Venice Biennale, especially – the inauguration of the Russian pavilion; the reflections of this event in the press of that age (for example, Mark Slonim's article in the paper «Odessky Listok»).

Key words: Venice Biennale, inauguration, Grand Duchess, Empire, ceremony, article.

У повідомленні зосереджена увага саме на тому з міжнародних мистецьких фестивалів – тоді, власне, називаних лише «міжнародними виставками» (хоча вже тоді виставкові повноваження перевищувалися, а значення «виставки» далеко виходило за виставкові межі), – який був доленосним як для європейської, так і для національної художньої культури. З одного боку, це остання передвоєнна біенале – і вже року 1920-го, коли виставкове життя відновлюється, бачимо зовсім інше її лице. З іншого боку, на території Джардіні Публічі відкривається російський павільйон, котрий майже до кінця ХХ ст. – точніше, 1980-х рр., дасть можливість демонстрації (й) українським художникам на його території.

Щодо попередніх джерел, то окремі аспекти 11-ї Венеційської біенале були заторкнуті в монографії Енцо ді Мартіно «Історія Венеційської біенале. 1895–2005» (Венеція: Rarigo Arte, 2005), де на с. 26 саме і йдеться про інавгурацію російського павільйону – в перспективі подальших культурних взаємин з країною, яка виступила правонаступницею Російської імперії. Спираючись на дані каталогу «Mostra della Mostre», автор цих рядків у своєму дослідженні «Українці на Венеційській біенале: Сто років присутності» (К.: Наш Час, 2008) спробував відновити художню атмосферу, яка панувала на Біенале 1914 р. (окремий розділ, с. 100–109), закінтувавши участь вітчизняних митців (але не убезпечився від прикрих неточностей). Для сьогоденішнього нашого наукового повідомлення більше вартують матеріали тогочасної преси, які так чи інакше стосувалися вищезазваної проблеми, серед них на першому місці – одна з перших публікацій про Міжнародний арт-фестиваль в українській газеті, а саме «Одеському листку» – рецензія в 2-х частинах на венеційську виставку Марка Слоніма.

Утім, окрім оприлюднення деяких, наразі забутих джерел, нас цікавить ще й момент офіційної презентації сучасного мистецтва, проведеної на міжнародному рівні. Адже відомо, що в ній взяла участь якщо й не найперші особи Імперії, то принаймні персони, з ними близькопоряднені, відзначені високим рівнем безумовного визнання, який у монархічній державі є притаманним людям т. зв. «блакитної крові». Нині прийнято з такої нагоди розчулюватися (як раніше було прийнято пирскати зневагою – чи просто замовчувати незручні «для концепції» вінченосні імена), ми ж намагатимемося притримуватися достеменних фактів. Перелічивши, зіставивши їх, дійти певних висновків. Наприклад: звідки така любов до мистецтва саме гарячого 1914 р.? Які зв'язки пов'язували політичний бомонд та – в усі часи не надто надійну, скажімо так, образотворчість? (Іншими словами – як тут між собою уживалися «влада» та «творчість»?) Що передувало Біенале – у Венеції та світі, що сталося потім – крім усім відомого та фатального пострілу в Сараєво? Чи допоможуть нам ці знання якось інакше оцінити мистецьке свято в місті, яке донині вважають винятково туристичним осередком – і таку репутацію воно начебто мало й на початку ХХ ст.?

А об'єктивний стан справ на рік 1914-й – ось такий. З найбільших, найвпливовіших держав Європи хіба Росія не має окремого представницького павільйону в Венеції. Інші (крім Австрії, яка представлена тут «синецдохально», підлеглою своєю частиною) вже свої збудували – загалом, у порядку, обернено пропорційному щодо їхньої політичної значущості: 1907 (Бельгія), 1909 (Німеччина, Великобританія, Угорщина), 1912 (Франція). Паралельно з Росією відкривають своє арт-помешкання Нідерланди, оновлює старий фасад (павільйону, що постав ще 1895 р.) Італія [42, 149–150]. Тобто роль мистецтва зростає – і на офіційному рівні з тим чинником уже не можливо не рахуватися. Та позирнемо на це з іншого боку: крім першої з названих країн (за Першої світової війни не змогла скористатися привілеєм сумнівного нейтралітету), всі інші – члени ворогуючих між собою мілітарних блоків: Троїстого союзу та Антанти; остання ніби не встигає за першим (звісно, на «мис-

тецькому полі»), нашвидкуруч надолужуючи згаяний час. Звісно, образотворчість ще не вповні усвідомлюється знаряддям дієвої пропаганди... але «щось скорілося» (за пізнішим висловом Джозефа Хеллера), і ознаки того відчутні саме в адриатично-середземноморському регіоні, до якого територіально належить місто Венеція.

Почнемо з того, що замиріння, яке, здавалося, панувало в тодішньому цивілізованому світі, – міф (і міфу цьому віддав данину й автор цих рядків). Так, Англія здригається від руйнівних вихваток суфразисток, Мексика – революційних струсів, Росія – Григорія Распутіна (про це повідомляють лише опозиційні видання), та й просто хуліганів, які дадуть про себе знати через три-чотири роки, у Франції відкриють змову анархістів... а Італія (де судять викрадача «Джоконді», у Києві ж дає про себе знати горезвісна Віра Чеберяк, подаючи позов на журналістів, які її «зганьбили») веде виснажливу війну за вплив у Адриатиці, в зв'язку з чим у неї виникають політичні тертя з офіційною союзницею, Австро-Угорщиною – імператор якої тяжко хворіє, про що сповіщають перші шпальти газет, і хвороба ця є «топовою новиною» для загалу, а не щось там інше. На часі – всеіталійський залізничний страйк, бої з поліцією, криваві жертви («у Венеції сталося кілька інцидентів, причому досить серйозних, поранений один поліцай... натовп гучно аплодує арешту кількох страйкарів, захоплених у мить насильницьких дій» [11, с. 3]). У тій-таки Австро-Угорщині, у Львові триває процес проти українців-русофілів (їх врочисто виправдають за кілька місяців до початку світової війни). – Ось вам зернята майбутніх конфліктів, вруна яких зійдуть уже найближчим часом. Але який стосунок до того має Венеція? Найбезпосередніший.

Про неї раптом згадують і з епізодично-негативного боку: «Графиня Тьсполо, венеційська аристократка... звинувачується у вбивстві денщика, свого чоловіка. Суд виправдав графиню і визнав, що вона вчинила вбивство, захищаючи свою жіночу честь» [7, с. 3]. І з боку зовнішньо-агресивного, експансійного, колоніального: «3 Венеції відправлено до Албанії флотилію міноносців» [30, с. 4], у ракурсі винятково патріотичному: «Упродовж цілого дня відбувалися великі антиавстрійські демонстрації. На площі Сан-Марко демонстранти спалили чорно-жовте австрійське знамено» [1, с. 1], який дозволяє зрозуміти майбутню «зраду» Троїстого союзу, вчинену Італією у Першій світовій війні. Крім того, Місто святого Марка – відсунує на другий, третій, п'ятий план «Вічним містом», саме на теренах якого провадиться «велика політика», – раптом стає місцем візитів найвищого рангу. Так, у Венеції 14 квітня 1914 р., «увечері, на яхті «Гогенцоллерн» відбувся обід на 40 персон. Король та імператор сиділи один навпроти одного. Серед інших присутні були маркіз Сан-Джуліано, німецький посол Флотов, почет та представники німецької влади. Об 11-й вечора король відбув до Риму» [20, с. 3]. Уточнюємо: імператор – імператор Німеччини, король – король Італії. Цьому передують низка заходів, які мають за мету не лише поглиблення стосунків між країнами, а й скріплення італо-австрійських відносин, що на той час похитнулися, викликавши заворушення в Італії («в італійців є найреальніші причини для незадоволення своїми союзниками», типовий коментар у пресі того часу [13, с. 4]). Наприклад, дещо раніше німецький імператор вручає меру Венеції 3 тисячі грошових знаків для постраждалих від морської катастрофи 6 квітня і висловлює схвалення діям екіпажу яхти «Гогенцоллерн», який рятував жертв катастрофи [5, с. 4]), з чого легко робиться висновок: імператорська яхта стояла при венеційському причолі задовго до прибуття самого імператора – котрий – увага! – у Венеції відвідав «замок Попадополі», на порозі якого був зустрінутий італійським королем у парадному мундирі та представниками міської адміністрації [6, с. 1]. Місце, що й казати, знаменне: у 2007, 2009 рр. тут відбудеться офіційна презентація українських мистецьких проектів у рамках Венеційської бієнале (у 2005 р. – ще одного проекту, але поза бієнальськими рамками). І це ще не все: 21 березня з Касселя до Венеції від'їжджає німецька імператриця з сином Іоакхімом, наступного ж дня звідти відпливає на яхті «Гогенцоллерн» на острів Корфу, що можна вважати на цьому етапі завершальною стадією «німецького впливу» у Венеції [15, с. 4].

З одного боку, Венеція – нейтральна територія, «неча земля», транзит політико-мистецьких потоків, посеред якого зручно зупинитися та побалакати. З іншого, місто-легенда, минуле якого відкидає врочистий відблиск на тих, хто до нього долучився, навіть якщо це особи, котрі, так би мовити, «реклами не потребують». Окрім того, поцінуємо ситуативно-кліматичний фактор, який не в останню чергу сприяв

перемовинам – не під час велелюдного ж карнавалу влаштовувати «зустрічі на найвищому рівні»? – адже саме вінченосні особи бувають чутливі до таких «дрібниць». Читаємо ж у Тургенєва, в романі «Напередодні» (вийшов у світ 1880 р., йдеться тут про події чвертьвікової давнини, але за той час у сенсі погоди навряд чи щось змінилось, та й характеристику можна поширити на кінець-середину березня): «Хто не бачив Венеції у квітні, той навряд чи знає невимовне причарування цього чарівного міста. Сумирність і м'якість личать Венеції, мов яскраве сонце літа чудовій Генуї, як золото і пурпур осені – великому старому Риму. Як весна, краса Венеції і розчулює і збуджує бажання; вона млостить і дражнить недосвідчене серце, як обіцянка близького, не загадкового, але таємничого щастя. Все у ній світло, зрозуміло, овiano дрімотним серпанком якоїсь закоханої тиші...» [38, с. 134]. До сказаного додамо: герої роману, Елена з Инсаровим, зупиняються в готелі на Riva dei Schiavoni – чи не в тому самому, де 1914 р. відбудеться врочиста церемонія вшанування мистецького свята... ще один дивовижний збіг обставин: майже через півтора століття однофамілець великого російського письменника напише роман, всуціль присвячений Венеційській біенале. Але то, як кажуть, інша історія...

Але чи не пильна увага німецьких верхів до Венеції-Італії спонукала до відповідного кола верхи російські, верхки монархії? Чи не були це пошуки нового союзника в умовах війни, що наближалася, а як привід була використана Венеційська біенале? – Судити самі: «Венеція, 16 квітня. В присутності Їх Імператорських Високостей Великої Княгині Марії Павлівни та Великого Князя Володимира Андрійовича, гофмейстера Крупенського, князя Гагаріна та помічника статс-секретаря з іноземних справ Борсареллі відбулося відкриття російського відділу міжнародної виставки. Мер Венеції привітав Велику Княгиню від імені міста. Потім промовляв Борсареллі, який привітав Її Імператорську Високість від імені італійського уряду. При тім Борсареллі вказав, що до старовинних дружніх уз, які об'єднують Росію та Італію і створені російськими моряками, додалися ще й нові, а саме узи мистецтва. Гофмейстер Крупенський, відповідаючи на вітальні промови, висловив від імені Великої Княгині вдячність за прийняття у Венеції та вказав на те, що почуття, висловлені під час приїзду Августійших Гостей італійським народом, знайдуть і погостів сильний відгук у Росії, що Італія вже багато століть як завоювала любов росіян. Крупенський наостанок висловив від імені Великої Княгині побажання процвітання Італії та Венеції, цьому єдиному в світі місту, цариці Адріатики. Після цього Високі Гості та представники влади пройшли в російський відділ, де було проведено молебень. При відбуванні Її Імператорської Високості з російського відділу з воєнного корабля «Goito» прогрімів салют. Матроси воєнного корабля «Garibaldi» проводили Її Високість криками «ура!»» [24, с. 3], – інформує найбільш офіційний друкований орган Росії.

Це повідомлення агенції «Стефані» майже слово в слово було повторене (часом із запізненням на день-два) відповідними часописами країни (див., наприклад, 40; 3; 9; 16; 22; 3; без підлабузницьких великих літер у титулах – 3; 4; 23; 2, в останньому випадку окремим розділом було виділено «Відповідну промову гофмейстера Крупенського»), серед них – газетами Києва та Одеси. Окремі розцедрилися деталями церемонії (називаючи серед гостей також: адмірала Кареллі та адмірала Мараньйоні, «велику кількість дам», у загальних словах передаючи дипломатично-церемонну відповідь Великої Княгині [4, с. 2] й інформуючи про те, що за нею сталося: «Увечері, в готелі Даніеллі, муніципалітетом та президією виставки було влаштовано банкет на честь Великої Княгині Марії Павлівни. Присутні були, крім того, Великий Князь Андрій Володимирович, Борсареллі, мер Венеції Фраделетто, префект міста, російський посол Крупенський, почет Великої Княгині та сила-силенна запрошених» [31, 3, див. також 2, 3]. (Утім, у загальному новинному списку відкриття Венеційської міжнародної виставки часом займало останній – у даному випадку 14-й з 14-ти – щабель, поступаючись місцем таким подіям, як арешт запідозреного в шпигунстві радіотелеграфіста зі Жмеринки та з'їзд отоларингологів у Києві, й усе це в позаукраїнській пресі [12, с. 1]). Найвідповідальніші повідомили про приїзд до Венеції Марії Павлівни днем раніше (з переліком осіб, які зустрічали її на вокзалі: той же Борсареллі, префект, мер, Крупенський, віце-адмірал Гареллі, російський генеральний консул у Генуї «і члени російської колонії; з вокзалу Велика Княгиня, в супроводі товариша міністра Борсареллі, відбула в королівській гондолі до готелю «Британія»» [25, 1, крім того – 29, 1]), а також: «Відкриття російського павільйону

відбудеться, напевне, в середу» [39, с. 4], так воно й сталося: 16 квітня 1914 р. за старим стилем припало на третій день тижня; «високе доручення» було виконано в заявлений раніше термін.

Тижнем раніше (а саме – 10 квітня) відкрилася сама виставка «у присутності герцога Генуезького як представника короля, а також міністра освіти Данео, товариша міністра іноземних справ Борсареллі, влади, величезного натовпу простолюду, представників вищого світу та багатьох іноземців... Міністр Данео та мер міста Венеція виголосили вітальні промови. Після цього герцог оглядав Лейпцизьку виставку, висловлюючи своє захоплення і вітаючи організаторів та експонентів з виставкою, яка чудово вдалася. В місті панує чимале пожвавлення. Надворі чудова погода» [27, с. 1], про очікування російських гостей мовиться принагідно. Знайомий рисунок ролі, чи не так? І обличчя теж знайомі, правда ж? І хоча 1-а Венеційська бієнале 1895 р. була інавгурована самою королівською парою, Умберто I та Маргаритою Савойською, але й теперішні прецеденти «на маргінесах» самі по собі лишаются красномовними (присутність короля Саксонського Фрідріха-Августа у Лейпцигу, причому на презентаційному рауті збирається кількасот запрошених). Бієнале 1914 р. теж засвідчує зросту притягальності художньої творчості для монарших кіл Європи (до речі, король італійський відвідає бієнале, в т.ч. російський павільйон, зустрінутий на порозі зичливим генкомісаром Беренштамом, майже через місяць після офіційного відкриття, 15 травня [28, с. 3]). Принаймні – позірну зацікавленість, що її переоцінювати не варт – як і, власне, недооцінювати; просто живопис став модним (наприклад, інша Велика Княгиня, Ольга Олексіївна, залюбки позує у власному палаці на тлі власного малярства, призначеного на користь Фонду ім. академіка К.Я. Крижицького [21, с. 1] – учня Миколи Мурашка, українського живописця, що трьома роками раніше наклав на себе руки, не стерпівши звинувачення в плагіаті... з пересічної світлини), як кінські перегони – на відміну від перегонів, мода ця триватиме не надто довго, витіснившись більш прагматичними міркуваннями. Але напровесні 1914 р. ми застаємо саме апогей цієї «моди».

Високий рівень офіційного прийняття певною мірою затьмарив сам факт виставкового дебюту Імперії, не кажучи про непересічний архітектурний артефакт, в інтер'єрах якого той дебют зміг реалізуватися. І хоч високі особи теж не були чужими «прекрасному та високому» – за твердженням історика, Марія Павлівна «по смерті чоловіка – (стала) президентом Імператорської Академії мистецтв», Андрій Володимирович, голова Російського історико-генеалогічного товариства, «справедливо вважався одним з найбільш освічених та привабливих членів династії» [16, 170; 173], – авжеж, не їм належить честь блаштування національного відділку мистецького свята. Збудований Олексієм Вікторовичем Щусевим у «російському стилі XVII ст.», він кореспондував також і з іншими виставковими проектами Імперії того часу – скажімо, з російським (тимчасовим) павільйоном на Лейпцизькій виставці книжкової промисловості, також зведеним «у стилі російських будов початку XVII ст.» [10, с. 1], – що, в свою чергу, виразно натякало на 300-ліття династії Романових, яке святкувалося в Росії роком раніше. Ця виставка широко висвітлювалася на шпальтах російської преси, як і промислова виставка в Мальме, в якій Росія також взяла участь, у мініатюрі клонувавши Венецію, але в одному пункті переваживши її: адже тут було представлено не тільки 32 твори Серова, 28 робіт Періха, картини Нестерова, Малотіна, Коровіна, Добужинського, О. енуа, Остроумової-Лебедевої (практично всі вони – вчорашні або сьогоднішні «бієналісти»), але й «ліву течію в російському малярстві на чолі з московськими живописцями Кандинським та Гончаровою» [32, с. 9], на що у Венеції ще не наважилися; втім, незацікавлений кореспондент назвав російський павільйон (з акцентом на промисловості) «безсистемним... недоцільним» [16, с. 2]. Зазнала критики і (не підтримана урядом належним чином – на відміну, скажімо, від не-імперської Данії, яка на свій павільйон грошей не пошкодувала) російська програма у Лейпцигу. Та й Венеція не уникла критичних стріл... і не домогло їй «високе покровительство».

Природно, що упорядники російського відділу в цьому сенсі спромоглися на суцільну апологетику. З інтерв'ю художника Р.А. Берхгольца, котрий повернувся з Венеції до Петербурга, дізнаємося, що «відкриття було обставлено з особливою урочистістю, бо митці розмістили свої твори у власному павільйоні. Присутні були представники Академії Мистецтва конференц-секретар Лобойков, архітектор Беренштам та ін. ...Російський відділ... полишає радісне враження. Зовні він чудовий

та, як не дивно, відмінно гармоніює із загальним стилем Венеції. Характерна будова давньоруського зодчества приваблює й іноземців. Російський павільйон – єдиний серед павільйонів, типовий для своєї батьківщини. Деякі павільйони збудовані абияк, – наприклад, у павільйоні Німеччини ні на що ліпше не спромоглися, як прикрасити його фресками на помпейський кштатл.... Розміщені ж картини в нашому павільйоні чудово. Світла чимало, і стіни його чудові. В павільйоні три зали – одна велика і дві менші за розмірами. Нині відділ складається із 112 картин, але в ньому можна було б розмістити без усякого лиха ще чимало, тож кількість їх в 250 чи 300 має бути звичайною» [33, с. 4]. Важко сказати, чого більше в цьому відгуку: наївного патріотизму, засліпленого екстенсивними чинниками, загалом вельми сумнівними (три сотні картин можна розвішати на стінах хіба «шпалерно») – чи елементарної хвальковитості людини, «долученої до видовища». (Вкажемо хоча б на те, що й Угорський павільйон було виконано у стилі, цілком «типовому для своєї батьківщини», і це свого часу помітив Георгій Лукомський, похваливши його за «гарні пропорції та мозаїки» [18, с. 9]). Та не варто надто ганити сучасника арт-події – з усіх оглянутих нами тодішніх джерел тільки це, збудоване на інтерв'ю з ним, зачіпає важливий для українського соціуму момент: «Павільйон збудовано на кошти, виділені почесним членом Академії Мистецтв, відомим колекціонером старих картин та предметів християнської архітектури Б.І. Ханенком» [33, с. 4] – момент, повною мірою не поцінований ні нащадками, ні сучасниками (навіть Лукомський лише прохоплюється щодо Ханенка: «Я не раз чув про його ревну роботу на ниві мистецтва: ...музейна справа, побудова павільйону в Венеції, археологія...» [19, с. 88]). Нарешті, Берхгольц вказує на експонати, які користувалися найбільшою увагою іноземних відвідувачів виставки. Попри його свідомі наміри, це були твори українських митців – чи митців «українського кола»: картини М. Кузнецова, робота Врубеля, графіка Курилка, а також «Збір капусті» Фешина і «На богомілля» В. Зарубіна [33, с. 4]. Насамкінець, навіть не смішно, а сумно, що жодне з джерел – і навіть цитоване вище, зі слів «відомого художника», не згадує серед присутніх безпосереднього автора павільйону, архітектора Щусева! Його ж присутність у Венеції засвідчує лист з Москви (від 24 квітня 1914 р.) Ігоря Грабаря до Олександра Бенуа – перший не зміг виконати доручення останнього до Олексія Вікторовича, оскільки той «у Венеції... відкриває... російський павільйон» [8, с. 300]. Зневага до творця – риса, успадкована наступними політрежимами.

(Як необхідне доповнення перерахуємо – з посиланням на тогочасне джерело – список усіх учасників вітчизняного павільйону, серед яких – чимало українців, а загалом бачимо тут, що з живописців представлені – Фешин, Зарубін, Дубовський, Бакшеев, Щербіновський, Бялиницький-Біруля, Остаф'єв, Безродний, Бродський, Бобровський, Браїловський, Бучкурі, Шемякін, Шестопалов, Делла-Вос Кардовська, Добужинський, Добришин, Горбатов, Гауш, Колесников, Куликов, Крижановський, М. Кузнецов, Лаговський, Протопопов, Ліпгарт, Ол. і В. Маковські, Малишевський, Остроумова-Лебедева, Первухін, Плотников, Юрій Репін, Реріх, Рілов, Зайденберг, Зайцев, Шильдер, Шмідт, Столиця, Сичков, Владимиров, Вещилов, Є. Волков, Врубель, у відділі графіки були: Курилко, Остроумова-Лебедева, Новаковський, Овсянников, Рундальцев «та ін.», скульптури: Ілля Гінзбург [33, с. 4]).

Розлогий і водночас емоційно-схвильований відгук на 11-ту Венеційську бієнале написав до газети «Одеський листок» Марк Слонім – у нещодавньому минулому виучень Одеської гімназії, уродженець Новгород-Сіверського (нині – райцентр Чернігівської обл.), у найближчому майбутньому – чільний діяч партії есерів, письменник, публіцист в екзилі, також літературознавець, просто знавець мистецтва (особливо – поезії Марини Цветаєвої [див., наприклад, 41, 742; 755; а також 17, 394]), але в останню чергу – образотворчості, до якої він, здається, вже й не звертався, зі своїм вибором визначившись раніше. Серпанок певного дилетантизму відчувається через це в газетній рецензії 20-річного автора, який починає свою мову з традиційного опису місцевих красот: «Ясний сонячний ранок. На площі майорять прапори. На ласкавому небі золотіють бані св. Марка і мозаїчний Христос наче благословляє голубів, що літають до паперті» [35, с. 2]. Проте в наступному абзаці вже йдеться про виставку, точніше – про шлях до неї, про натовп, який туди збирається. Трохи далі – про локалізацію виставки – мовою поетичного есею: «Крізь пістрівість розпукнутих квітів і волохатих дерев мигить білий мармур статуї та чіткі обриси виставкових будов» [35, с. 2]. Згадавши навіть сорти рослин, які ростуть у Джар-

діні Публіці (жовті тюльпани, банан), Слонім переходить до короткого екскурсу в історію біенале, наголошуючи, що вона становить «світовий інтерес» (для багатьох сучасників, як знаємо, це не є очевидним), як і попередній кореспондент згадуючи зовнішньо-числовий чинник, що має символізувати значущість культурного заходу – кількість експонатів («понад 2500 робіт»), а також «розмаїття представлених... течій... понад 700 художників» [35, с. 2]. Попри неминучий поспіх автор не надто помилівся з цифрами, лише трохи їх заокругливши (насправді – відповідно: 2474 та 698 [див. 42, 118]). Марк Слонім – молодий ліберал прагматистського штибу, який мислить категоріями прогресу, звідси його оптимізм – за доби, коли більшість інтелігентів за звичкою скилила (не підозрюючи, які безодні ще їх чекають), а тут: «Загальне враження від виставки сприятливе. В ній надто багато цікавого, аби можна було обмежитися поверховним нарисом. Необхідно дати детальний опис її експонатів, особливо взявши до уваги, що серед них є творіння Местровича, Англади Камарози, Аксель Галена, Енсора, Врубеля та багатьох ін.» [35, с. 2]. За іронією долі, останній у цьому списку автор – для нас сьогодні найрідніший, найактуальніший... «останні стануть першими»? – Та не варто присікуватися до молодого дописувача, котрий, не оминувши структурних особливостей виставки, а саме принципів державно-представницької та національної диференціації «на полі мистецтв» («у головній будові містяться зали італійський, інтернаціональний та присвячений виставкам окремих італійських чи іноземних митців... Голландія, Бельгія, Угорщина, Франція, Німеччина, Англія... мають окремі павільйони... поляки, норвежці, іспанці, фіни займають окремі зали в головній будові» [35, с. 2]), переходить до своїх улюбленців – не співвітчизників (адже павільйон «російський ще не відкритий» [35, с. 2]).

Їх у нього двоє: сербський скульптор Іван Местрович (Мештрович) та іспанський живописець Англада Камароза, останній – майже забутий на сьогоднішній день, зате перший – визнаний класик світової пластики. Їм він віддає левову пайку своєї статті – точніше, першої її частини, друга ж буде помітно скупішою і за розміром, і за висловленими емоціями, наче Слонім встиг вичерпати своє натхнення водночас. Цікаво, що в обох таких різних митцях він підкреслює момент культурного перехрестя, важливий для «доби перемін», яка насувається: у Местровича «впливи Родена», але й «камінна непорушність Ніневії, в Англади «поєдналися орієнталізм (початок спекотного грубого лобострастя) і рафінована зіпсованість Заходу» [35, с. 2], причому одного він розглядає у видовому спектрі, як автора скульптур, іншого – в розрізі тематичному, як автора жіночих образів. Менше з тим, упродовж свого виставкового огляду Слонім видається навіть не лаконічним – консервативним, а для історика мистецтва це якраз те, що й потрібно. А проте він знаходить місце, аби, за подробицями урочистої презентації відіславши читача до телеграм (хто може втямити, втямить), скритикувати архітектуру новопосталого російського павільйону: «Малюнок будови зроблено архітектором Щусевим. Мені особисто він не подобається. Сам Щусев стверджує, що павільйон виконано в стилі кінця XVII ст. (перші Романови), а через це виправдовує ту мішанку суто російських архітектурних елементів (теремні вікна, гострокуті ворота) з західними мотивами, яка полишає враження хирлявого гібридизму. Та всі розумування є непереконаливими і – це найважливіше – непереконаливим є сам павільйон» [36, с. 1]. Улюблена слонімівська тема «перехрещення цивілізацій» отримує тут, отже, негативну оцінку – але далі молодий критик трохи поблажливіший, оптимізм бере в ньому гору над скепсисом: «Інтер'єр гарний і простий, багато в залах рівномірного, спокійного світла, картини розміщені вдало» [36, с. 1]. Ненадовго, втім: «Загальне враження від російського павільйону не дуже сприятливе: неповно і сіро» [36, с. 1].

Недолік його, згідно зі Слонімом, – відсутність «багатьох важливих художників, починаючи з Малявіна і закінчуючи Грабарем» [36, с. 1]; обидва – неодноразові учасники біенале, а перший – навіть її триумфатор у 1901 р. І обоє не представляли вже «останній досягнені арту»: Малявін зійшов на пси повторно, Грабар поринув у вир історико-культурних досліджень, малярство тимчасово занедбавши. Тож цей пункт звинувачення – дещо сумнівний (як і непорозуміння з Бакстом, «Східні мотиви» якого з незрозумілих причин не змогли втрапити на виставку), але про наступний такого вже не скажеш: «багато непотрібних та нудних картин – дітище беззубого академізму» [36, с. 1]. Одразу після цього – вбивча характеристика хвальковитого художника-інтерв'юера з «Вечірнього Часу»: «Берхгольд зі своїми пейза-

жами, яким місце хіба що в другорядних ресторанах» [36; 1]. Не жалую навіть знаних передвижників, імена яких стали (і дотепер лишаються) легендою: «Анекдоти – прісні та набридлі – незмінного Маковського» [36, с. 1]. Навіть незручно, що поряд з ним згадані такі посередні автори, як Лаговський та Ліпгарт (малярство якого Слонім порівнює з «пастилою!»). Цей шар тогочасної образотворчості, який, судячи з усього, в російському павільйоні все ж займав помітне місце – бо на нього робили ставку академічні упорядники експозиційного простору, отримує таку оцінку молодого критика: «Є цілий відділ таких жанрів і пейзажів, про які й казати не варто: безнадійно вульгарно і сіро. Бачили ми це десятки та сотні разів і проходили повз байдуже. Це відділ «домовин поваплених»...» [36, с. 1]. За цим макабричним дотепом – усвідомлення нечуваної прірви, до якої впритул підійшло тодішнє російське – офіційне! – мистецтво, яке не тільки вихвалалося «вічно живим» академізмом і адаптувало позавчорашніх митців протестного спрямування, але й намагалося використати авторів воістину геніальних. З цієї точки зору стає зрозумілою «експозиційна самотність» Врубеля, феномен якого на Венеційській бієнале Слонім пояснює так: «Портрет дружини Врубеля російській публіці достатньо відомий, тож про нього казати незручно. Але це самотнє полотно не в змозі дати ідеї про великого митця, воно сиротливо виділяється на стіні, мовби втрапило туди випадком» [36, с. 1]. Але для кого Слонім робить щасливий виняток у своєму безжалісному огляді? Чи є такі митці? Так, є.

Це, передусім, Реріх, який дав на виставку три полотна, два північні пейзажі та зображення апокаліптичного ангела. Їм Слонім приділяє найбільше місця у своїй статті, раптом зриваючись на мистецтвознавчий фальцет (що так контрастує з нещодавною його уїдливістю) в описі героїні полотна: «Вона прямує в даль невідому – туди, де чи то море, чи степ синіє. Гонить її вітер, розкидаючи волосся і плаття смикає» [36, с. 1]. Оцінює він його, проте, не з естетичних позицій, а наче в стані якоїсь містичної зосередженості, яка замінює (тут, а не раніше й не згодом) формальний аналіз твору: «Це полотно дуже хороше: глибина в ньому, і багато цим сказано» [36, с. 1]. Аналогічно описує він «Паломництво» Зарубіна, яке, мовляв, «прекрасно передає той особливий настрій зосередженої, колективної молитовності, з яким ідуть до святих місць, до «Граду Кігежа»...» [36, с. 1]. Віддавши мінімально-належне класикам, а когось і вилаявши («Добужинський нецікавий; бідненькі два полотна Гауша» [36, с. 1]), Слонім повертається до улюбленої теми, резюмуючи: «Багато на виставці картин, які віддзеркалюють зрослий у нас за останній час інтерес до російської старовини і древнього російського мистецтва» [36, с. 1]. Проте наступні приклади не надихають його на писемні захвати, як надихав його тільки-но Реріх – а тижнем раніше – Іван Местрович. Поблажливі, похапливі компліменти дістаються Маковському, Остроумовій-Лебедевій, Делла-Вос Кардовській (з їх ретроспекціями, так би мовити, «неглибокого рівня занурення»: лише постпетровська доба, як і Горбатову з Грабовським. Відзначаючи ж «стало колористичні досягнення», репортер не може втриматися, аби не зауважити «стилю візантійських образів» у картині «Суламіф» Щербакова. Мабуть, єдиний раз він зраджує своїй внутрішній програмі, похваливши «Продавиць капусти» Фешина (неспроста ж її визначав своєю увагою і попередній рецензент) за «сміливу... композицію... колірні ефекти... грубі вдалі мазки» [36, с. 1], добрих слів удостоюється і «Герцогиня Падуанська» Л. Браїловського – але: «Забагато східної пишноти та млості» [36, с. 1]. Мимохідь – про Кузнецова (з його трьома портретами): не менш визначальне ім'я для наступних двох десятиліть, аніж Фешина, але тут проникливість зраджує Слоніму. Хоча в основному він таки має рацію: «Російський відділ дав значно менше того, що могло б дати російське мистецтво» [36, с. 1]. Нам лишається додати, що певна частина названих, тут і раніше, прізвищ (Колесников, Курилко, Кузнецов, Гауш, частково – Грабар, Врубель) нині справедливо долучена до історії українського мистецтва (переважно через навчання чи викладання в Одесі), але культурно-національні диференціації не були актуальні серед журналістів таких видань – і такої країни; та й митці (інших художніх шкіл, тут представлених: вірменської, польської, білоруської тощо) не завжди тяжіли до відповідної самоідентифікації. Для прикладу: вже на 1-й Венеційській бієнале британське і шотландське мистецтво показувалося в різних залах!

Самим же мистецьким бомондом 11-а Венеційська бієнале була сприйнята не в надто різкому дисонансі з оцінками Марка Слоніма, просто вкрай скептично – як така, що «слугує місцевим інтересам» [34, с. 87], що можна почасті пояснити й так:

редактор журналу «Аполлон» Сергій Маковський, де було вміщено низку критичних відгуків на 11-ту бієнале, водночас облаштував відділ графіки на Лейпцизькій виставці, що начебто конкурувала (насправді ж, конкурувати жодним чином не могла – та й не намагалася) з виставкою у Венеції. Десять років потому настане час критичним оком поглянути і на російський павільйон – куди повернеться нова держава, фактична правонаступниця Імперії. Упорядник першого радянського павільйону, уродженець Сумщини (м. Ромни) Борис Терновець писатиме: «З дефектів відзначу: по-перше, саме розташування павільйону, він віддалений від виставкового палацу, розміщується біля самого виходу, зазвичай публіка втрапляє тули вже на зворотному шляху, достатньою мірою стомившись видовищем багатьох тисяч творів; далі... брак світла в першому, вхідному залі і, мабуть, надто різке світло в останньому; зате парадним і ефектним є центральний великий зал» [37, с. 157]. Його заслугою стала напружена і продумана праця з виставковим простором, результатом якої виявився дійсно вдалий кураторський артефакт. (Погляньмо правді в очі: СРСР попервах вдаліше, витонченіше, професійніше пропагував свій мистецький продукт, аніж Російська імперія, «мізки» якої були зашлаковані стереотипами). Повторюю, це сталося десять років потому...

Який же висновок ми робимо з оглянутих газетних матеріалів року 1914-го, яку поживу для роздумів дає нам преса того часу? Венеція перестає бути «тихим загоном» в політичному житті, і цим прагнуть скористатися політики в своїх інтересах. Венецію, з її старечою чарівністю – та молодечим блиском, який втілює передусім бієнале, просто використовують монархи та принци кількох країн. Та їхні намагання видаються жалюгідними: так, програма культурної експансії, запропонована Російською імперією – буквально за три роки до власної загибелі, виглядає поверховою, непродуманою, еkleктичною. Власне, на неї й не звертають великої уваги. Вона – привід для великосвітської тусівки, за лаштунками якої шепчуться про «великі справи», не підозрюючи, що «колесо історії», даруйте за пафос, котиться своїм шляхом, всуціль ігноруючи мишаче метушіння запліснявілих верхів. Утім, якісь сподівання на культурну пропаганду, якась «червона нитка» (над-ідеї) проглядають у масі запропонованих картин. Як і новопосталий павільйон, значна їх більшість орієнтована на національну архаїку – в її помірковано-гламурному аспекті: абсолютно неприпустимими, просто скандальними видалися б у цьому контексті твори російсько-українських авангардистів схожої орієнтації (на кшталт Давида Бурлюка чи майстрів «Бубнового валету» – хоч і вони розуміли архаїку дещо інакше, по-своєму: не тематично, а внутрішньо), тож вони і не з'являються, не можуть з'явитися тут. На межі власного зникнення (втім, про це й не здогадуєтесь) Імперія виявляє дивовижну недалекоглядність; бажання якогось оновлення і не виникає. Резонанс через це відповідний – гучніший, ніж у звичайного державно-представницького заходу. І навіть поява власного клаптя виставкового простору принципово не міняє нічого. Тогочасні журналісти не могли не помітити цього. Витрачені зусилля не викликали очікуваного триумфу. Влада і творчість не знайшли між собою спільної мови. Бієнале 1914 р. у цьому сенсі тільки підтвердила статус кво.

1. Антиавстрийские демонстрации // День. – 1914. – № 112.
2. Банкет в честь великой княгини Марии Павловны // Новое время. – 1914. – № 13684.
3. В Италии // Речь. – 1914. – № 103.
4. Великая Княгиня Мария Павловна в Венеции // Вечернее Время. – 1914. – № 740.
5. Венеция // Гражданин. – 1914. – № 67.
6. Венеция // Гражданин. – 1914. – № 83.
7. Героиня венецианской драмы // Вечернее Время. – 1914. – № 772.
8. Грабарь И. Письма (1981–1914). – М., 1974.
9. За границей // Гражданин. – 1914. – № 16.
10. За рубежом // Киевская мысль. – 1914. – № 133.
11. Забастовка в Италии // Новое время. – 1914. – № 13724.
12. Известия за день // Речь. – 1914. – № 97.
13. Италия и Тройственный союз // Голос Руси. – 1914. – № 111.
14. Кааран А. Балтийские выставки // Русское слово. – 1914. – № 116.
15. Кассель // Гражданин. – 1914. – № 76.
16. Киркевич В. Время Романовых: Киев в Империи. – К., 2004.
17. Литература русского зарубежья: Антология: В 6 т. – М., 1990. – Т. 1. – Кн. 2.
18. Лукомский Г. Европейские выставки летом: Путевые заметки // Аполлон. – 1909. – № 1.

19. Лукомський Г. Музей Ханенків // Георгій Лукомський і українська художня спадщина. – Ч. 1 // Хроніка. – К., 2005. – Вип. 61–62.
20. Новости. Венеція // Одесский листок. – 1914. – № 69.
21. Новости // Одесский листок. – 1914. – № 106.
22. XI художественная выставка // Одесский листок. – 1914. – № 99.
23. Открытие международной выставки // Голос Руси. – 1914. – № 101.
24. Открытие русского отдела международной художественной выставки в присутствии Августейших Особ // Правительственный вестник. – 1914. – № 85.
25. Открытие русского отдела международной художественной выставки в присутствии Августейших Особ // Правительственный вестник. – 1914. – № 85.
26. Открытие русского отдела на художественной выставке // День. – 1914. – № 100.
27. Открытие художественной выставки // День. – 1914. – № 97.
28. Посещение итальянским королем выставки в Венеции // Новое время. – 1914. – № 13711.
29. Прибытие Великой Княгини Марии Павловны // Голос Руси. – 1914. – № 98.
30. Приготовления Италии // Русское слово. – 1914. – № 109.
31. Русская художественная выставка // Киев. – 1914. – № 99.
32. Русское искусство за рубежом // Вечернее Время. – 1914. – № 753.
33. Русский отдел на международной художественной выставке в Венеции // Вечернее Время. – 1914. – № 745.
34. Сидор-Гібелинда О. Як розпочиналася Венеційська біенале... та «українська присутність» на ній // Сучасне мистецтво: Наук. зб. – Вип. IV. – К., 2007.
35. Слоним М. К венецианской выставке: От нашего корреспондента // Одесский листок. – 1914. – № 111.
36. Слоним М. Русский павильон на венецианской выставке: От нашего венецианского корреспондента // Одесский листок. – 1914. – № 119.
37. Терновец Б. XIV Международная выставка искусства в Венеции в 1924 г. // Терновец Б. Письма, дневники, статьи. – М., 1977.
38. Тургенев И. Собрание сочинений: В 20 т. – М., 1976. – Т. 3.
39. Художественная выставка // Одесский листок. – 1914. – № 98.
40. Художественная выставка в Венеции // Новое время. – 1914. – № 13677.
41. Цветаева М. Стихотворения и поэмы. – Л., 1990.
42. Di Martino E. The History of the Venice Biennale. 1895–2005. Visual Arts. Architecture. Cinema. Dance. Music. Theatre. – Venice, 2005.

Юрій ІВАНЧЕНКО,
мистецтвознавець

БОГОМ ПОКЛИКАНИЙ БУДІВНИЧИЙ (ПЕТРО МОГИЛА Й УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА)

Ю. Іванченко. Богом покликаний будівничий (Петро Могила й українська культура).

Аналізується діяльність митрополита Київського Петра Могили як будівничого християнських храмів у 1628–1647 рр.

Ключові слова: Петро Могила, архітектура, Ренесанс, бароко.

Ю. Иванченко. Богом призванный зодчий (Петр Могила и украинская культура).

Анализируется деятельность митрополита Киевского Петра Могилы как строителя христианских храмов в 1628–1647 гг.

Ключевые слова: Петр Могила, архитектура, Ренессанс, барокко.

Yu. Ivanchenko. Architect called by God (Petro Mohyla and Ukrainian culture).

The activity of the Metropolitan of Kyiv Petro Mohyla as the builder of the Christian churches in 1628–1647 is analysed.

Key words: Petro Mohyla, architecture, Renaissance, Baroque.

Становлення архімандрита Києво-Печерської Свято-Успенської лаври, митрополита Київського і Галицького Петра Могили (1628–1647) як діяча культури відбува-