

## КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ФУТУРИЗМУ НА ВЕНЕЦІЙСЬКИХ БІЕНАЛЕ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ НАШИХ ДНІВ

Сама постановка питання виглядає новою для традиційного мистецтвознавчого дискурсу, для якого вагомість зовнішньої активності виглядала фактором другорядним, якщо не прикритим, зайвим, заввадним. Виняток при цьому робився для сюрреалістів — другий після футуристів загін авангардового спрямування, що упродовж кількох десятиліть упосліджувався на Венеційських бієнале. Але саме для футуристів, котрі акцентували в художньому житті прикмети експансії та урбанізму, цей підхід виглядає найбільш органічним, тоді як їхні (переважно) французькі колеги зосереджувалися на питаннях внутрішньовидової боротьби.

Ігнорування футуристами Венеційської бієнале не могло не відбуватися на перших порах їх взаємного співіснування. Саме на прикладі порівняння виставкової мегаінституції з молодим мистецьким рухом спостерігаємо напружену дихотомію «Парижу»/«Венеції», позаяк саме у Парижі — і французькою мовою — було видано 1909 р. «Перший маніфест футуризму», більша частина якого була написана у формі гарячкової сповіді напівміфологічного автомобіліста, що несеться вперед, чавлячи усе на своєму шляху. (Несподіваний нюанс: його чекає дорожнє фіаско, та воно анітрохи не бентежить героя марінеттового наративу). Насамкінець оголошується анафема музеям, бібліотекам — і «старовинним містам», які читачам пропонують «трошити» [4, с. 162], та (зауважимо від себе) лише в одному з італійських міст такого штибу швидкісний спосіб пересування, оспіваний Марінетті, відсутній за означенням: у Венеції, яку лідер футуризму згодом піддасть додатковому остракізму (у маніфесті, спрямованому до мешканців цього міста, названого «чудовою виразкою минулого»), закликаючи: «засипати канали, спалити гондоли» [9, с. 112].

Зрозуміло, що Венеційська бієнале у цьому контексті (та і з огляду на мейн-стрімну, угодовську політику виставкового керівництва, яке в свою чергу уникало представлення творів, які могли видатися надто ризикованими середньобуржуазному загалу) великою симпатією не користалася, хоча й не могла претендувати на роль «мішені № 1» — як кампаніла на площі Сан-Марко, раптова і непередбачувана руйнація якої 1902 р. була зі зловтіхою зустрінена деякими представниками декадансу (Фердинанд Кнопф, Дмитрій Філософов — що мовив ніби в прото-унісон футуристам: «гондольєри вимерли, мов зубри в Біловезькій пущі») [11, с. 121]. Прикметно, що згаданий маніфест був розкиданий з башти, яка є розташована саме навпроти Кампаніли (яка натовді ще не піднялася з будівельного праху; до речі, падіння її скидалося на похмуру футуристичну візію: «наче впав картковий будиночок... упродовж кількох хвилин стало темно, наче глупої ночі» [5, с. 1]).

Та попри дружню співпрацю футуристично налаштованих літераторів та художників, останні ставилися до новочасної венеційської виставки світового мистецтва з незрівнянно більшою повагою, принаймні — з напруженим зацікавленням, треба гадати — скоро настала реакція відторгнення була частково спровокована комплексом «лисиці та винограду». (Інерція вдаваного бойкотування далася взнаки вже в наші часи, коли можливим став вихід у світ розлогіх монографій про італійський футуризм — без жодної згадки про Венеційську бієнале — див., напр.: [1]). Утім, кожна з названих історій потребує застереження: це відбувається в ранній період творчості кожного із далі названих митців, на той час захоплених помірковано-пуантилістичними пошуками. Так, 1899 р. 27-літній Джакомо Балла, що мав досвід літо-

графської роботи в Турині та самодіяльного навчання малярству в Римі, безуспішно пробує виставити свої роботи на II Венеційській бієнале [6, с. 43], та пройде більш як десятиріччя, коли він разом з іншими своїма новонабутими колегами підпише Маніфест малярства футуризму 1910 р. Так само вчинить Умберто Боччоні, котрий організує свою персональну виставку — за межами Бієнале, але в межах міста Венеція — того самого 1910 р. Його інтерес до Бієнале проявився у написанні розлогої статті, яка з'явилася 8 травня 1907 р. на перших шпальтах газети «Ла Ліберта» під назвою «Експозиція у Венеції та мистецтво сну». Останній слоган характеризує мистецтво пізнього символізму, яке майбутній футурист загалом не схвалює, хоча не лише його на Бієнале помічає. Але футуристичність «до футуризму» відчувається геть у всьому. У підкресленому оптимізмі: «Ми стоїмо на дорозі великого мистецтва». У аналізі фактурних манер та описі коней у творах різних митців (нам спадають на думку не так футуристи, як Франц Марк). У критизмі щодо кумирів сьогодення — як до Густава Клімта з долею «Саломеєю», чи Уолтера Крейна. У закиданні «нової молодості», до «повстання проти старого припудрювання... проти символізму, веризму, сентиментальності». У тверезому визнанні (непрстому для італійця): «іноземні художники дуже сильні — їм за іграшки перемогти наших». У кпинах на адресу «слабкої вигадливості» (поміченої у Плінію Номелліні). У створенні нових формул мистецького стилю (поки що за рахунок інших митців, як-то Гаєтано Превіаті) на кшталт: «піднятися, борючись» [12, с. 98]. Наостанок можна згадати (лише ймовірно, позаяк автор в своїх футуристичних симпатіях обмежився роллю «підписанта» одного з маніфестів 1914 р.) загалом малофутуристичного Джоржо Моранді, котрий, разом з Андре Дереном, 1909 р. відвідає 8-му Венеційську бієнале з метою ознайомлення із творчістю Огюста Ренуара, тут виставленого [10, с. 28]. Усі три приклади красномовно ілюструють ще доволі пасивно-консюмеристську, ознайомлювальну стадію залучення до бієнальського експозиційного організму; демонстративне відторгнення останнього настане вже наступного десятиліття, але протриває (на відміну від сюрреалістів) недовго.

З середини 1920-х починається бієнальська слава італійських футуристів, не в останню чергу пов'язане з симпатіями Муссоліні до певного художнього напрямку (однак лідер італійських фашистів схвалював і деякі картини радянських художників); слава не надто гучна і дещо несвоечасна. Тож відбувається це у новому форматі: 1926 р. Філіпо Томазо Марінетті виступає в ролі куратора. Організована ним експозиція «Місто італійського футуризму» об'єднує картини Балли, Бенедетти, Боччоні, Деспєро, Дотторі, Філії, Прамполіні, Руссола та ін., вона ж буде продовжена наступної бієнальської редакції 1928 р., де візьмуть участь також Гауденці, Мараско, Ріццо, Сассу, зі значною перервою — 1936 р.; куратор у всіх випадках лишається незмінним. Марінетті, однак, не згоджується вдовольнитися використанням однієї, раз і назавжди визначеної експозиційної матриці — перезавантаження її він здійснює 1930 р. у вигляді «Нової футуристичної картини» (Балла, Руссола, Прамполіні та ін.) і 1940 р. — у «Павільйоні італійського футуризму». Повністю видозмінює її 1934 р., створивши «Місто футуристичного італійського аероживопису (аеропіттури)», яке знайде продовження 1938 і 1940 рр. під тою ж назвою. Саме цей проект, який разом зібрав митців, загалом далеких від футуристичної ідеї, дав підставу для ототожнення футуристів з арт-колаборантами тоталітаного режиму, хоч «стара гвардія» — окрім самого Марінетті — давно відійшла і від політики, і від футуризму, а на бієнале вкрай рідко вдостоювалися офіційних відзнак — серед нечисленних винятків — міська премія 1928 р. Карло Каррі, утім, й іншим шести художникам, серед яких — Марк Шагал [13, с. 131]. Насправді глибин політичного конформізму сягнув лише його лідер — котрий 1940 р. заявив у вступній статті до бієнальського каталогу наступне: «Футуристи і тільки футуристи — аероживописці та аероскульптори, що жадають руху і сучасності, можуть... пластично виразити всі ті об'ємні та суперечливі сили, якими наповнений дуче» [7, с. 319]. Натомість Карло Карра і тут лишається вірним собі, критикуючи офіційний радянський живопис (що саме припав до смаку офіційним фашистським критикам, які сприяли його закупівлям) — і полемічно заявляючи: «краще вже я віддам перевагу Кузн-

ецову, Штеренбергу, навіть Мизіну» [8, с. 96]; аналогічним був погляд радянське мистецтво ще одного футуриста (точніше, аеропіттуриста), Енріко Прамполіні. У цьому сенсі варто наголосити, що Мизін — не найвідоміший на сьогодні український митець-бойчукіст, тож схвалення його з боку футуристичного майстра заслуговує на увагу. Українська незалежна критика про одну з тодішніх футуристичних експозицій висловилася стримано, але без негачії: «Мистецтво футуризму відіграло деяку позитивну ролю... чи нова фаза цього футуризму зможе щось досягнути, покаже будуччина, а передовсім солідне відношення до мистецтва самих футуристів, які, на жаль, часто ще й тепер доходять до дадаїстичної крайности, себто на очевидні манівці... напр., Прамполінія «Інфініто плястико...» [3, с. 62]

Повоєнна дійсність Італії — попри вперто-асоціативний зв'язок між футуризмом та фашизмом, демонструє приклади неупередженого ставлення якщо не до самого футуристичного доробку, то до його чільних предствників, які на той час (Карра — ще навіть до війни) кардинально змінили стиїстичну манеру. На перших порах — дуже дозвано, майже боязко, зате у почесній рубриці «*Antologia di maestri*», де з двадцяти одного автора до колишніх репрезентантів руху можна віднести двох: Джакомо Баллу (з портретом Бенедетти 1951 р. «Проникнення») та Карло Карру (з твором 1951 р. «*Caro Berta, Diano Marina*») [14, с. 53–54]. Навряд чи може бути названий поруч з ними Джоржо Моранді (у згаданій експозиції показали його «Натюрморт» 1952 р., взятий з приватної венеційської збірки; показово, що з двох цих митців радянські критики помітили лише «найбільш реалістичного», позначеного «людськістю та поетичністю», начебто відсутніми у «сучасних авангардистів» [2, с. 20]), ім'я якого ніколи по-справжньому не пов'язувалося з футуристичним рухом — пори разову організаційну солідарність 1914 р. Та усі вони, так чи інакше, були представлені принципово новими творами — що, до речі, цілком узгоджується із інноваційним пафосом футуризму. Та потрібно було, аби пройшло ще півтора десятиліття, аби футуристів виставили на 33-му Бієнале власне футуристичними роботами. Так, 1966 р. на Бієнале — згодом, під вдалим приводом ювілею загибелі майстра на веронському фронті I-ї світової війни — італійська експозиція розпочинається грандіозною ретроспективою Умберто Боччоні. На суд глядача пропонується 111 його творів різних жанрів (останні три картини — останнього року життя автора; переважна більшість — із міланських колекцій) — у чому Боччоні трохи поступається Моранді, виставленому у сусідньому відділі (148 творів); творчості першого присвячено розлогий, 5-сторінковий нарис комісара експозиції Гвідо Балли [15, с. 9-13, 27-30]. Поруч із картинами, виконаними у символістично-декадентському ключі — на збір «Горя», в експозиції були присутні такі виразно футуристичні твори як «Сміх», «Матерія», «Енергія одного шляху», «Антигравітація». Згодом, у творчості свого неокласика італійські організатори могли вбачати дієву протиотруту поп-артистській хвилі, яка була вдостеєна відзнаки на попередній Бієнале 1964 р., і справді два роки потому експозиція США значно трохи поступається італійській. Апелюючи до власного досвіду, можу стверджувати, що у сучасних венеційських книгарнях бієнальські каталоги сусідять із солідними та численними дослідженнями про мистецтво футуризму; прикметно, що 2007 р. датується републікація вищезитованого статті Боччоні у науковому збірнику.

Значення «футуристичного уроку» для нашого сьогодення не вичерпується химерною історичною інформацією. Він, скоріш, пропонує — таку незручну для нинішнього митця, схильного до негайного конформізму — модель незалежної поведінки, а також попереджує про пастки запізненого визнання, яке обертається конфузом гіперконформізму. Можливо, і треба починати на міжнародній арені з критично-прискіпливого вивчення ситуації, вже згодом переходити до спроб її практичного використання; ідеальним може бути варіант почесного залучення до участі за умов, коли суб'єкт залучення набув повноважної та незаперечної значущості, як це відбулося з представниками італійського футуризму; художники нерідко виступають у ролі кураторів або стриміють до зміни власних «правил гри». Зазвичай відбувається навпаки — і аванс легітимізації випереджує власне творчу легітимі-

зацію. З іншого боку, наполегливе декларування мистецької суверенності анітрохи не страхе суб'єкта від експлуатації його тоталітарним, чи якимось іншим режимом, тож «футуристичні здобутки» важко відділити від «футуристичних втрат», особливо у їх презентаційному аспекті; подальші спроби їхньої актуалізації свідчать на користь раціонального підходу до недавньої культурної спадщини, на яку може впасти підозра у колаборації з режимом.

Останній штрих у цьому питанні було покладено не Венеційською бієнале, а її квазі-дочірньою інституцією, яка — поруч із Галереєю Ка'Пезаро — виступає органічним доповненням венеційської мегавиставки і певною мірою слугує її територіальною прелюдією (чи не єдиний візуально новочасний «вузол» на Гранде Канале). Йдеться про Музей Пеггі Гугенхайм, яка складом своїх учасників наче повторює основний склад учасників Бієнале — насправді ж частина їх (як абстрактний експресіонізм) була цим Музеєм активно ініційована за безпосередньої участі у Бієнале. У самій же експозиції найбільш виграшною у художньому сенсі лишається зала італійських футуристів, що представляє їхній доробок 1910-х — саме того періоду, коли автори цуралися участі у Венеційській бієнале, нині ж вони виглядають як її сучасники, зливаючись в одне нерозбірливо-ціле зі своїми академічними опонентами. Тож вагу арт-нонконформізму — навіть позірному — у культурному процесі годі переоцінити.

### Література

1. *Бобринская Е.* Футуризм и кубофутуризм. — М., 2000.
2. *Горяинов В.* XXXIII Биеннале в Венеции // Творчество. — 1966. — № 7.
3. *Драган М.* XVIII Міжнародна виставка у Венеції // Мистецтво. — 1932. — Літо-осінь.
4. *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. — М., 1986.
5. Новое время. — 1902. — № 9459.
6. *Ришар Л.* Энциклопедия экспрессионизма. — М., 2003.
7. Русские художники на Венецианской биеннале: 1895–2013. — М., 2013.
8. *Терновец Б.* Итальянская пресса и советский отдел XVI Международной выставки в Венеции // Искусство. — 1928. — Кн. 3/4.
9. *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. — М., 1993.
10. *Федотова Е.* Моранди // Творчество. — 1990. — № 7.
11. *Философов Д.* Современное искусство и колокольня св. Марка // Мир искусства. — 1902. — № 5.
12. *Vocioni U.* L'Esposizione di Venezia e l'Arte del Sogno // Venezia Arti '2007. — Venezia, 2007.
13. *Di Martino E.* The History of the Venice Biennale: 1895-2005. — Venice, 2005.
14. XXVI Biennale: Catalogo. — Venezia, 1952.
15. 33 Biennale Internazionale d'Arte. — Venezia, 1966.

**Анотація.** У статті розглянуто коротку історію участі (а також ігнорування) італійських футуристів у Венеційській бієнале.

**Ключові слова:** Венеційська бієнале, футуризм, експозиція, арт-колабораціонізм, легітимація.

**Аннотация.** В статье рассмотрена краткая история участия (а также игнорирования) итальянских футуристов в Венецианской биеннале.

**Ключевые слова:** Венецианская биеннале, футуризм, экспозиция, арт-колаборационизм, легитимация.

**Summary.** The article shortly reviews the history of participation (and also ignore) of Italian futurists in the Venice Biennale.

**Keywords:** The Venice Biennale, futurism, exposition, art-collaboration, legitimation.